

Povijest i prostor u stvaralaštvu Drage Gervaisa

Jurdana, Vjekoslava

Doctoral thesis / Disertacija

2007

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Rijeka, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Rijeci, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:188:427026>

Rights / Prava: [Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International](#)/[Imenovanje-Nekomercijalno-Dijeli pod istim uvjetima 4.0 međunarodna](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-11**



Repository / Repozitorij:

[Repository of the University of Rijeka Library - SVKRI Repository](#)



**SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
ODSJEK ZA KROATISTIKU**

**VJEKOSLAVA JURDANA
POVIJEST I PROSTOR U STVARALAŠTVU DRAGE GERVAISA
DOKTORSKI RAD**

Rijeka, 2006.

PODACI O AUTORU I DOKTORSKOM RADU

1. AUTOR

Ime i prezime:	Vjekoslava Jurdana
Datum i mjesto rođenja:	8. VII. 1967. Rijeka
Naziv fakulteta i godina završetka dodiplomskog studija:	Pedagoški fakultet u Rijeci 1990.
Naziv fakulteta i godina završetka poslijediplomskog studija:	Filozofski fakultet u Rijeci 2007.
Sadašnje zaposlenje:	nastavnica hrvatskog jezika u Osnovnoj školi «R. K. Jeretov»-Opatija

2. DOKTORSKI RAD

Naslov:	Povijest i prostor u stvaralaštvu Drage Gervaisa
Ustanova na kojoj je prijavljen i izrađen doktorski rad:	Filozofski fakultet u Rijeci
Broj stranica, slika, grafikona, tablica i bibliografskih podataka:	398 stranica, 15 slika, 375 bibliografskih podataka
Znanstveno područje:	humanističke znanosti
Znanstveno polje:	filologija
Znanstvena grana:	teorija i povijest književnosti
Ime i prezime mentora:	dr. sc. Katica Ivanišević, professor emeritus
Fakultet na kojem je obranjen doktorski rad:	Filozofski fakultet u Rijeci

3. OCJENA I OBRANA

Datum prijave teme:	7. VI. 2005.
Datum predaje rada:	20. XII. 2006.
Datum sjednice Fakultetskog vijeća na kojoj je rad prihvaćen:	30. I. 2007.
Povjerenstvo za ocjenu doktorskog rada:	dr. sc. Ines Srdoč Konestra, doc., dr. sc. Katica Ivanišević, professor emeritus, Filozofski fakultet u Rijeci, dr. sc. Biljana Kašić, doc., Filozofski fakultet u Zadru
Povjerenstvo za obranu doktorskog rada:	dr. sc. Ines Srdoč Konestra, doc., dr. sc. Katica Ivanišević, professor emeritus, Filozofski fakultet u Rijeci, dr. sc. Biljana Kašić, doc., Filozofski fakultet u Zadru
Datum obrane:	22. III. 2007.
Datum promocije:	
Adresa i telefon pristupnika:	Lokva 50, 51415 Lovran, 051/291-986

Mentor rada: dr. sc. Katica Ivanišević, professor emeritus.

Doktorski rad obranjen je dana 22. ožujka 2007. u Rijeci, pred povjerenstvom za obranu u sastavu:

1. doc. dr. sc. Ines Srdoč Konestra

predsjednica

2. dr. sc. Katica Ivanišević, professor emeritus

mentorica

3. doc. dr. sc. Biljana Kašić

članica

Rad ima 398 listova.

Ključne riječi: *povijest, prostor, književnost, historija, kontrahistorija, Srednja Europa, egzil, postkolonijalizam, feminizam, modernizam, postmodernizam.*

Proslov

Sve (se) odnekud za(po)činje. U ovom započinanju počinjemo imenima. Ne zato jer nekako moramo započeti, već zato što su ona dio samoga za(po)činjanja, kao činjenja ovoga rada. To činjenje jest svojevrsno rađanje, jer sve što se začne, teži da se rodi. A rađanje je oduvijek jedinstveni i neporecivi dokaz ŽENSKÉ MOĆI. Stoga najprije izražavam zahvalnost mentorici dr. sc. Katici Ivanišević, profesor emeritus. Nadalje, ističem ulogu dr. sc. Biljane Kašić, koja je kao postkolonijalna feministička teoretičarka, zahvaljujući slučaju (čitaj: internetu!), ušla u svijet ovoga rada, i koja potom nije štedjela svoje vrijeme i svoje znanje. Zaokruženju pisanja ove disertacije, osobito je pridonio akademik Nedjeljko Fabrio, podijelivši nesebično svoje znanje o liku i djelu Drage Gervaisa.

No, svako je rađanje teško. Istražujući kritičku literaturu kao i raznovrsne izvore podataka o piščevu životu i radu, susretala sam se s nemalim poteškoćama. Naime, Drago Gervais nije ostavio izravnih potomaka, a njegova ostavština nije obrađena niti sređena te se mnogo toga u međuvremenu izgubilo. Stoga je istraživanje uključilo mnoge ustanove i pojedince. Uz paraliterarne izvore: korespondenciju, dokumente, novinske napise, dnevnike, zabilješke, nacрте, rabljeni su i oni izvori, koji, parafrazirajući Vattimov izraz, pripadaju 'mekoj' ontologiji. Riječ je o sjećanjima na pjesnika, svjedočanstvima, intimnim ispovijedima, pri uporabi kojih smo nastojali da ne prijedemo okvire etičkih i humanih obzira. Pri tome se pokazala sva istinitost vizionarskih riječi Nikole Polića kako će se «oni zvanični (oficijozni) kritičari, sastavljači golemih monografija i ostali komentatori» koji će pisati o Dragi Gervaisu, «naći u golemom čudu, jer ne će doći do potrebnog materijala za svoje radnje o tom pjesniku, pa će tako izostati dokumentarna važnost o nekim njegovim zbivanjima».¹

¹ Nikola Polić, *In memoriam Dragu Gervaisu*, *Riječka revija*, VI, br. 4, 1957, str. 122.

Stoga, upravo na ovom mjestu želim istaći i sve one koji su pomogli da se ovaj prikaz Gervaisova života i stvaralaštva oblikuje u što cjelovitiji oblik. Najprije iskazujem zahvalnost na omogućavanju uvida u dio sačuvane Gervaisove ostavštine koju je posjedovala njegova nećakinja dr. Vera Tomašić, i to dr Dušku Wölflu te dr Zdravku Grgurevu i njegovoj supruzi Tatjani. Također, zahvaljujem kapetanu Viktoru Čačiću i njegovoj obitelji, odnosno djelatnicima Narodne knjižnice i čitaonice Selce za omogućavanje uvida u dio Ostavštine dr. Vinka Antića koji se odnosi na Dragu Gervaisa. Uz to, pretražene su i ostavštine Rikarda Katalinića Jeretova i Marija Glogovića u Gradskoj knjižnici i čitaonici «Viktor Car Emin» u Opatiji, te (djelomice) Viktora Cara Emina u Knjižnici i čitaonici u Lovranu. Zahvaljujem osoblju tih knjižnica.

Posebno ističem veliku pomoć koju mi je pri traženju i istraživanju stručne literature pružio gospodin Branko Benčić iz knjižnice Teologije u Rijeci, a nadasve sam mu harna za nadahnutu i preciznu pomoć pri čitanju Gervaisove pjesme *Moja zemja*.

Za pojašnjavanje pronađenih (arhivskih) podataka o obitelji Gervais, zahvaljujem Borisu Zakošek u Državnog arhiva u Rijeci, a dr Niku Cvjetkoviću na korisnim podacima o životu Gervaisovih u Bakru.

Kad je ovaj rad bio već gotovo završen, saznala sam da u Opatiji živi rođak Drage Gervaisa, Josip Margetić. Njihove majke (Ema i Klementina) bile su sestre. Razgovor s gospodinom Margetićem bio mi je izuzetno koristan i kao potkrjepa iznesenim stavovima, i kao podrška nastojanjima da se osvijetli život i rad Drage Gervaisa.

Za pomoć pri osvjetljavanju vlastitih stvaralačkih preoblikovanja Gervaisova opusa, zahvaljujem maestru Dušanu Prašelju i redatelju Branku Brezovcu.

U tehničke/izvedbene aspekte stvaranja ovoga rada, mnogi su utkali svoju nit. Izdvajam permanentnu pomoć Ajne Gržinić-Stojanović. Mladima Jurici Jakeševiću i njegovoj sestri Božici te Nini Frankenhäuser zahvaljujem na pomoći oko čitanja i prijevoda pronađenih njemačkih pisama. Tvrtkama

Fracasso i Kvarner Wiener Städtische osiguranje d. d. zahvaljujem na financijskoj pomoći.

Ne slučajno, na samom kraju, spominjem svoju obitelj i drage, koji, omogućivši samo začinjanje i činjenje, zatvaraju ovaj krug.

SADRŽAJ

UVOD	8
1. DIO	
JEZIK, POVIJEST I PROSTOR	
1.1. Dvadeseto stoljeće i pisanje povijesti	14
1.2. Pisanje povijesti kao pisanje razlike	23
2. DIO	
SREDNJA EUROPA KAO MJESTO KULTURE	
2.1. Pojam Srednje Europe	32
2.2. (Post)kolonijalna povijest Srednje Europe	38
2.3. Književnost i Srednja Europa	41
2.4. Srednjoeuropski ljetnikovac kao mjesto sudbine	46
2.4.1. Mjesto kao utočište	46
2.4.2. Drago Gervais (1904-1957)	53
2.4.3. Nakon odlaska	134
3. DIO	
STVARALAŠTVO DRAGE GERVAISA KAO ISKAZ LOKALNO UTEMELJENOG SVJEDOČANSTVA SREDNJOEUROPSKE (KONTRA)HISTORIJE	
3.1. Individuacija i srednjoeuropski kontekst	157
Ekskurs o razvoju ličnosti i poetike – Ahasver na putu ka sreći	162
3.2. Arhaisko vrijeme	193
3.2.1. Furor melancholicus ciacavschianus	193
3.2.2. Priče jednog dječaka	244
3.3. Vrijeme iskoraka	260
3.3.1. Gervaisovo kazalište	260
3.3.2. Rastajanje – <i>Karolina Riječka</i>	268

3.3.3. «Sve novo tvorim» - Sastajanje - <i>Palmin list</i>	309
ZAKLJUČAK	342
Prilozi o životu i djelu Drage Gervaisa	348
Literatura	363
Sažetak	397
Summary	398

UVOD

Drago Gervais (1904-1957) stvorio je raznolik književni opus; pisao je poeziju, prozu i dramu. Uz to, istakao se i kao humorist, feljtonist i esejist, ostavivši za sobom i obilnu i raznorodnu periodiku. Književna kritika uglavnom se usredotočivala na pojedini žanrovski dio tog opusa, uočavajući i naglašavajući otvorena pitanja koja ostavljaju prostore za nove interpretativne zahvate ili za reinterpretiranje već postojećih. Ova analiza fokusira se na tematsko-predmetni i idejni sloj Gervaisove književnosti kao cjeline, odnosno traga za pojmovnim jedinstvom koje bi odgovaralo imaginativnom jedinstvu opusa.² Kazano terminima estetike recepcije, Gervaisovu opusu pristupa se kao otvorenom umjetničkom djelu u ontološki utemeljenoj komunikacijskoj shemi. U tom smislu, predmet ove analize, riječima Frederica Jamesona, nije ono što tekst kaže, već ono što ne govori jasno; ono što je htio potisnuti, ono do kraja neshvaćeno, neočišćeno od mistične ljudske dimenzije, i kao takvo neizvedeno do posljednjih konzekvenci. Stoga ovo čitanje uključuje (i) (ne)mišljeno, neizvedeno do svijesti i punog značenja, ono što je naslaga, biografska, psihološka, stilistička i ideološka.³ No, kontekst u ovom čitanju ima aktivnu ulogu i nije neposredno prisutan kao historijska prikazba, već tekst koji podliježe naknadnoj (re)konstrukciji i koji Gervaisov književni/estetski čin uvlači u svoje vlastito tkanje.⁴ Stoga instanca Realnog u analizi Gervaisove književne stvarnosti ne eliminira ostale razine interpretacije. U tom pravcu, namjera je rada pokazati da su nosivi i kohezivni elementi tako dobivene slike **povijest i prostor**. Slijedeći tragove tih elemenata kao razliku⁵, analizirajući

² Usp. Northrop Frye, **Veliki kod(eks)**. *Biblija i književnost*, preveli Novica Milić i Dragan Kujundžić, Prosveta, Beograd, 1985, 8.

³ Frederic Jameson, **Političko nesvesno**. *Pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, preveo Dušan Puhalo, Rad, Beograd, 1984, 20. i 347.

⁴ Ibid., 95-96.

⁵ Jacques Derrida ističe da je trag kao razlika između onog što se pojavljuje i pojavljivanja (između 'stvarnosti' i 'doživljaja') uvjet svih drugih razlika, svih drugih tragova, *i ona je sama već trag*. Taj trag apsolutno je izvorište smisla uopće. Stoga ne postoji apsolutno izvorište smisla; trag je razlika koja otvara pojavljivanje i značenje. - **O gramatologiji**, prevela Ljerka Šifler-Premec, «Veselin Masleša», Sarajevo, 1976, str. 87.

njihovu ulogu i značenje u stvaranju jedinstvene cjeline, ovaj pristup ne zadržava se unutar samo jednoga dijela opusa (primjerice čakavske poezije ili drame), već se, slijedeći disperzivnu smještenost spomenutih nosivih elemenata, kreće raznolikim dijelovima promatranog opusa. Osim netom naznačenog itinerara analize, želimo ovdje pojasniti i neke terminološke aspekte kako bi se izbjegle moguće aporije terminološke prirode. Naime, kako će se u radu rabiti termini historija i povijest, želimo istaknuti, radi jasnije pojmovne aparature, da usvajamo stav povjesničarske struke koja termine *povijest* i *historija* ne shvaća kao sinonime. Povijest tako označava stvarnu prošlost, *res gestae*, tj. prošlu stvarnost, predmet istraživanja historičara, dok historija u smislu *historia rerum gestarum* (izvještaja o prošlim događajima) znači svako bavljenje prošlošću.⁶

Povijest i prostor kao tematske konstante Gervaisova književnog iskaza, promatrat ćemo eksplicitnije u onim Gervaisovim tekstovima u kojima je, uvjetno rečeno, dominantna njihova problematizacija. Tako u razmatranje ulazi Gervaisova ranija čakavska lirika, prozna zbirka **Bez domovine-Priče jednog dječaka** i neki naslovi iz Gervaisovih **Kozerija i humoreski**, te dva Gervaisova dramska teksta: **Karolina Riječka** i **Palmin List**. Uz to, interpretiramo i Gervaisove najranije tekstove koje je objavljivao u periodici.

Što se tiče dijela Gervaisova stvaralaštva koji je nastajao neposredno nakon Drugog svjetskog rata, dakle u razdoblju socijalističkog realizma, valja naznačiti da je riječ o autorskom ispisu u specifičnim društvenim i političkim okolnostima, pri čemu je svjetotvorna funkcija književnosti ušla u neizbježne kompromise. Gervaisova djela koja su nastajala u tom periodu nose njihove očite tragove, pa za razliku od onih koji su predmetom naše analize u kojima se

⁶ Mirjana Gross, **Historijska znanost, razvoj, oblik, smjerovi**, II. izmijenjeno i dopunjeno izdanje, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1980, 21-23. Historiji kao spoznaji pripada i pojam *historiografija*, tj. pismeno izlaganje rezultata istraživanja, odnosno skup historijskih djela, pojašnjava autorica u svojoj knjizi **Suvremena historiografija, korijeni, postignuća, traganja**, Novi Liber-Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2001, 18. Istovjetna pojašnjenja nalaze se i u **Velikom rječniku hrvatskog jezika**, Vladimira Anića, priredila Ljiljana Jojić, Novi Liber, Zagreb, 2004, 408. i 1131, kao i **Hrvatskom enciklopedijskom rječniku**, grupa autora, Novi Liber, Zagreb, 2002, str. 443. i 1008.

granice *problematiziraju*, koreliraju s razdobljem borbe za *očuvanje* granica, kako teritorijalnih tako i simboličkih. Osobito se to odnosi na tada nastajući Gervaisov teatar koji ovdje nećemo eksplicitnije interpretirati, iako ćemo promotriti njegovu pozicioniranost u vremenu i prostoru kada se teatru nametnula uloga javne (političke) tribine koju je vlast željela u svojoj blizini.⁷ U tom društveno-političkom kontekstu Gervais ispisuje i svoju kasniju čakavsku poeziju, no ti su stihovi za razliku od onih ranijih, literarno najslabiji njegovi stihovi u kojima nije uspio izaći iz deklaracije i nabranjanja.⁸ Jer, Gervais nije pjesnik revolucije, iako je u njoj vidio rješenje za svoj porobljeni zavičaj, a kako želimo govoriti o onome što pjesnik jest, a ne o tome što on nije, ovo čitanje fokusira se na Gervaisovu raniju čakavsku liriku.⁹ Što se tiče komedije **Duhi**, ona je u književnoj kritici prepoznata i atribuirana kao Gervaisov povratak i ujedno oproštaj sa svijetom njegove čakavske poezije, pa se ta komedija tematikom izdvaja iz njegova cjelokupnog dramskog opusa.¹⁰ Također, iako je prvobitna nakana bila da u ovu interpretaciju uđe i analiza Gervaisova dramskog djela **Čudo djevice Ivane**, zbog njegova specifičnijeg sadržaja, ali i opsega ovoga rada, taj je prikaz izostavljen.

Polazeći od mjesta i uloge povijesti i historije u Gervaisovom životu i stvaralaštvu, i uočavajući, riječima Martina Heideggera, da su ovdje povijesni opstanak, nevolja stvaranja i sudbina djela nutarnje jedno¹¹, zanima nas na koji način prostor i vrijeme pripovjednog akta asimiliraju povijesno vrijeme i prostor zbiljskog života, ali i obrnuto, kakva su (povratna) smještanja tih «asimilacija» u receptivni kontekst. Otuda i promatranje ovog autorskog ispisa kao iskaza procesa individuacije, pri čemu analiziramo načine njegove književnoumjetničke simboličke artikulacije.

⁷ Usp. Dubravka Crnojević Carić, *Toplo okrilje međa*, *Republika*, LIV, br. 7-8, 1998, 136-146 (139).

⁸ Dalibor Brozović, *Nove knjige*, članak u *Vjesniku*, god. XVI, br. 3130., str. 6, 27. III. 1955.

⁹ Usp. Marin Franičević, «*Istarski kantii*» *Drage Gervaisa*, *Književnik*, I, br. 2, 1959, 106-120 (120).

¹⁰ O tome govori M. Strčić, prikazujući stvaralaštvo D. Gervaisa u knjizi *Moja zemlja. Izbor iz djela*, Čakavski sabor-Pula, Otokar Keršovani-Rijeka, Istarska naklada-Pula, Edit-Rijeka, Pula-Rijeka, 1979, 7-33 (24).

¹¹ Martin Heidegger, *Hölderlinove himne «Germanija» i «Rajna»*, preveo Ivan Bubalo, Demetra, Filozofska biblioteka Dimitrija Savića, Zagreb, 2002, *Uvod*, str. 6.

Kako, dakle, ovdje nije riječ o tome da je Gervaisov književni iskaz (tek) mimeza jedne biografije, tô se stvaralaštvo promatra kao presjecište (su)odnosa POVIJESTI kao pisanja o svijetu i KNJIŽEVNOSTI kao pisanja svijeta. Cilj je ove analize, p(r)okazati moguće dominantno značenjsko obilježje Gervaisova diskursa, naime intenciju preoblikovanja odnosa/opreke historije i književnosti koji počiva na Aristotelovoj dihotomiji, u smislu da to nisu više dva strogo odvojena načina pisanja. U toj poziciji ističemo SVJETOTVORNU FUNKCIJU Gervaisove literature, koja je izravno povezana s njezinom KOREKTIVNOM funkcijom. U tom pravcu, u Gervaisovu književnom opusu tragamo za elementima koji tu književnost otkrivaju kao iskaz (kontra)historije, odnosno kao pisanje povijesti transformacije moći i otpora moći u kojem se historija i značenja historije nadaju kao pitanje, kao invencija, kao mjesto nedovršenih priča.

U tom segmentu prepoznajemo Gervaisove anticipacije postmodernih teorijskih preispitivanja i propitivanja koja se javljaju intenzivno od 70-tih godina 20. stoljeća, a tiču se pojma povijesti kao i njezina pisanja, poglavito iz pozicije drugih: potlačenih, koloniziranih i žena. Te teorijske aspekte, kao i njihov širi (postmodern/ističk/i) kontekst, naznačit ćemo u prvom dijelu rada.

U drugom dijelu rada Gervaisovo ispisivanje (kontra)historije kontekstualiziramo u prostor Srednje Europe, koju prepoznajemo kao Gervaisovo mjesto kulture, imajući na umu kulturnu raznolikost i kulturne promjene koje su imanentne tom prostoru i kojima ono progovara. Pri tome razmatramo različite teorijske postavke o određenju pojma Srednja Europa, te u mnoštvu stavova i pristupa, izdvajamo najnoviju teorijsku paradigmu čija uporaba omogućava rekonceptualizaciju književnih i kulturalnih povijesti nastalih na tlu Srednje Europe. Ta paradigma uvodi specifičnu postkolonijalnu perspektivu koja srednjoeuropski prostor ne razumijeva isključivo kao klasičnu prostornost ili teritorij, već kao koncept prostora u postkolonijalnim društvima koji je bio oduvijek pod vlašću stranih, njemu nametnutih dominacija pa su

povijest kao i historiju ovdje pisali drugi. U tom okviru želimo pokazati da Gervais dijeli tipičnu sudbinu srednjoeuropskog intelektualca koji je uglavnom heterogenih obiteljskih korijena i čiju su biografiju u pravilu obilježile nepozvane povijesne intruzije. Pri tome posebno analiziramo posljedicu takve intruzije u Gervaisovu životu, a to je trauma egzila iz rodne Liburnije.

U trećem dijelu analiziramo Gervaisovo stvaralaštvo kao prikaz napetosti između povijesti i pojedinca te na tom tragu ukazujemo na signale dramatskoga izraza kao načina književnoumjetničkoga oblikovanja. U radu se naglašava da su nositelji/ce toga oblikovanja ženski likovi. One kao dio mreže povezivih tema u Gervaisovu opusu (iskustvo egzila, problematiziranje reprezentacije/diskursa vremena i prostora) p/r/okazuju dosad neprepoznatu Gervaisovu (re)konstrukciju koncepta roda, pri čemu ukazujemo na povezanost kolonijalne i patrijarhalne dominacije. Stoga razmatranje Gervaisova svjedočanstva kao postkolonijalne književnosti proširujemo feminističkom perspektivom.

Unutar toga određenja uočavamo izmjenu triju vremena, unutar kojih pokazujemo da upravo kroz ženske likove kolonijalna subjektivnost doživljava preobražaj, odnosno osloboditeljsku emancipaciju. Naročito se u tom smislu ističu Gervaisove dramske protagonistkinje, pri analizi kojih ćemo ukazati na Gervaisove postupke spolne metateze i kazališne metalepse. Te retoričke postupke prepoznajemo kao oblik prikazivanja identiteta koji pripada mekoj ontologiji, koji je u stalnom procesu-lutanju, pri čemu se jedan čvrsti bitak ne zamjenjuje drugim. Stoga, Gervaisov iskaz u njegovu završnom dijelu promatramo kao diskurs koji dekonstruira falogocentrična oGRANIČENJA, ili esencijalna određenja te se iskazuje kao intervencija sebstva (žensko) ka jastvu (muško), upućujući istodobno na **suodnos** kao početak jedne nove optimističke humane perspektive.

Slijedeći navedeni itinerar, mi ne želimo, hajdegerovski rečeno, Gervaisa činiti primjerenim našem vremenu, nego naprotiv, želimo nas i one koji dolaze staviti

pod mjeru pjesnika. Jer, ono što ostaje zasnivaju pjesnici, ne toliko kao ono što ostaje, nego poglavito kao ono što traje, naime trag, uspomena, spomenik.¹²

¹² M. Heidegger, 2002, 4.

1. DIO

JEZIK, POVIJEST I PROSTOR

1.1. Dvadeseto stoljeće i pisanje povijesti

Književni opus Drage Gervaisa (1904-1957) nastajao je u prvoj polovici dvadesetog stoljeća koje su obilježili snažni potresi povijesnih događaja, prije svega dvaju svjetskih ratova. Ti su događaji istodobno posljedica i uzrok prijelomâ, proturječjâ i promjenâ šireg karaktera, a koji su obilježili sva područja čovjekova života i djelovanja. Usredotočujući se ovdje na kulturni krug, nazvan Zapadom, valja reći kako su se unutar toga kruga tijekom 20. stoljeća, zaoštrila do krajnosti pitanja o vrijednostima i temeljima na kojima on počiva.¹³ No, to je i vrijeme u kojem se na novopostavljena pitanja o susretanju i odnosu naspram ostalog svijeta, napose *Trećeg svijeta*, još traže odgovori.

U tom smislu, 20. stoljeće je vrijeme redefiniranja ideja oblikovanih u makroepohi *Moderne* čiji korijeni sežu u razdoblje potkraj 17. stoljeća, u doba prosvjetiteljstva (*Aufklärung*). Riječ je o modernističkim vrijednostima, utemeljenima na moći Razuma, koji je shvaćen kao univerzalan, objektivan i autonoman. Stoga, (samo) Razum omogućuje napredak pojedinca i društva, a taj je napredak linearan. Temelji su to i trijumfa tehnološkog razuma koji zamišlja da je to pravi napredak čovjeka. No, s druge strane javlja se *modernizam* koji prodire u nesvjesne, i-racionalne slojeve modernosti i suočava je s vlastitim skrivenim tjeskobama. Modernistički umjetnici i intelektualci ističu da umjetnost ne prikazuje svijet transparentno, ona ga «konstruira», a jezik se ne poima više kao samorazumljivi način kodiranja i shvaćanja promjenjivog svijeta. U toj radikalnoj eroziji, Heideggerovim rječnikom, dolazi do pregorijevanja (*Verwindung*) bitka kao stabilne strukture koja je zajamčena

¹³ Usp. D. Pejović, *Suvremena filozofija Zapada*, Matica hrvatska, Zagreb, 1967, 8.

onim što je vječno, nepostalo i neprolazno, odnosno riječ je o pregorijevanju učenja o nepobitnim i nepromjenjivim danostima.¹⁴ Taj je proces još krajem devetnaestog stoljeća započeo i anticipirao Friedrich Nietzsche čija filozofija polazi od toga da se svijet «ne može saznati», već «samo drukčije tumačiti», da svijet «nema samo jedna smisao, već nebrojene smislove».¹⁵ Istina stoga postaje otvorenošću u kojoj se svijet svaki put daje povijesnom čovječanstvu, ona je događaj, a ne stabilna struktura (kao primjerice kantovsko transcendentno), što duboko mijenja samu bit istine.¹⁶

Tu svojevrsnu preobrazbu modernih vrijednosti Jean François Lyotard prikazuje kao *postmodernost*. Ono «opisuje u kakvom se stanju nalazi kultura nakon promjena koje u utjecale na pravila igre u znanosti, književnosti i umjetnosti, počevši od kraja XIX. stoljeća», a radi se o promjenama u «odnosu na krizu naracija».¹⁷ To je *stanje* drukčijega modusa iskazivanja misli u kojem prosvjetiteljska učenja o napretku (razuma i slobode) kao «velike legitimacijske pripovijesti» više ne vrijede. Ono propituje i druge modern(ističk)e postulate, primjerice, moderno poimanje sebstva i subjektiviteta, ideju linearne i evolucijske povijesti, ideju transcendentnog razuma. Stoga se ne radi o još jednoj epohi u linearnom smislu izmjenjivanja i stalnog prevladavanja prethodnih povijesnih razdoblja, već je postmoderna istodobno periodizacijski, tipologijski i kulturnopovijesni pojam, protejskih granica i semantički nestabilan. «Što je dakle, postmoderna?», pita J. F. Lyotard, te odgovara: «zasigurno je dijelom moderne. Sve što je naslijeđeno, pa bilo i jučer, moramo dovesti u sumnju. (...) Začuđujuće ubrzanje, 'generacije' preskaču jedna drugu.

¹⁴ Usp. Gianni Vattimo, *Postmoderna doba i kraj povijesti*, prevela Divina Marion, u zborniku *Postmoderna-nova epoha ili zabluda*, recenzenti Gvozden Flego i Nadežda Čačinović-Puhovski, Naprijed, Zagreb, 1988, 72-82 (75-77). Autor se poziva na Heideggerove postavke u *Vortrage und Aufsätze* (Pfullingen, 1954).

¹⁵ Friedrich Nietzsche, *Volja za moć. Pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti*, preveo Ante Stamać, Mladost, Zagreb, 1988, *Treća knjiga Princip uspostave vrijednosti*, 240.

¹⁶ Gianni Vattimo, *Kraj moderne*, preveo Mario Kopic, Matica hrvatska, 2000, 50. Nadovezujući se na Heideggerovu «slabu», odnosno, «meku» ontologiju koja se korijeni u Nietzscheovoj filozofiji, talijanski filozof G. Vattimo govori o *slaboj misli* koja označava odustajanje od metafizike, od ontoloških utemeljenja (kakvima se odaje «tvrda» misao).

¹⁷ Jean François Lyotard, *Postmodernost stanje. Izvještaj o znanju*, prevela Tatjana Tadić, Ibis-grafika, Zagreb, 2005, V.

*Djelo ne može postati moderno ako prvo nije postmoderno. Tako shvaćen postmodernizam nije modernizam na svom koncu nego u stanju nastajanja, i to je stanje konstantno».*¹⁸

Ta nam previranja ukazuju na to da se postmodernom nismo oslobodili moderniteta jer «*biti 'post-moderan' može reći samo jednu stvar: biti moderan do maksimuma, budući da se modernitet sastoji bivstveno u naporu da stalno prevazilazimo ideje i uspostavljene oblike*».¹⁹ No, ističe J. F. Lyotard, «*ovako shvaćeno 'post'- u 'postmodernoj' ne znači prosto pokret come back, flash back, feed back, to jest ponavljanje, već proces kao ana-, proces analize, anamneze, anagogije, i anamorfoze koji razrađuje 'početni zaborav*».²⁰ U tom pravcu odnos moderne i postmoderne nije grubo prekid, već postmoderna nastoji razblažiti i posredovati sve modernističke opreke. Jedna je od tih relativiziranih opreka ona između referencije književnog teksta na zbilju i njegovog upućivanja na samoga sebe. Sada se pregorijeva ta opreka, jer književni tekst može istodobno referirati na zbilju i obnažati svoju fikcionalnost. Druga je ublažena modernistička opreka ona između sadašnjosti i prošlosti: sadašnjost se više ne doživljava toliko jedinstvenom i novom kao prije, uvodi se paradoksalna koegzistencija, dapače, simultanost međusobno udaljenih povijesnih razdoblja.²¹ No, ono što predstavlja odmak naspram moderni jest činjenica da postmoderna nije više 'zarobljena' historijom. Riječ je o tzv. *kraju historije*, pojmu što zapravo označava kraj historicizma, odnosno shvaćanja ljudskog zbivanja kao jedinstvena linearna tijeka. «*Pojednostavljajući do krajnosti*», pojašnjava J. F. Lyotard, «*'postmodernu' karakterizira nepovjerljivost u odnosu na metanaracije*» pa se prokazuju metanarativne intencije univerzaliziranja jedne (jedino važeće)

¹⁸ J. F. Lyotard, *Postmoderna protumačena djeci*, prevela Ksenija Jančin, August Cesarec, Zagreb, 1990, 26-27.

¹⁹ Taj stav o odnosu moderne i postmoderne navodi Rudi Supek, *Modernizam i postmodernizam. Proturječan čovjek kao utemeljenje. Oglad iz fundamentalne antropologije*, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 1996, 201-202, citirajući J. M. Domenacha, *Approches de la modernité*, École polytechnique, Paris, 1986, 9.

²⁰ J. F. Lyotard, 1990, 109.

²¹ Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000, *Postmoderna*, 396-397.

povijesti, te se problematizira *odnos* između *događaja* iz prošlosti i povijesne činjenice kao *produkta*, kao događaja kojem smo mi (pri)dali značenjâ.²² U tom kontekstu, uočava se da je pristup prošlosti posredovan dokumentima, svjedočanstvima, arhivskim materijalima, iz kojih možemo konstruirati svoje pripovijesti ili objašnjenja. Stoga ne postoji samo jedna istina, već su moguće različite povijesne perspektive koje izvlače različite činjenice iz istih događaja. Ta poliperspektivnost koja se više ne može konstruirati unutar univerzalnih zakona, zahtijeva da se poštuje drugost drugoga i da se zadrži proturječna raznolikost samog društvenog prostora, koji se više ne poima u smislu *jedne* povijesti, *jedne* teorije ili *jednog* pripovjednog teksta.²³ Stoga nema zapreke «da milijarde priča, onih manjih i onih većih, prestane tkati tkivo svakodnevnog života».²⁴ Riječ je o važnosti malih priča koje se nadaju kao zapovijed diferenciranja prema onoj «istini» o kojoj odlučuje, prema Michelu Foucaultu, moćna manjina, a koja pri tome nadzire i sustavno regulira, posredstvom nekog diskursa, život subjekta kako bi ga prilagodila svojim ciljevima.²⁵ Štoviše, ističe Foucault, i unutar tih neporecivih istina funkcionira fikcija.²⁶ To se odnosi i na historiografiju u kojoj se primjenom instrumenata retoričke analize, otkrivaju procesi fikcionaliziranja. Ta saznanja rezultiraju pitanjima: je li historija umjetnost ili znanost i je li doista moguće bez predrasuda ustvrditi što se dogodilo u prošlosti.²⁷ Štoviše, aktualizira se karakter samih povijesnih

²² Usp. David Carroll, *Pripovjedni tekst, raznorodnost i pitanje političnosti, Bahtin i Lyotard*, prevela s engleskog Mirjana Granik, u zborniku *Bahtin i drugi*, priredio Vladimir Biti, Naklada MD, Zagreb, 1992, 157-190 (159). Autor citira Lyotardove postavke iz knjige *Postmoderno stanje*.

I Linda Hutcheon, *Postmodernistički prikaz*, prevela Ana Juričić, u *Politika i etika pripovijedanja*, uredio Vladimir Biti, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002, 33-59 (54).

²³ J. F. Lyotard, intervju: «Jean Francois Lyotard-Odčaranost povijesti», Enesa Quiena, *Kultura*, br. 35/36, 1995, str. 16-17 (16). Lyotard ističe: «Velike pripovijesti duha koje su uobražavale da daju smisao Povijesti-bilo da se radi i Religijama, bilo o slijepom vjerovanju Prosvjetitelja enciklopedista u Progres, ili o marksističkim analizama-sve doktrine i opcije ostavljene su na cjedilu, urušile su se u vlastito proturječje».

²⁴ J. F. Lyotard, 1990, 35.

²⁵ Michel Foucault, *Znanje i moć*, priredili Rade Kalanj i Hotimir Burger, preveo Rade Kalanj, Nakladni zavod Globus, Zagreb 1994, tekst *Poredak diskursa*, str. 17.

²⁶ Citirano u Allan Megill: *Prophets of Extremity: Nietzsche, Heidegger, Foucault, Derrida*, Berkeley i Los Angeles, 1985, 235. Ovdje navedeno prema Lynn Hunt, *Nova kulturna historija*, prevele Anamarija Hucika, Sanda Stepinac, Marina Škrabalo i Sanja Zubak, Naklada Ljevak, Zagreb, 2001, *Uvod: Historija, kultura i tekst*, str. 25-51 (34).

²⁷ Milovan Tatarin, *Povijest, istina, prašina. Skeptički ogledi*, Znanje, Zagreb, 2002, 23-24.

dokumenata, odnosno propituju se načini kojima historiografski diskurs pretvara iskaze kojima raspolaže u povijesne dokumente. Pritom se prokazuje kako vjerodostojnost historije zapravo ovisi o sposobnosti institucionaliziranja iskaza koje proučava pa ostaje razvidnim da je «sadašnjost, kao i prošlost, uvijek već nepopravljivo tekstualizirana... Prošlost doista postoji, ali danas možemo 'znati' prošlost jedino putem njenih tekstova i tu je njena veza s književnošću».²⁸

Kojim to svojim osobinama književnost ulazi u tako složenu problematiku pisanja prošlosti? Uvriježene relacije između umjetnosti (književnosti) i znanosti ukazuju na insuficijentne točke ove prve koja naspram drugoj, nema svoj predmet, nisu joj primarne metode indukcije, dedukcije ili logičke argumentacije, kao ni svrha da producira cjelovite i točne prikaze predmetnosti. No, to ne znači da književnost (umjetnost) ne govori istinu, kao i da je istina, odnosno ono što se prikazuje kao istina, isključivo u ingerenciji znanosti. Iako književnost pripovijeda, a njezina su «oruđa» intuiranje, maštanje, asociranje, ti mehanizmi na neki način prikrivaju njezinu namjeru da i sama govori (svoju) istinu. Književnost tako p/r/okazuje paradoksalnost učinka fikcionalnosti koji je ujedno učinak realnosti. Te je elemente učinkovitosti svjetotvorne i svjetootvarajuće funkcije književnog teksta koji omogućavaju kreaciju mogućeg svijeta, moguće je prepoznati u drugim diskursima, u svakodnevicu, u fikciji znanosti, u retoričkim svojstvima filozofijskog diskursa, kao i u historiografiji.²⁹

Povijest, tako razotkrivena, nadaje se kao akademsko-disciplinarno pripitomljavanje nepreglednog mogućnosnog polja prošlosti, odnosno kao svojevrsna književna pripovijest koja ne podrazumijeva samorazumljivu istinitost.³⁰

Vodećim predstavnikom te umjetničko-pripovjedne koncepcije povijesnog diskursa smatra se američki teoretičar i povjesničar Hayden White. On

²⁸ Catherine Belsey, *Književnost, povijest, politika*, u zborniku *Književnost, povijest, politika*, priredio Zlatko Kramarić, prijevod Romana Franjić, Svjetla grada, Osijek, 1998, 29-47 (46).

²⁹ Andrea Zlatar, *Istinito, lažno, izmišljeno. Ogladi o fikcionalnosti*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989, 47.

³⁰ Vladimir Biti, *Upletanje nerečenog. Književnost/povijest/teorija*, Matica hrvatska, Zagreb, 1994, 172.

problematizira granicu između historije i književnosti, smatrajući obje podjednako figurativnim, pa je opisivanje zbilje pomoću metafora kao posao historiografa, istovjetan poslu umjetnika. Ključna odrednica njegova pristupa je sintagma «*historical imagination*» koja upućuje na jezično-komunikacijski aspekt historijske spoznaje, odnosno promatra povijest kao diskurs. Stoga, White ističe da povijesni tekstovi imaju «*dubok strukturalni sadržaj koji je općenito poetski i specifično lingvistički po svojoj prirodi, a koji služi kao predkritički prihvaćena paradigma onog što bi specifično historijsko tumačenje trebalo biti*». ³¹ Štoviše, pojašnjava White, «*(...) povjesničar izvodi bitno poetski čin, u kojem on unaprijed zamišlja povijesno polje i određuje ga kao domenu u kojoj će donijeti određene teorije kojima će objasniti što se doista dogodilo*». ³² Drugim riječima, White ističe da zbilja ispriповijedanih događaja nije u tome što su se dogodili, nego u tome što ih je povjesničar prikazao sposobnima da pronađu mjesto u kronološki uređenom slijedu, što ih je njegov diskurs upisao u povijesno vrijeme. ³³ Stoga je predstavljanje svijeta i događaja moguće zahvaljujući fikcionalnoj sposobnosti povijesnog diskursa. White tako prokazuje žanrovski značaj povijesti koji valja ustrajno diskurzivno (ili književno) dekonstruirati. ³⁴ I Paul Ricoeur ističe proces preplitanja historije i fikcije kao «*temeljnu strukturu, ontološku kao i epistemološku, zahvaljujući kojoj i historija i fikcija konkretiziraju svakoj od njih pripadajuću intencionalnost tek služeći se intencionalnošću one druge*». Preplitanje se historije i fikcije u refiguraciji vremena, pojašnjava Ricoeur, «*zasniva na*

³¹ H. White, *Metahistory, The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1973, *Preface*, IX-XI: «*In addition, I maintain, they contain a deep structural content which is generally poetic, and specifically linguistic, in nature, and which serves as the precritically accepted paradigm of what a distinctively 'historical' explanation should be*». Hrvatski prijevod u Nada Kisić Kolanović, *Historiografija i postmoderna teorija pripovijedanja: Hayden White i Dominic La Capra*, u *Časopis za suvremenu povijest*, br. 1, 2003, 217-233 (219).

³² H. White, *ibid.*, str. X.: «*On this level, I believe, the historian performs an essentially poetic act, in which he prefigures the historical field and constitutes it as domain upon which to bring to bear the specific theories he will use to explain 'what was really happening' in it*». Citiran prijevod Milovana Tatarina, 2002, 106.

³³ «*In this theory I treat the historical work as what it most manifestly is: a verbal structure in the form of the narrative prose discourse*», ističe White, *ibid.*, str. IX.

³⁴ «*da se ne bi stvrdnuo u hipostazu što blokira svježju percepciju*». Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978. Ovdje navedeno prema Vladimir Biti, 2000, *Povijest*, str. 404.

međusobnom zaposjedanju u kojem kvazi-historijski trenutak fikcije zamjenjuje mjesto s kvazi-fiktivnim trenutkom historije. Iz tog preplitanja, iz tog međusobnog zaposjedanja, iz te izmjene mjesta proizlazi ono što je prikladno zvati ljudskim vremenom». ³⁵ U tim radikalno izmijenjenim okolnostima, istina se reflektira u svjetlu s ne-istinom, u skladu s onim, što je već Nietzsche rekao: «Svijet koji nas se nešto tiče, patvoren je, tj. nije činjenično stanje nego neki ispjev i zaobljenje nad mršavim brojem promatraja; on je 'u tijeku', kao nešto što biva, kao patvorenost koja se uvijek iznova odgađa, koja se nikada ne približuje istini: jer 'istine' nema». ³⁶ No, iako se može reći, pozivajući se na Nietzschea, da živimo u vremenu koje za razliku od ranijih epoha koje «imahu istinu», «nema istinu» ³⁷, to ne znači da to postmoderno vrijeme ne posjeduje koherentnu viziju «istine». No, ta istina rezultat je ispitivanja moći i politike (samo)proglašavanja jedne i neupitne istine. Pritom se naglašava da su njezini mehanizmi prikazivanja *sinonimi* stvarnosti, a ne sama stvarnost. Jer, ističe Jacques Derrida, neposrednost je izvedena i sve počinje posrednikom. ³⁸ Derrida, sumnjajući i odbacujući misao o povijesti koja ima trajan smisao, ističe kako valja preokrenuti logocentričnu, metafizičku i idealističku povijest smisla, što obuhvaća šire područje opreka, primjerice: priroda/kultura, doslovno/metaforičko, potvrdno/niječno, ozbiljno/neozbiljno, transcendentalno/empirijsko. Te logocentrične opreke pretpostavljaju prvenstvo prvoga naziva, dok drugi dio opreke fungira kao komplikacija, negacija, manifestacija ili rascjep. ³⁹ Njihovim preobrtajem koji se odvija nasuprot metafizičkom stanju mirovanja-prisutnosti, događa se vrenje različitih

³⁵ Paul Ricoeur, **Preplitanje historije i fikcije**, iz *Temps et récit III. Le Temps reconté*, ed. du Seuil, Paris, 1985, preveo Mladen Kožul, *Quorum*, br. 4 (31), 1990, 236-247 (237. i 247).

³⁶ F. Nietzsche, 1988, 298.

³⁷ Alpár Losonczi, «Postmoderna» i egzistencijalna (ne) konformnost, *Filozofska istraživanja*, 85-86, god. 22, sv. 2-3, Zagreb, 2002, 323-336 (334).

³⁸ Usp. Jonathan Culler, **Književna teorija-vrlo kratak uvod**, preveli Filip i Marijana Hameršak, AGM, Zagreb, 2001, 21. Autor se poziva na postavke o kojima J. Derrida govori u svojoj knjizi *Of Grammatology*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1976, 141-164. U nas, u J. Derrida, 1976, poglavito *Drugo poglavlje: «Taj opasni nadomjestak...»*, str. 185-213.

³⁹ Usp. Jonathan Culler, **O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma**, prevela Sanja Čerlek, Globus, Zagreb, 1991, 80. (Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 411). Usp. i J. Derrida, 1976, *Rascjep*, str. 87-98.

(*différance*) sastavnica, pri čemu je moguće odčitavati smislove, istine i značenja kao promjenjive kategorije u stalnom nastajanju i nestajanju. Stoga se istina nikada ne može predstaviti kao prisutnost, nego kao tijek, kao rijeka koja stalno teče.⁴⁰ «*Mi stoga počinjemo prisutnost postulirati...ne više kao apsolutni maticu-formu bića, već prije kao 'uposebnjenje' i 'posljedicu'. Određenje i posljedicu unutar sustava koji više nije sustav prisutnosti nego sustav razlike.*»⁴¹ Kako je prisutnost u fluidnome i fleksibilnome stanju-procesu, odnosno kako «*ni na kojem mjestu, niti u elementima niti u sistemu ništa nikada nije jednostavno prisutno ili odsutno jer svugdje i uvijek postoje difference i tragovi tragova*»⁴², stvarnost je tekst, neprekinuti lanac igre sinteze razmaka i odgode, igra razlika i tragova razlika. Stoga je, kako bi se pokazale kontingentnost i relativna priroda svake istine, nužno uspoređivanjem i zamjenjivanjem uključiti sve interpretacijske mogućnosti. To uključuje i «istinu» o suvislom, kontinuiranom i slobodnom subjektu. Nju Michel Foucault prokazuje kao povijesno uvjetovanu i povijesno određenu konstrukciju, posve nalik prikazu u fikciji.⁴³ U toj radikalnoj pluralizaciji i prepoznavanju subivanja više različitih modela i objašnjenja, odnosno preferiranju antitotalitarnih pozicija⁴⁴, umjetnost (književnost) zauzima kompleksne pozicije prema okolnostima u kojima nastaje i koje (dijelom) na specifičan način iskazuje. Književnost se ne promatra više kroz prizmu opreke fikcije i stvarnosti, već kao promišljanje same istine. Štoviše, u tom svojevrsnom kopernikanskom obratu, u kojem se prokazuju i drugi oblici pisanja kao jednako figurativni i višeznačni, tvrdi se da književna

⁴⁰ Stuart Sim, *Derrida i kraj povijesti*, preveo Neven Dužanec, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001, 45. Sim tako pojašnjava kako nas Derrida i njegova dekonstrukcija upozoravaju kako je nemoguće upravljati značenjem ili poviješću, kao što ih nije moguće u potpunosti protumačiti. Štoviše, totalitet svakog opsežnog fenomena, kao što je značenje ili povijest, trajno nam izmiču.

⁴¹ Jacques Derrida, *Marges de la philosophie*, Paris, Minuit, 1972, str. 17. Citirano prema J. Culler, 1991, 81.

⁴² Jacques Derrida, *Positions*, Paris, Minuit, 1972., prema prijevodu talijanskog izdanja (*Posizioni*, str. 316.) u knjizi Nikole Dogana, *U potrazi za Bogom. Kršćanin u postmodernom vremenu*, Teologija u Đakovu, 2003, 280.

⁴³ Tako o subjektu govori Michel Foucault u knjizi *Riječi i stvari. Arheologija humanističkih znanosti*, preveo Srđan Rahelić, Golden marketing, Zagreb, 2002.

⁴⁴ O tim trima značajkama postmoderne govori Rok Svetlič, *Mogućnost utemeljenja uporabe prisile kao propitivanje zrelosti postmoderne etike*, prevela Ksenija Premur, u *Filozofska istraživanja*, 85-86, 2002, 373-395 (374).

djela u određenom smislu obmanjuju manje nego drugi oblici diskursa, jer implicitno priznaju svoj retorički status.⁴⁵ No, to ne znači da bilo koji diskurs (pa i književnost) može imati privilegirani položaj⁴⁶, kao i to da su postmodernistička gledišta o historiji nihilistička. Štoviše, ne poriče se da se historija može napisati, niti se zanemaruju logički argumenti, provjeravanje i arhivsko istraživanje. No, ispisivanje jednolinearne ekskluzivističke historije izgubilo je svoju samoproglashenu vjerodostojnost. Riječ je o procesima nemetafizičkog otvaranja istine koja se promatra kao estetsko i retoričko iskustvo koje promovira ljudskost izvan mitizacijskih struktura, odnosno kao polja mogućnosti, pa tako i povijest biva definirana kao neprekidna napetost između priča koje su bile ispričane i priča koje bi mogle biti ispričane.⁴⁷

Re-konstrukcija takve povijesti uključuje tri komplementarne sastavnice: *moralnu*, koja upućuje na poštivanje autonomije različitosti Drugog/drugog, *estetsku*, kao pokazivanje neizrecivoga bez pretenzije da se prikaže, i *političku*, koja proklamira pluralizam i društvenu diferencijaciju.⁴⁸ Na toj platformi fundira se drukčiji pristup etnicitetu, rodu, odnosno promicanje pluralnosti i razlike kojima se omogućava oglašavanje zatomljenih glasova. Drugim riječima, ta necentrirana perspektiva afirmira lokalno, marginalno, pa se vrijednosti i identitet sada afirmiraju putem razlika. To nipošto ne znači kraj identiteta uopće, već kraj one povijesne tvorbe identiteta koja je dominirala unutar totalitarističnoga, diskriminatoriskoga i dominacijskog monologa. U toj perspektivi kultura se više ne sagledava kao nepromjenjiv skup tradicija i običaja, već kao bogatstvo unutarnjih proturječja, u kojima participiraju različiti društveni akteri.

⁴⁵ Terry Eagleton, *Književna teorija*, prevela Mia Pervan-Plavec, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1987, 159.

⁴⁶ Vladimir Biti, *Metoda vrludanja*, razgovarao Tomislav Brlek, *Reč*, br. 61/7, mart 2000, str. 199-211 (208).

⁴⁷ Lynn Hunt: *History as Gesture, or: The Scandal of History*, u: J. Arac i B. Johnson, ur., *Consequences of Theory*, Baltimore/London, 1991. Ovdje citirano prema Vladimir Biti, 2000, 407, *Povijest*.

⁴⁸ C. Milanja, *Iscrpljenost modernističke paradigme*, *Republika*, br. 3-4, god. XLVI, 1990, 76-88 (80-81).

Autor se poziva na F. Crespi u članku *Modernità: L'etica dell'età senza certezza*, *Mondoperaio*, 4/1985, str. 103-107.

1. 2. Pisanje povijesti kao pisanje razlike

Redefiniranjem epistemoloških perspektiva unutar postmodernističkog prevrednovanja svih vrijednosti, otvara se mogućnost destabiliziranja jednoobraznih i monoloških historijskih prikaza (i) u borbama za dekolonizaciju. Pritom se javlja potreba da se napišu druge historije te da se postojeće podvrgnu pomnom ispitivanju. Riječ je o *revidiranju* pomoću kritičkih diskursa koji ne poriču ili zanemaruju drugost (*alteritet*). Cilj je takvih diskursa, ističe Homi Bhabha, konstruiranje kulturnoga i političkoga identiteta procesom alteriteta koji zahtijeva da se sam jezik kulturne zajednice ponovno promisli iz postkolonijalne perspektive. Riječ je o procesualnosti, analognoj dubokoj promjeni u jeziku spolnosti, sebstva i kulturne zajednice, do koje su dovele feministkinje 70-tih godina dvadesetog stoljeća.⁴⁹ Štoviše, ti procesi revidiranja itekako uključuju i problematiziranje roda, odnosno položaja žena u historiji, a epistemološki se razrađuju unutar **postkolonijalnih teorija** koje uključuju interdisciplinarne veze s **kulturalnim studijima i ženskim studijima**.

U drugoj polovici dvadesetog stoljeća, svi ovi teorijski pristupi bitno utječu na opće teorijsko promišljanje, pa tako i na teoriju književnosti. Njihovo epistemološko savezništvo i intrinzična podrška koji prelaze okvire uskorazumljivih disciplinarnih područja, umreženi su odnosom spram *identitetâ*, kolektivnih i pojedinačnih, rodnih, rasnih, nacionalnih odnosno etničkih, kulturalnih, hibridnih i drugih.⁵⁰ Ti transdisciplinarni izazovi razmiču i donedavno «svete» granice između književnosti i povijesti, kao i one među interpretacijama kao što su književnokritičke, sociološke, filozofske, psihoanalitičke, feminističke, postkolonijalne.⁵¹ Tako artikuliranim teorijskim konceptima dekonstruiraju se logocentrične kategorije Razuma, Istine, Ljudske

⁴⁹ H. Bhabha, **Smeštanje kulture**, preveo Rastko Jovanović, Beogradski krug, Beograd, 2004, 320-321.

⁵⁰ Biljana Kašić, *Postkolonijalne teorije iz feminističke perspektive*, [file:///A:/POSTKOLONIJALNE TEORIJE IZ FEMINISTIČKE PERSPEKTIVE.HTM](file:///A:/POSTKOLONIJALNE%20TEORIJE%20IZ%20FEMINISTIČKE%20PERSPEKTIVE.HTM), 7.2. 2005, 1-11 (1).

⁵¹ L. Hutcheon, 2002, 38-39. Kao takvi, ističe autorica, ti izazovi djeluju frustrirajuće na teorijske pokušaje koji ih žele sistematizirati, poredati ih kako bi ih lakše nadzirali i savladali—odnosno zavladao njima.

prirode, Povijesti, Tradicije, tako što se postavljaju pitanja: *Čija istina? Čija priroda? Čija inačica razuma? Čija povijest? Čija tradicija?*.⁵² Tako se izgrađuje vrlo produktivan instrument ponovnog čitanja povijesti, a čije je značajke najreprezentativnije prikazao američki postkolonijalni kritičar palestinskog podrijetla Edward W. Said. Temelj njegova pristupa jesu pripovijesti, koje su bile modusom kolonijalne reprezentacije, a sada su postale metodom kojom i sami kolonizirani potvrđuju svoj identitet, kao i postojanje vlastite historije. Štoviše, one postaju prostorom subalternog pisanja i intervencije koji imaju važnost kao samoprikazivanje s namjerom podrijetla postojjećih vladarskih pripovijesti. To subverzivno nastojanje teži rubove dovesti u središte i stvoriti *subalternu historiju* koja se obično zanemaruje u pisanju i tumačenju elite.⁵³ Nije riječ tek o oporbenjaštvu, već o rekreiranju i rekontekstualiziranju historije napisane iz jednoobrazne linearne perspektive.⁵⁴ Uloga onoga koji ispisuje takvu re-kreiranu historiju, sudjelujući svojom subalternom kritikom u razotkrivanju pa i borbi protiv svake autoritarne prakse, kao i osvještavanju mehanizama represivnih mitova hegemonije, izuzetno je važna. Riječ je o «piscu intelektualcu», ističe Said, «koji svjedoči o iskustvu zemlje ili regije», i daje «tom iskustvu javni identitet (...)». Štoviše, pojašnjava Said, takav bi intelektualac «iznoseći svoj protudiskurs koji ne dopušta savjesti da pogleda na drugu stranu ili zaspi, mogao biti neka vrsta protusjećanja». Stoga, zaključuje Said, «intelektualčev provizorni dom nalazi se u području zahtjevne, otporne i nekompromisne umjetnosti u koju se nitko ne može povući niti u njoj može

⁵² Susan Bordo, *Feminizam, postmodernizam i skepsa spram roda*, u zborniku *Feminizam/Postmodernizam*, ur. Linda J. Nicholson, prevela i uredila Lidija Zafirović, Liberata, Centar za ženske studije, Zagreb, 1999, 119-138 (122).

⁵³ Edward W. Said, *Kultura i imperijalizam*, prevela Vesna Bogojević, Beogradski krug, Beograd, 2002, 11-12. i 31.

⁵⁴ U tom smislu Said u svom *Pogovoru* u knjizi *Orijentalizam*, prevela Biljana Romić, Konzor, Zagreb, 1999, 428, ističe: «Neću poricati da sam bio svjestan, dok sam pisao knjigu, subjektivne istine na koju aludira Marx u kratkoj rečenici što sam je naveo kao jedan od epigrafa ovoj knjizi («Oni se ne mogu predstavljati; njih se mora predstavljati»- *Osamnaesti brumaire Louisa Bonaparte*), to jest da ćete, ako osjećate kako vam je uskraćena prilika da kažete svoje, pokušati krajnjim snagama dobiti tu priliku. Jer, podčinjeni uistinu mogu govoriti, kao što to povijest oslobodilačkih pokreta u dvadesetom stoljeću rječito potvrđuje».

tražiti rješenja».⁵⁵ U tom smislu, pojašnjava Said, u dekolonizirajućoj kulturi otpora javljaju se tri velike teme koje su međusobno povezane. Prva teži ka cjelovitu sagledavanju povijesti jedne zajednice. U drugoj temi riječ otpor nije puki odgovor imperijalizmu, već protuteža načinu na koji se poima historija. Treću temu predstavlja vidljivi otklon od separatističkog nacionalizma i priklanjanje jednom cjelovitijem shvaćanju ljudske zajednice i oslobođenja.⁵⁶

U tim se procesima razabiru i artikulacije ženskih glasova koje se odvijaju na presjecištu postkolonijalne i feminističke perspektive, postavljajući fundamentalno pitanje: kako je «drugo» predstavljeno u imperijalističkim i/ili patrijarhalnim diskursima?⁵⁷ S tako izgrađenog motrišta, postkolonijalna feministička kritičarka Gayatri Chakravorty Spivak, uočava da ako u sukobu kolonijalne produkcije *subalterni* nema historiju i ne može govoriti, *subalterni kao žena* nalazi se još dublje u sjenci. Stoga svaki napor da takvome subalternome damo glas u historiji, ima dvostruku težinu. Jer, ako želimo propitivati može li subalterni govoriti, ili što elita može napraviti da se osigura od neprekidnog konstruiranja subalterna, ne možemo previdjeti da je u tom kontekstu najproblematičnije pitanje «žene».⁵⁸

Kako se nikada na susrećemo sa svjedočenjem ženske svijesti i njezina glasa, jer, ističe Gayatri Chakaravorty Spivak, subalterna kao žena ne može se ni čuti ni čitati, nameće se pitanje: Može li subalterni (kao žena) govoriti? Takvo svjedočanstvo, zaključuje Spivakova, ne bi transcendiralo ideologiju niti bi bilo «potpuno» subjektivno, ali bi ponudilo sastojke za stvaranje jedne kontra-esencije.⁵⁹

⁵⁵ E. Said, *Javna uloga pisaca i intelektualaca*, prevela Tanja Vučković, *Diskrepancija*, sv. IV, broj 7-8, prosinac 2003, 7-84 (77. i 82).

⁵⁶ E. Said, 2002, 386-388.

⁵⁷ L. Hutcheon, 2002, 39.

⁵⁸ Gayatri Chakaravorty Spivak, *Kritika postkolonijalnog uma. Ka istoriji sadašnjosti koja nestaje*, prijevod Ranka Mastilovića, Beogradski krug, Beograd 2003, 365. i 374. Autorica kaže: «U okviru izbrisanoj itinerari subalternog subjekta, trag polne razlike je dvostruko izbrisan. Radi se, zapravo, o tome da i kada je objekt kolonijalne istoriografije i kada je subjekt pobune, ideološka konstrukcija roda zadržava muškarca kao dominantnog».

⁵⁹ *Ibid.*, 379.

No, prije stvaranja (mogućih) kontra-esencija, ili zbog njih, valja propitati (uvriježena) poimanja muškosti i ženskosti, kao i spolnosti i rodnih odnosa moći u svezi s poimanjem kulturne promjene, modernosti i postmodernosti te procesa esencijalizacije kulture, povijesti i religije.⁶⁰

Kako bi se to ostvarilo, valja naprije kritički preispitati i osporiti tzv. binarne podjele na kojima počiva kolonijalistička vizija svijeta (centar/periferija, racionalno/iracionalno, prvi svijet/drugi svijet/treći svijet), a koje su temeljem i modernističkog poimanja svijeta i identiteta. Te se podjele mogu revidirati upravo unutar priče o periferiji, drugosti, različitosti, unutar čega se kritički promišljaju i procesi modernizacije kao kapitalizacije, kolonizacije života i iskustva.⁶¹

No postmoderno je doba-doba krize subjekta pa je i sâm pojam identiteta, prekriven poviješću zadobivenim naslagama društvenih značenja, postao rastočen i obesmišljen i predstavlja vrlo nejasno i problematično područje. Stoga se postavlja pitanje kako pristupiti promišljanju *identiteta* (*žene, potlačenoga, drugoga*). Riječju, kako uopće osigurati status o identitetu (ženskog) subjekta u trenutku kad je teorijskim govorom pripravljeno «izmicanje identiteta», a identiteti proglašeni provizorijem?⁶² Odgovor nudi poznata feministička kritičarka Rosi Braidotti postavkom koja glasi: prije no što se dekonstruira, subjekt bi morao imati pravo govora, prije nego što bi demistificirao metadiskurs, on/a (subjekt) bi morao imati pristup njemu, prije nego što bi odbio sudjelovanje u politici, morao bi imati mogućnost biti unutar nje.⁶³ To je središnji put koji u procjepu navedenih zamki, prepoznamo i u postavci Gayatri Chakravorty Spivak kojoj je afirmacija pitanja identiteta **faza** u procesu vlastitog samoosnaživanja, odnosno «strategijska upotreba pozitivnog

⁶⁰ L. Hutcheon, 2002, 39.

⁶¹ B. Kašić, 2005, 3.

⁶² Pita Biljana Kašić, *Javni identiteti: nelagode oko konstitucije subjekta*, *Treća*, 1(1), 1998, 13-18 (13-14).

⁶³ Rosi Braidotti, *Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*, Columbia University Press, New York, 1994. Ovdje iz B. Kašić, 1998, 14.

esencijalizma u bjelodanome razvidnome političkom interesu». ⁶⁴ Riječ je o procesima kojima treba prije svega *dekonstruirati* dosadašnje moći imenovanja i identifikacije čije se strukture prepoznaju kao muško-centrične i muško-vlasničke (falogocentrične), a koje su zaposjele raznolika područja života: politiku i javnost, te istodobno mistificiraju patrijarhalnim postulatima drugost u čijoj je potenciji razvlašćenje te «univerzalne» moći. Nakon toga slijedi *redefiniranje* svih mjesta povijesnih (p)ovlaštenja i preuzimanja moći imenovanja. ⁶⁵

Unutar tih procesa, javljaju se psihoanalitička i poststrukturalistička čitanja simboličnog poretka, ženskog identiteta ili ženskog pisma u kojima pojam roda kao kulturna konstrukcija zauzima važno mjesto. U tim društvenokritičkim analizama i kulturalnim studijama (raz)otkriva se asimetričnost, prepoznata u dominaciji muških perspektiva koje isključuju ženski subjekt iz kulture. Stoga se kreće u stvaranje kultur(al)nih re-prezentacija koje uključuju (i) ono što je (nepravedno) isključeno, odnosno traži se revalorizacija i nova procjena ženske moći.

I književnost, kao dio društveno-humanističkog konteksta, za koju se vjerovalo da je spolno neutralna, tj. univerzalna, otkriva se zapravo kao muška. Tako se uočava da su autori i likovi u književnosti većinom (bili) muškarci, a uvriježena uloga ženskih likova (kad se pojavljuju) jest u funkciji muškarca. Štoviše, zapaža se i da one završavaju uglavnom tragično. ⁶⁶ Na podlozi tih uvida, **feministička književna kritika** postavlja dva cilja, odnosno dva istraživačka smjera: uočavanje i analizu muških slika o ženama te otkrivanje i (re)valorizaciju zaboravljenih žena u povijesti književnosti i kulture. ⁶⁷

⁶⁴ G.C. Spivak u knjizi *In other worlds, Essays in cultural politics*, Routledge, New York, 1988, 205. Ovdje navedeno prema B. Kašić, 1988, 15. Judith Butler, *Remećenje roda, feministička teorija i psihoanalitički diskurs*, u zborniku *Feminizam/Postmodernizam*, str. 280-294 (281), tu strategijsku upotrebu pozitivna esencijalizma naziva operativnim esencijalizmom.

⁶⁵ Ibid. Istakla V. J.

⁶⁶ Dubravka Oraić Tolić, *Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture*, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005, 66.

⁶⁷ Ibid.

Slični se anomalijski procesi unutar rodnih odnosa uočavaju i u historiji u kojoj je žena uvijek imala podređenu i kontroliranu ulogu. Sada se uočava da je onaj koji je bilježio historiju, odnosno onaj tko je imao riječ, a uz nju i moć (i vlast), bio muškarac. Štoviše, i tradicionalna povijesna znanost (koju su pisali uglavnom historičari-muškarci) bila je usredotočena na 'velike teme'. Riječ je o prikazima i interpretacijama političkih, vojnih i diplomatskih povijesti u kojima su žene kao društvena grupa neznatno prisutne. To je rezultiralo daljnjom 'procjenom' o 'nepovijesnosti' žena što je direktnim uzrokom da u takvoj historiji nedostaje cijeli jedan aspekt stvarnosti, onaj koji se tiče nevidljivog subjekta-žene.⁶⁸ Kako bi se prevrednovala tako uspostavljena nepravedna spolna konstelacija moći, utemeljuje se i razvija *povijest žena* i to na podlozi snažnog uspona ženskih pokreta (tzv. neofeminizma) početkom sedamdesetih godina prošlog stoljeća, kao i njihova zahtjeva da se kolektivno pamćenje reopíše «upisivanjem žena u povijest». U tom pravcu, unutar dominantnih (muških) odnosa cilj je otkriti i istražiti potisnute, neartikulirane i zanijekane aspekte društvenih odnosa. Štoviše, naglašava se važnost obnove i pisanja ženskih povijesti i povijesti aktivnosti žena u prikazima i pričama koje kulture pričaju o sebi.⁶⁹ Pritom se odbacuje fiksnost i trajnost binarne opozicije žensko/muško i provodi dekonstrukcija termina spolne različitosti. Slijedeći definiciju dekonstrukcije Jacquesa Derride, feministička povjesničarka Joan W. Scott, pojašnjava da to u ispisivanju historije znači analizirati način na koji bilo koja binarna opozicija djeluje, izokrenuti i ukinuti njezino hijerarhijsko ustrojstvo, a ne prihvaćati je kao stvarnu ili jasnu samu po prirodi stvari.⁷⁰

⁶⁸ Lidija Sklevicky, **Konji, žene, ratovi**, odabrala i priredila Dunja Rihtman Auguštin, Ženska infoteka, Zagreb, 1996, 14-15. Autorica pojašnjava postavke iz *A Heritage of Her Own: Toward a New Social History of American Women*, ur. Nancy F. Cott i Elizabeth H. Pleck, Simon and Schuster, New York, 1979, 9.

⁶⁹ Jane Flax, **Postmodernizam i rodni odnosi u feminističkoj teoriji**, u zborniku *Feminizam/ Postmodernizam*, 1999, str. 39-58 (52).

⁷⁰ J. W. Scott, **Rod i politika povijesti**, prevela Mirna Leustek, Ženska infoteka, Zagreb, 2003, 61-62. Autorica, str. 71, uvodeći *rod kao analitičku kategoriju*, pojašnjava kako je rod jedna od rekurentnih uputnica pomoću koje se politička moć smišlja, odobrava i kritizira. Ona upućuje na značenje muško/ženske opozicije, no isto tako ga i uspostavlja. Da bi se osigurala moć, ta se uputnica mora doimati sigurnom i fiksiranom, izvan dosega re interpretacije, kao nešto samo po sebi razumljivo i zadano. Na taj način, ističe autorica, binarna opozicija i

U tom smislu oni/e koji/e su bili/e marginalizirani/e ulaz u raspravu iz pozicije koju kolonizirani/a ima spram kolonizatora. Prema kolonizatorovoj krajnjoj ambiciji ona/on treba postojati samo kao funkcija kolonizatorovih potreba, tj. mora biti transformiran/a u čistoga koloniziranoga. Nakon što ga /ju je izbacio iz povijesti i zabranio mu/joj razvoj, kolonizator mu/joj nameće fundamentalnu nepokretnost. No, suočen/a s nametanjem ove slike od svake institucije i u svakom ljudskom kontaktu, kolonizirani/a ne može ostati ravnodušan/a prema njoj, te se javlja potreba pisanja (ženske) subalterne historije.⁷¹

No, vrijeme se može predstaviti samo ako su mu pripisane neke odlike prostora. Poricanje značaja prostornosti u korist temporalnosti dovodi do konstruiranja neuravnotežene teorije identiteta koja neizbježno smješta pojedinca isključivo unutar modela linearnog razvoja i određuje takav model kao 'prirodan', istodobno zakrivajući vektore moći unutar kojih je čovjek upleten.⁷² S tim u svezi, na presjecištu kulturalnih teorija usmjerenih na povijest i postkolonijalnih teorija, postavlja se pitanje i o prostoru analize, odnosno propituje se je li riječ o mišljenju u koordinatama prostora ili koordinatama vremena te gdje su granice. U tom smislu, umjesto privilegije vremena i povijesti, ističe se zahtjev za «zemljopisnom i prostornom imaginacijom».⁷³ Prostor je tako ono što se stvara, što je predmetom imaginacije te ga valja razlikovati od mjesta.⁷⁴ Ono u

društveni proces rodni odnosa postaju dijelom samog značenja moći pa ispitivati ili mijenjati bilo koji od ovih aspekata ugrožava cijeli sustav.

⁷¹ Usp. Nancy Harstock, *Foucault o moći: teorija za žene?*, u zborniku *Feminizam/Postmodernizam*, 139-154 (141-142). Autorica se služi postavkama Alberta Memmija u knjizi *The Colonizer and the Colonized*, Boston, Beacon Press, 1967.

⁷² Radhika Mohanram, *Utjelovljenje «ernosti»*, prevela Tamara Slišković, *Treća*, br.1-2, 2001, 302-327 (311. i 323). Riječ je o autoričinu iscrpnu pojašnjavanju postavki Elizabeth Grosz, *Space, Time and Bodies*, u *Space, Time and Perversion*, London and New York, Routledge, 1995, 83-102.

⁷³ B. Kašić, 2005, 3. Autorica citira Edwarda Soju, *History-Geography-Modernity*. Soja smatra, pojašnjava autorica, da je modernitet interpretiran tako brzo i tako jednostavno kao dokidanje i zamjena različitih tradicija, a posrijedi je, po njegovu mišljenju, slojevita reorganizacija vremenskih i prostornih odnosa. Riječ je o izmještanju prostora i pobjedi razdaljine brzinom vremena ili sabijanjem prostora, što može dovesti do novih pregovora i odnosa između margina i centara, ali i do novih prepreka.

⁷⁴ Elspeth Probyn, *Putovanja u postmodernome: osmišljavanje lokalnoga*, u zborniku *Feminizam/Postmodernizam*, 155-166 (156), razlikuje koncepte *scene (poprišta)-locale, položaja (određivanja položaja)-location*, i *lokalnoga-local*. Ta trijada lokalnoga, scene i položaja otvara epistemološka pitanja: Što konstruira znanje? Odakle govorimo i koji su glasovi dozvoljeni? U tom smislu, ističe autorica, povijesno izostavljanje ženskih praksi i iskustava kao lokalnih, zahtijeva pogled na ono što Meaghan Morris u tekstu *At Henry Parkes Motel*, u *Cultural Studies* 2 (1): 1-16, 1988, zove «orođivanjem» vremensko-prostornih operacija

postkolonijalnim propitivanjima ima značenje složenog odnosa bitnih dijelova ljudske egzistencije: jezika, povijesti i okoliša. Stoga i pitanje mjesta kao i pitanje pripadnosti mjestu ili onostranosti u odnosu na mjesto, svekoliko određuje postkolonijalno pismo.

No, mjesto se u postkolonijalnom fenomenu povezuje i s pojmom raseljenosti, izmještenosti, i u tom specifičnom međudjelovanju označava osobitu krizu postkolonijalnog identiteta. Takav dijalektičan odnos mjesta i izmještenosti upisan je i u kodove postkolonijalnih književnosti te iscertava i podcrtava dubinsku podvojenost što je gotovo nagonski osjeća većina postkolonijalnih pisaca kad je riječ o jeziku, identitetu i kulturnim silnicama. U tom smislu «mjesto» nije mišljeno u smislu krajolika, zemljopisne činjenice koja vezuje sebe za nekog pisca-njegovim rođenjem ili životnim odredištem. Mjesto je ovdje nutarnje koliko i izvanjsko, jer osjećaj za mjesto nije usredotočen samo na izvanjskost mjesta, nego na unutarnju umještenost, na osjećaj u sebi. Tako se i mjesto razaznaje kao jezik, kao nešto u stalnom razvoju, pokretu, diskursu u procesu.⁷⁵

Stoga se u postkolonijalnoj reprezentaciji označavanje mjesta prekodira iz uskoga geografskoga značenja ka znaku gubitka identiteta. Mjesto u tom smislu označava i gubitak jezika koji se dogodio kolonizacijom te istodobno reprezentira diferenciju svijesti koja ukazuje na protustruju starosjedilačkog identiteta kao sastavnice kolonizirana identiteta.⁷⁶

Koje je to mjesto kolonizirana identiteta autora/opusa o kojem želimo govoriti, a koje ga/nas dijeli od mišljenja utemeljenih negdje drugdje? Koji je to **mjesto**

(kretanja/smještaja). Pri tome će koncept «scene» ili «poprišta» označiti mjesto kao scenu određenog događaja. To «mjesto» autorica smatra i diskurzivnim i nediskurzivnim uređenjem orođnog događaja, a dom je najočitiji primjer. «Lokalno» je dakle ono što izravno potječe iz određenog vremena, «scena» označava metode putem kojih se lociraju mjesta istraživanja, a «koncept» scene služi naglašavanju življenih kontradikcija mjesta i događaja.

⁷⁵ Biljana Romić, *Postkolonijalni pisac u egzilu između dva stolca*, u zborniku *Egzil/emigracija, Novi kontekst*, priredila Irena Lukšić, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2002, 253-260 (253).

⁷⁶ Ibid.

kulture koje uključuje i mogućnost imaginiranja mogućeg **prostora slobode**?

Za odgovorom/ima na to pitanje tragamo u slijedećem dijelu rada.

2. DIO

SREDNJA EUROPA KAO MJESTO KULTURE

2.1. Pojam Srednje Europe

«Istočna Europa, koja, i opet u očima 'Zapada', znači samo, i u vrlo neodređenom značenju, 'one bivše komunističke zemlje, ali ne uključujući ništa što se nalazi u Aziji', ženski je subjekt. Ona je žena.»⁷⁷

Srednja Europa označava fluidni geopolitički prostor koji je kroz različita povijesna razdoblja značio i različito područje. Osim po zbruci terminâ kojima se imenovao taj nestabilni prostor⁷⁸, regija se 'prepoznaje' i po mnoštvu divergentnih autorskih pristupa u njezinu definiranju i pozicioniranju.⁷⁹ No, u tom mnoštvu (p)ostaje je razvidnim da naziv Srednja Europa označava dio kontinenta koji se po svojim zemljopisnim karakteristikama razlikuje kako od Zapadne, tako i od Istočne Europe, te se njezin položaj mapira «negdje između», u (ne)određenosti prostora koji uključuje mnoštvo različitih nacija i manjinskog kolorita. U toj svojoj neodređenosti i nestabilnosti, srednjoeuropski prostor (p)ostaje podložan različitim adopcijama, koje ga u obliku vanjskih intervencija, ovisno o trenutnim društvenim, povijesnim i političkim konstelacijama,

⁷⁷ Lucy Tatman, *Imaginarni subjekti*, prevela Tamara Slišković, *Treća*, br.1-2, 2001, 328-337 (328). Autorica ističe kako polazi od teorije koja početke europske civilizacije ne smješta u Zapadnoj Europi, već u Istočnoj, točnije na području Balkana.

⁷⁸ Najčešće se taj prostor imenuje i kao Istočna Europa. I navedena Lucy Tatman rabi taj naziv. No, prijepori te prakse ukazuju na dvije činjenice: prvo, time se (još uvijek) zanemaruje entitet Srednje Europe, i drugo, dva različita identiteta: onaj Srednje Europe, kao i onaj Istočne Europe, reduciraju se na jedan kvazi-zamjenjiv entitet. Uz navedeno, ne treba zanemariti ni ulogu nepoznavanja same materije (područja) o kojoj /em se govori, kao ni ulogu povijesnih prilika nakon Drugog svjetskog rata, što ćemo pojasniti u nastavku rada.

⁷⁹ Zanimljiv prijedlog definiranja Srednje Europe daje Krzysztof Pomian, *Historijske posebnosti srednje i istočne Europe*, preveo Tugomir Lukšić, *Lettre Internationale*, (hrv. izd.) 6-7, 1992, 33-40 (33). Pomian naziva «srednjom Europom» onaj dio europskog kontinenta koji je nastanjen narodima, većinom katoličkim ili protestantskim, ali je bio povezan desetljećima - čak stoljećima, ili teritorijalnim susjedstvom, ili suživotom u krugu istog političkog entiteta, ili vladanjem ili pokornošću, barem s jednim većinski pravoslavnom narodom. Tako definiranoj «srednjoj Europi», ističe Pomian, danas pripadaju Finci, Estonci, Letonci, Litvanci, Poljaci, Česi, Slovaci, Austrijanci, Mađari, Slovenci, Hrvati te jednim dijelom Nijemci.

smještaju ili na Zapad, ili na Istok.⁸⁰ Upravo ta nestabilnost-nestalnost regije (p)ostaje, paradoksalno, njezinom stalnom oznakom, (jedinim) prepoznatljivim obilježjem, ali i distinkcijom naspram ostalih (stabilnih/fiksiranih) europskih prostora. Na tu nestabilnost entiteta Srednje Europe ukazuje, ali je istodobno (opet paradoksalno) i uzrokuje, njezina povijest koja svjedoči o regiji koja je uvijek bila predmetom posezanja različitih sila.⁸¹ Posebice je novija povijest toga prostora intenzivirala problematiku proturječnosti i fluidnosti identiteta regije. Riječ je o geopolitičkim konstelacijama dvaju blokova, istočnog-Varšavskog i zapadnog-Atlantskog saveza, čijom se ishodišnom točkom nadaže 1945. godina. Ta godina, ističe Peter Sloterdijk, ima epohalno i traumatsko značenje u europskom sjećanju jer u sjeni završetka Drugog svjetskog rata i Krimске konferencije, (p)ostaje odrednicom za ono «što će Europa za sljedećih pola stoljeća po sebi i za sebe biti».⁸² Za prostor Srednje Europe dogovor u Jalti značio je (još jednu) njegovu (ras)podjelu kojom je glavnina regije pripala Istočnom bloku, odnosno sferi utjecaja Sovjetskog Saveza. Otuda i njezino 'preimenovanje' u Istočnu Europu. Unatoč niza pokušaja emancipacije iz takva totalitarnog okrilja, tek pad Berlinskog zida 1989. označava prekretnicu i za Srednju Europu.⁸³ Taj događaj koji je otvorio «pukotinu koja je počela usisavati 20. stoljeće i cijelu modernu kulturu»⁸⁴, otvorio je i mogućnost da se o (Srednjoj) Europi progovori i izvan pojma bipolarnosti koja je nastala nakon Drugog svjetskog rata. Stoga, uzevši u obzir i stariju i noviju povijest regije,

⁸⁰ Ističe Anđelko Milardović, *Srednja Europa između mita i zbilje*, Pan liber, Osijek, Zagreb, Split, 1998, 17. Autor ističe, str. 5, kako je biti smješten «negdje između» zapravo najteže.

⁸¹ István Bibó, *Regije europske povijesti*, preveli s mađarskoga Eva Grlić, Igor Karaman, Arpad Vicko, Naprijed, Zagreb, 1995, 41, govori o tako snažnom utjecaju na vlast u zemljama Srednje i Istočne Europe i to od aristokratskih veleposjednikâ, monopolskih kapitalistâ i vojnih klikâ, a koji «ne bi podnijela nijedna zemlja slobodnog duha i zdravog razvoja». Jer, pojašnjava Bibó, riječ je o prostoru u kojem «naprosto bujaju najkaotičnije političke filozofije i najnezgrapnije političke laži, kakve se u društvima zdravog razvoja ne bi moglo niti izreći, a kamoli mogu bilo koga uvjeriti».

⁸² Peter Sloterdijk u tekstu *Ako se Europa probudi. Misli uz program jedne svjetske sile na kraju doba njezina političkog odsustva*, *Treći program hrvatskog radija*, 48/1995, 39-57 (40), prevela Blanka Will-Galić.

⁸³ Prvi takav pokušaj zbio se u Mađarskoj 1956, zatim slijede događaji u Čehoslovačkoj 1968. Uz te pokušaje, A. Milardović, 1998, 14-15, ističe i Hrvatsko proljeće 1971. kao pokušaj koji je uključivao i emancipaciju od totalitarnog komunizma i nacionalnu emancipaciju.

⁸⁴ Dubravka Oraić Tolić, *Dvadeseto stoljeće u retrovizoru. Žiriški eseji*, Školska knjiga, Zagreb, 2000, *Berlinski zid*, str. 19.

današnji pojam Srednje Europe, uz one zemlje koje su bile obuhvaćene Austro-Ugarskim carstvom, podrazumijeva i/ili uključuje zemlje koje su pripadale spomenutom Istočnom bloku. No, pri tome, valja uzeti u obzir da se u gotovo pedesetogodišnjem razdoblju bipolarnosti u pozadini vojnog natjecanja u naoružanju odvijalo i temeljitije natjecanje u kvaliteti samoga života.⁸⁵ Tako (rijetki) izletnici sa Zapada, Istočni blok doživljavaju kao svijet surova, opustošena i hladnog okoliša, nalik Polibijevoj Arkadiji, koji biva akceptiran kao podoban za razmišljanje, za duhovnu kupku u kojoj se prakticira tjelesno i emocionalno iskustvo melankolije.⁸⁶ No, za one koje su tu živjeli, to područje bilo je zapravo čekaonicom u kojoj se stalno najavljivala Vergilijeva Arkadija, no koju nitko nije znao preciznije opisati. To je čekanje stvaralo beznadne, tmurne i neugledne okoliše kolektivne melankolije. Stoga, melankolija ovdje nije uzrokovana samo klimatskim prilikama ili godišnjim dobima, ovdje (je) vlada(la) *melankolija mjesta* koja se proširila čitavim područjem.⁸⁷ Možda je upravo to melankolično stanje čekanja, uvjetovano ideologijskom kolonizacijom koja producira (kao i svaka kolonizacija) gubitkom slobode, uzrokom da su osamdesetih godina dvadesetog stoljeća prvi zastupnici (današnje) ideje Srednje Europe bile prilično marginalne i šarolike skupine: pjesnici, pisci u Istočnoj Europi, istočnoeuropski emigranti na Zapadu te zapadni intelektualci i sveučilišna inteligencija kojih je podrijetlo bilo istočnoeuropsko.⁸⁸ U toj kakofoniji, ne osobito plauzibilne zamisli u tada još uvijek željeznim zastorom podijeljenom kontinentu, podiglo se toliko se protuslovnih glasova, da je sam

⁸⁵ Usp. P. Sloterdijk, 1995, 48.

⁸⁶ O tome govori Vera Horvat-Pintarić, *Melankolija ulice, Mogućnosti*, god. XLI, br. 4-6/1994, 137-165 (137). Autorica spominje razgovor belgijskog povjesničara umjetnosti Jana Hoeta i njemačkog pisca i dramaturga Heïnera Müllera koji se zbio povodom manifestacije Documenta IX, tri godine poslije rušenja Berlinskog zida. Obojica govore o melankoliji koja se doživljava boravljenjem u zemljama Istočnoga bloka.

⁸⁷ Ibid., 140. Na simboličkoj razini, polazeći od olovnosive boje Saturna, pod čijom je vlašću melankolija, odnosno od simboličkog prikaza Saturna kao starca sa srpom, autorica uočava kako je na svim zastavama ideologijski pokornih zemalja morao biti srp, simbol proleterskog internacionalizma. Pri tome čekić kao drugi dio nametnuta simbola, priziva u sjećanje malj za vještice, zlokobni *maleus maleficarum*.

⁸⁸ Ističe Lonnie Johnson u tekstu *Ideja srednje Europe*, prevela Mirjana Paić Jurinić, *Treći program hrvatskog radija*, Zagreb, 46/1994, 50-55 (50).

pojam dovodio svojom višeznačnošću do toga «da bi svatko, čim bi dvojica ili trojica razgovarala o Srednjoj Europi, mislio na nešto drugo».⁸⁹

No, prvi sustavni poticaji novodobnom istraživanju Srednje Europe prepoznati su u aktivnostima Milana Kundere, koji 1984, zajedno s Györgijem Konrádom i grupom poljskih disidenata, otvara svekolike kulturne, političke i povijesne srednjoeuropske rasprave. Kundera piše fundamentalni esej *Tragedija Srednje Europe*, ali se potom, što se o toj temi više govorilo sve manje uključivao u raspravu.⁹⁰

S druge strane, većina profesionalaca i stručnjaka (za odnose Istok-Zapad) odbacivala je zamisao Srednje Europe, okarakteriziravši je kao manifestiranje specifičnog tipa psiholoških problema svojstvenima sentimentalnim, emigrantsko-imigrantskim intelektualcima. Drugim riječima, zamisao za one koji žive u prošlosti i povijesti ne daju da ide naprijed, a fantazije su im milije od činjenica. I doista, s obzirom na činjenicu, tada još uvijek snažne bipolarne konstelacije, Srednja je Europa bila fantastična ideja, a njezini zagovornici okretali su se prošlosti ne bi li ukazali na nelegitimnost suvremene podjele Europe.⁹¹ Odbijajući zapravo legitimnost poslijeratne podjele Europe, 'Europe Jalte', oni su s jedne strane nastojali dokazati kako narodi nastanjeni u Istočnome bloku nisu nikada ni povijesno ni kulturno pripadali Istoku. Štoviše, upravo ih je Zapad nakon drugoga svjetskog rata napustio i prepustio rusko-sovjetskoj verziji Istoka. S druge strane, nastojali su delegitimirati i one stavove koji taj prostor vide kao siromašniju Zapadnu Europu. U toj delegitimaciji nametnutih «velikih priča», javlja se specifični vid *skepticizma* na čijoj se platformi stvara drukčije viđenje prostora, uključivši duhovnu, kulturnu, gospodarsku i političku dimenziju. Riječ je o *skeptičnoj Srednjoj Europi* koja već odavno dvoji u

⁸⁹ Karl Markus Gauss, *Uništenje Srednje Europe*, preveo Kiril Miladinov, u *Lettre Internationale*, god. 2, br. 6-7/1992 (hrvatsko izdanje), tematski blok *Herbarij Srednje Europe*, str. 25-32 (30). Isto i u Gaussovoj knjizi *Uništenje Srednje Europe*, prevela Truda Stamać, Durieux, Zagreb, 1994, str. 5-28 (19).

⁹⁰ Esej *Tragedija Srednje Europe* u hrvatskome prijevodu Gige Gračan objavljen je u *Gordoganu*, god. 7, br. 17-18, 1985, str. 289-305.

⁹¹ L. Johnson, 1994, 51.

smisao povijesti i čije je visoko vrednovanje slobode i kulture i sazrelo upravo iz te dvojbe u povijest i njezine nametnute gospodare. Ta Srednja Europa razlikuje se i od despotskih vladavina na Istoku Europe, ali i od Zapada koji u načelu nije suzbio slobodu govora i izražavanja, ali je ta sloboda u podređenosti sveobuhvatnoj komercijalizaciji, postala posve beznačajnom za društveni život.⁹² Takva Srednja Europa istražuje i propituje sebe i u devedesetim godinama 20. stoljeća. Fokusirajući se na spomenuti skepticizam naspram povijesti koju su, posebno se ističe, na tom prostoru u pravilu pisali drugi i nadovezujući se na postmoderno napuštanje historicističkog ozakonjenja unutar Lyotardova «postmodernog stanja», historiografije novih subjektivnosti, Srednju Europu prikazuju kao lokalno utemeljenu istinu, zasnovanu na autorskim iskustvima same regije. Riječ je o iskustvima, ponajčešće književnika-povjesničara koji su i sami svjedoci i/ili žrtve naglih i uglavnom nepredvidljivih regionalnih promjena. Stoga je u središtu zanimanja tih autora problematiziranje povijesti i/ili 'istine'. Tako Czeslaw Milosz ističe kao najvrjedniju odrednicu srednjoeuropske književnosti «svijest o povijesti, i to podjednako prošlosti i sadašnjosti. (...) Osobe i likovi u tim radovima žive u vremenu koje je oblikovano na drukčiji način od vremena u djelima zapadnih književnika».⁹³

Preispisujući 'svoju' povijest, srednjoeuropski intelektualac/pisac hoće dekonstruirati okoštale predodžbe i 'znanja' o tom prostoru koji su konstruirani iz perspektiva velikih sila.⁹⁴ Polazište tim procesima je doživljaj (nametnute) povijesti koja se u manjim narodima Srednje Europe, od Estonije na sjeveru do

⁹² K. M. Gauss, 1992, 31, U 1994, 24.

⁹³ Riječ je o eseju Czeslawa Milosza objavljenom u *Cross-Current: A Yearbook of Central European Culture*, 5/1986 i u knjizi *In Search of Central Europe* (C. Milosz, «Central European Attitudes»), ur. G. Schopflin i N. Wood, Totowa, New Jersey: Barnes & Noble Books, 1988. Ovdje iz knjige Borisa Škvorca, **Ironija i roman: u Krležinim labirintima, (ponovno) iščitavanje žarišta u romanima Miroslava Krleže**, Naklada MD, Zagreb, 2003, *Pitanje Srednje Europe*, str. 68-72.

⁹⁴ U tom smislu, L. Johnson, *ibid.*, pojašnjava da, iako je (zapadnjačka) tradicija srednjoeuropskih naroda stara i preko tisuću godina, nisu dovoljno poznate časne tradicije borbe srednjoeuropskih (odnosno, kako drže profesionalni historičari, istočnoeuropskih) carstava. Autorica spominje značajne godine: 1089. Hrvatima, 1389. Srbima, 1526. Mađarima, 1620. Česima, 1772. Poljacima. «U Srednjoj Europi to su datumi svjetskopovijesne važnosti», ističe autorica, «a mi o tim narodima znamo tako malo».

Bugarske na jugu, poima kao niz nesretnih slučajeva u čijem je temelju povijesna nesreća da se živi između velikih, zločestih nacija⁹⁵, pa se stoga u kronikama tih malih naroda, javljaju toposi «izgubljenog raja» i borbe «Davida protiv Golijata». Upravo to tradicionalno srednjoeuropsko utočište u povijesti, moralno je osnažilo one koji su vjerovali u Srednju Europu. Pružilo im je alternative službeno propagiranim lažima o prošlosti, neistinitim prikazima sadašnjosti i turobnim izgledima za budućnost. Istodobno, postaje jasnim da je riječ o starim srednjoeuropskim problemima, višedesetljetnim i višestoljetnim, koji povijest Srednjoeuroljana čine punom propuštenih prilika, pa je sadašnjost završavanje nedovršena posla iz prošlosti, dok je budućnost prilika da se napokon ispravi povijesni usud koji je za njih bio nepovoljan. Stoga se može reći da na neki način Srednjoeuroljane progona vlastita povijest.⁹⁶

⁹⁵ Usp. Horst Haselsteiner, **Ogledi o modernizaciji u Srednjoj Europi**, prijevod Andrea Bjeloš, Naprijed, Zagreb, 1997, 149-150.

⁹⁶ Ističe L. Johnson, 1994, 52. Štoviše, pojašnjava autorica, Srednjoeuroljani će za objašnjenje sadašnjosti uvijek prizivati neki događaj iz prošlosti. «Iz sadašnjosti odlaze i prošlost- i to ne nekoliko godina ili desetljeća, već stoljećima unatrag-a potom se opet lako vraćaju u sadašnjost».

2. 2. (Post)kolonijalna povijest Srednje Europe

Srednjom Europom tijekom njezine burne i raznolike povijesti, vladale su njoj nametnute, uglavnom strane sile.⁹⁷ U takvu se tijeku javlja konstanta u obliku kolonijalne zbilje, koja otvara poziciju *Srednje Europe kao kolonije*. Unutar tih odrednica nastala je i nova teorijska paradigma koja omogućava rekonceptualizaciju književnih i kulturalnih povijesti srednjoeuropskog prostora, i to iz perspektive postkolonijalnih teorija, kao i kolonijalne i postkolonijalne književne kritike. O toj paradigmi govori Nikola Petković u svojoj knjizi **Srednja Europa: zbilja-mit-utopija**.⁹⁸ On polazi od teorijskih premisâ da prostor kolonizacijâ nije isključivo vezan za tzv. Treći svijet koji je i sâm kao naziv arbitraran, odnosno hegemonijska konstrukcija. Stoga ni postkolonijalna kritika i njezine perspektive nisu isključivo rezervirane za taj i takav prostor, čime se otvara perspektiva u kojoj je moguće prepoznati kolonijalne dominacije i u onim dijelovima svijeta u kojima nisu do sada fokusirane. Štoviše, one nisu vezane toliko uz prostor, koliko za vrijeme. Stoga se u prepoznavanju kolonijalnih hegemonija i njihovih mehanizamâ moći u bilo kojem geografskom prostoru, uz komparaciju sa mehanizmima i učincima imperijalne moći u «tradicionalnim» kolonijama, mogu (i moraju) rabiti perspektive postkolonijalne kritike. S druge strane, ne žele se zanemariti specifični mehanizmi kolonizacije koji su različiti naspram kolonizacijâ neeuropskih zemalja. No, riječ je o tome, pojašnjava Petković, da su učinci tih različitih kolonijalnih praksi (bili) gotovo identični onima u zemljama Azije i Afrike.⁹⁹ Radi se o posezanjima različitih

⁹⁷ Stoga, I. Bibó, 1995, 65-66, ističe kako nekonsolidiranost toga prostora nije u njegovu tobožnjem iskonskom barbarstvu, nego se ono barbariziralo zbog niza nesretnih povijesnih događanja. «Nažalost», zaključuje autor, «nisu mu mnogo ni pomogli da se vrati». Štoviše, «u nekim slučajevima izravno su ga i spriječili u tome».

⁹⁸ U cijelosti **Srednja Europa-zbilja-mit-utopija: postmodernizam, postkolonijalizam i odsutnost autentičnosti**, Adamić, Rijeka, 2003.

⁹⁹ N. Petković, 2003, 156-157. Autor ističe kako se postkolonijalni model Srednje Europe ne temelji na oblicima centrifugalne kolonizacije. Naime, Petković tradicionalne kolonijalne dinamike, primjerice Britanaca i Francuza, a koje se kreću od centra ka periferiji, naziva **centrifugalnom kolonizacijom**. U Srednjoj Europi, ističe autor, na djelu je tzv. **centripetalni model kolonizacije** koji su uveli Habsburgovci, a čiji je pravac usmjeren ka središtu moći. Drugim riječima, eksplicira Petković, taj pravac ne emanira od centra prema

dominantnih kultura koje odnos prema prostorima Srednje Europe temelje na zamišljenim vlastitim historijskim obvezama, unutar kojih se regija poima kao objekt kojim se vlada. Takve okolnosti ukazuju na postojanje *povijesne (post)kolonijalnosti posebna, srednjoeuropskog tipa*.¹⁰⁰

Stoga postaje važnim propitivanje (ne)objektivnosti prikazivanja povijesti toga prostora, kao i pisanje **kontrahistorije** koja preoblikuje povijesni diskurz kolonijalnog gospodara. Jer, kao što ističe Milan Kundera, iako ljudi Srednje Europe nisu osvajači, oni se ne mogu odijeliti od europske povijesti: ne mogu postojati izvan nje, iako predstavljaju 'krivu' sliku te povijesti; oni su njezine žrtve i autsajderi. Upravo ta perspektiva gledanja povijesti otvorenih očiju, zaključuje Kundera, izvor je njihove kulture, njihove mudrosti, onog «neozbiljnog duha» što se ruga veličini i slavi. Stoga Kundera ističe kako bi rečenicu Witolda Gombrowitza: «*Ne zaboravite da se samo suprotstavljanjem povijesti kao takvoj možemo oduprijeti povijesti naših dana*», valjalo uklesati na ulazne dveri u Srednju Europu.¹⁰¹

Bitan topos takostvorenih svjetova, kao područja susretišta povijesti i pamćenja, zbilje i fikcije, jesu neuralgična čvorišta u vidu (nametnutih) epizoda individualne povijesti, a koji govore o neželjenim, iznenadnim i nepozvanim intruzijama namentute povijesti pri čemu su zahvaćene i privatne/intimne sfere pojedin(a)ca.¹⁰² Riječ je o prikazivanju specifičnog stanja u tom turbulentnom, traumatičnom i sanjarskom prostoru Srednje Europe, koje je zapravo konstantno iščekivanje prijelaza iz jednog u drugo duševno stanje ili iz jednoga u drugi

periferiji, nego od periferije prema centru. No, oba tipa kolonizacije usmjerena su na marginalizaciju koloniziranih subjekata.

¹⁰⁰ Usp. N. Petković, 2003, 23 i 32. Govoreći o (zapadnocičnom) porivu za prisvajanjem povijesti, V. Biti, 1994, 137, eksplicira kako se drugi, tako što ga se prilagođava predodžbama o «našoj uzvišenoj misiji», postupice «pretvara u upotrebljiv sastavni dio vlastite povijesti».

¹⁰¹ Milan Kundera, 1985, 299.

¹⁰² Usp. N. Petković, 2003, 47. Autor navodi epizodu iz teksta G. Konráda (iz *Cross Currents*, 9, 1990, 92-93) u kojoj je u jednom selu tenk iz obližnje vojne baze ušao u kuću seoskog mesara baš kad je mesareva žena namještala krevete u spavaćoj sobi. Kad su upitali mesara što se zapravo dogodilo, on je odgovorio: «Povijest je došla k nama». «*To je vjerojatno tipičan odnos*», piše Konrád, «*koji ljudi, poučeni iskustvom, imaju prema povijesti: ne uskaću oni, nego ona. Svatko se, primjerice može naći u kaskijanskoj situaciji, kada netko nekome dođe i negdje ga odvede. (...) Oni nisu željeli rat, ali rat je došao k njima. To znači da je u Srednjoj Europi teško izbjeći intruzije povijesnih događaja, događaja koji bi, da su stvari drukčije, ostali izvan konteksta njihovih života*».

oblik vladanja. A ti su prijelazi, posebice za pojedince, bili uvijek dramatični.¹⁰³ U tom smislu, György Konrád ističe: «*Na nas se uvijek stropoštala neka vlast. (...) S nama su trgovali, o nama se sporazumijevali, nas su komadali, prodavali, bivali smo predmetom regulacionih planova i mirovnih konferencijâ. (...) Nas su uvijek okupirali, naše svojstvo istinski nezavisne države slika je iz zlatnog doba koja se gubi u prošlosti. Vrlo rijetko zaplamtjela bi naša sloboda i pokazali bismo svoje lice svijetu, koji je bacao prema nama prilično nepažljiv pogled. A zatim su opet pred našim vratima tapkali tuđinski vojnici. Čak, i kad nismo bili okupirani, morali smo se ravnati prema drugoj, većoj sili*».¹⁰⁴

Riječ je o iskustvu nebrojenih povijesnih i političkih intruzija kao prepoznatljivu 'obilježju' srednjoeuropskoga prostora. No, unatoč stvarnosti tih penetriranja u regionalnu zbilju, interakcije (nametnutih) povijesnih diskurza i priča o životima pojedinaca, stvaraju fragilno i fluidno područje koje se (izvan regionalnog konteksta) čini nerealnim, fantazmagoričnim, tragikomičnim. Nameće se pitanje: čini li Srednja Europa stvarnu kulturnu konfiguraciju koja ima vlastitu povijest? A ako takva konfiguracija postoji, može li se zemljopisno definirati? Što su joj granice? Pošavši od tih (svojih) pitanja, Milan Kundera ističe kako ***Srednja Europa nije država: to je kultura ili sudbina*** pa bi bilo besmisleno pokušavati točno povući njezine granice. Štoviše, pojašnjava Kundera, njezine su ***granice imaginarne*** i sa svakom se novom povijesnom situacijom moraju povlačiti.¹⁰⁵

U tom kontekstu Srednja Europa živi od mogućnosti postojanja različitih, ali uvijek paralelnih značajki i vrijednosti. To je prostor kojemu je strana egzistencija jednoličnosti, i/ili jedinstvenosti, a takve konstelacije omogućuju

¹⁰³ Usp. A. Milardović, 1998, 18.

¹⁰⁴ G. Konrád, ***Dobro je putovati***, u *Gordogan*, br. 17-18, 7(1985), preveo Ivo Škrabalo, str. 273-288 (277). Konrád nadalje ističe kako je upravo iz srednjoeuropskog prostora, iz Sarajeva došao prvi, a iz Gdanjska drugi svjetski rat.

¹⁰⁵ M. Kundera, 1985, 297. Kundera, str. 298, kaže da se stoga Srednja Europa ne može definirati i odrediti političkim granicama (koje su neautentične, uvijek nametnute invazijama, osvajanjima i okupacijama), «*nego tim velikim zajedničkim situacijama što nanovo okupljaju narode, pregrupiraju ih na svagda nove načine duž imaginarnih i svagda promjenjivih međa koje obilježuju predio nastanjen istim uspomnama, istim problemima i sukobima, istom zajedničkom tradicijom*».

konstruiranje prostora interferencija različitih žanrova, odnosno prostora koji 'zahtijeva' da se dihotomije fikcija/zbilja, jezik/svijet, riječ/stvar prestanu tretirati kao dihotomije. Štoviše, riječ je o području u kojem su (ti) pojmovi otpušteni jedni među druge i jedni rade u drugima: fikcija u zbilji, zbilja u fikciji, svijet u jeziku, jezik u svijetu. U takvim okolnostima imaginarnost književnosti na najbolji način iskazuje pregorijevanje tih dihotomija.¹⁰⁶ Drugim riječima, svijet se teksta irealizira da bi postao analogon svijetu, da bi se mogao proizvesti odnos prema svijetu.¹⁰⁷

2. 3. Književnost i Srednja Europa

Na temelju naznačenog u prethodnom poglavlju, polazimo od toga da književnost nikada ne može (p)ostati (samo) predmetom našega, bilo pojedinačnog ili grupnog bavljenja, jer prije no što se mi pozabavimo njome, ona se već uvijek bavi nama.¹⁰⁸ Drugim riječima, polazimo od stanovišta da je velika književnost smjerno otvorena prema Životu. Dapače, ona će nam pokazati što je Život.¹⁰⁹ Stoga nas zanima, riječima Alaina Finkielkrauta: kakvu umjetnost prenosi od čovjeka do čovjeka književnost srednjoeuropskog prostora, odnosno, koju/kakvu težinu dugotrajna i neuobičajena iskustva, s njegovim teretom, bojama, sjemenjem njegova života, ona obnavlja u našem tijelu i omogućuje nam da ga preuzmemo kao da je naše? Kojim načinima se ovdje

¹⁰⁶ Usp. Andrea Zlatar, 1989, 58-59. Govoreći o prijeporima opozicijske relacije između pojmova fiktivnog i realnog, autorica uvodi pojam imaginarnog W. Isera. Prema Iseru (*Činovi fingiranja ili Što je fiktivno u fikcionalnom tekstu?*, *Umjetnost riječi*, Zagreb, 1987/4, 312-314) fikcionalni je tekst susretištem realnog, fiktivnog i imaginarnog. Stoga, «ako fikcionalni tekst sadrži ono realno, a da se pri tom ne iscrpljuje u njegovu opisu, tada njegova fiktivna komponenta nema karakter samosvrhovitosti, nego kao fingirana predstavlja pripremu onoga imaginarnoga (...). Čin fingiranja zadobiva svoju osebnost time što polučuje povratak realnosti svijeta života u tekst i upravo takvu reproduciranju daje imaginarni oblik».

¹⁰⁷ Spomenutim se trijadičkim odnosom pojmova realnog, fiktivnog i imaginarnog, zaključuje A. Zlatar, *ibid.*, fikciji omogućuje odnos prema svijetu izvan vulgarnomimetičkih zahtjeva i opozicije istina/laž.

¹⁰⁸ O toj odrednici književnosti govori Vladimir Biti, *Pripitomljavanje drugog. Mehanizam domaće teorije*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989, 127.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 143. Riječ je o stavovima T. Eagletona, *Criticism and Ideology. A Study in Marxist Literary Theory*, Verso, London, 1976, 54.

oblikuje prijeka nužda da se piše o obespravljenima, isključenima, potlačenima, mrtvima?¹¹⁰

U tom smislu srednjoeuropske nacionalne književnosti govore o kolonijalnim uvjetima života izazvanih trajnom nazočnošću različitih gospodara.¹¹¹ Odmičući se od «velikih pripovijesti» nametnutih historijskih dinamika, ti književni ispisi tragaju za diskursom autentičnosti, odnosno diskursom onih koji žive u tom prostoru kao subjekti stalnih kolonijalnih dinamika, ukazujući na to da se u srednjoeuropski duh može proniknuti kroz sudbine malih ljudi. Pa iako se može reći da je *književnost u ovom slučaju povijest*, Nikola Petković ističe da nije riječ (samo) o podrivanju autoriteta povijesti, već o individualnim književno-historijskim imaginacijama koje uključuju i usredištuju upravo one pojedinosti koje historijski zapisi u svojoj «objektivnosti» marginaliziraju ili uopće ne uključuju u vlastiti diskurz.¹¹² pisci srednjoeuropske regije, primjerice, Franz

¹¹⁰ Usp. Alain Finkielkraut, *Izgubljena čovječnost. Esej o XX. stoljeću*, prevela Saša Sirovec, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1998, 74-75. Autor citira A. Solženjicina, iz Alexandre Solženitsyne, *Discours de Stockholm*, in *Les Droits de l'écrivain*, Éd. du Seuil. 1972, 108. U tom smislu, Finkielkraut ističe danesretan Adornov izraz kako nije moguće pisati poeziju nakon Auschwitzta, valja izokrenuti: «bez umjetnosti, to jest bez poezije, prisno, unutarnje, razumijevanje onoga što se zbivalo u Auschwitzu ili Kolyma zauvijek bi nam bilo onemogućeno».

¹¹¹ U tom smislu znakovita je misao V. Mikecina, *Umjetnost i povijesni svijet. Sociološko-filozofske rasprave o umjetnosti i kulturi*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1995, 9, koji krećući se u području sociologije umjetnosti i kulture govori kako su u hrvatskoj povijesti, a napose u onoj novijoj, književnost i umjetnost imale prvorazrednu ulogu u oblikovanju i afirmaciji njezina kulturnog identiteta i modernog subjektiviteta. Štoviše, autorovo je polazište da su djela umjetnosti i kulture prvorazredni tvorni moment samoga povijesnog svijeta.

¹¹² Usp. N. Petković, 2003, 9. U tom smislu N. Petković, 2003, 7, ističe zanimanje koje u kulturalnim studijima pobuđuju pod-discipline «književnost kao povijest» ili «povijest kao biografija» unutar kojih se, slabeci autohtona značenjska polja u literaturi i historiji, efektno miješaju njihovi diskurzi. Štoviše, pojašnjava Petković, «književnost kao povijest» odbija prepoznati granice između aristotelijanske dihotomije historija/literatura i koji baš u kondicionalu koji je Aristotelu služio da strogo odvoji dva načina pisanja (povijest kao pisanje o svijetu; literatura kao pisanje svijeta) vidi nit povezivanja».

Naime, u svojoj Poetici Aristotel (384-322) ističe kako «nije pjesnikov posao da pripovijeda o stvarnim događajima, nego o onome što bi se moglo očekivati da će se dogoditi, to jest o onome što je moguće po vjerojatnosti ili nužnosti. Povjesničar i pjesnik ne razlikuju se, naime, time što pripovijedaju u stihu ili prozi (ta bilo bi moguće da Herodovo djelo bude stavljeno u stihove i ono ne bi ništa manje ostalo povijest nego što je to bilo u prozi); nego razlikuju se time što jedan pripovijeda stvarne događaje, a drugi ono što bi se moglo očekivati da se dogodi. Zato je pjesničko umijeće filozofskije od povijesti i treba ga shvatiti ozbiljnije od nje. Pjesništvo, naime, govori više ono što je općenito a povijest ono što je pojedinačno». Navedeno iz Aristotel, **O pjesničkom umijeću**, preveo i priredio Zdeslav Dukat, Školska knjiga, Zagreb, 2005, 20-21.

No Aristotel nadalje kaže, str. 22, da «ako se baš i dogodi da (pjesnik) opjeva stvarne događaje, zbog toga ništa manje nije pjesnik. Jer ništa ne priječi da neki od stvarnih događaja budu takvi da bi se vjerojatno dogodili (i da su se mogli dogoditi), a po tom kriteriju on je njihov pjesnik». Z. Dukat pojašnjavajući ove Aristotelove stavove, 2005, *Bilješke*, broj 421, str. 161, ističe kako Aristotel nije imao visoko mišljenje o povijesti: ona je samo hrpa događaja bilo kraćeg ili duljeg vremenskog razdoblja, koji svi pripadaju raznim *práxeis* i nemaju zajednički *télos* (svrhu). Uočivši kako Aristotel nije povjesničare neposredno kritizirao, Dukat, spomenuti Aristotelov stav prema povijesti obrazlaže njegovim uvjerenjem kako kompleksnost zbivanja kao i nedovoljni podatci onemogućavaju da se zaista raskriju unutarnje povezanosti i odnosi. Štoviše, ističe Dukat, «poanta bi bila da

Kafka, Italo Svevo, Robert Musil, Miroslav Krleža, Czeslaw Milosz, Nedjeljko Fabrio, Claudio Magris, stvaraju svoje imaginarne svjetove koji se više ne temelje na strogim razlikama između konotativa i denotativa kao temelja razlikovanja poezije i historiografije. U takostvorenim prostorima 'proizvoljne' istine, značenje se ne stvara na granici, nego na susretištu *genusa proximuma* pojma 'pjesnik' i 'povjesničar'.¹¹³

Riječ je o specifičnu idejno-diskurzivnom prostoru koji omogućuje estetičku produkciju reprezentacije (toga) svijeta i njegove povijesti. Već i Aleksandar Flaker, unutar svoga poznatog teorijskog modela razvoja stilskih formacija, zapaža kako «suodnos nadnacionalnih stilskih formacija i pojedinih nacionalnih književnosti iskazuje posebnu problematiku kada se uputimo u proučavanje književnosti koje su se razvijale, ako prihvatimo Krležinu oznaku, istočno od linije Gdańsk-Trst». Flaker, uočivši aporiju oko naziva/određenja regije i pojašnjavajući kako je zapravo riječ o kompleksu srednje i istočne Europe, a ne o istočnoevropskoj zoni, ističe kako književnosti toga prostora tvore posebno književnopovijesno jedinstvo, uvjetovano svojim uglavnom srodnim povijesnim razvojem. Radi se o diskontinuiranu razvoju koji je uzrokovan povijesnim razlozima, primjerice provalom Tatarâ i Turakâ, kao i dugotrajnim dominacijama inojezičnih kultura, a kojima je «usporen ili prekinut razvitak nacionalnih kultura kakav poznajemo iz kulturnopovijesnih modela što su ih stvorile vodeće književnosti zapadne Evrope».¹¹⁴ Dakle, radi se o prostoru i vremenu diskontinuiteta naspram uvriježenim (zapadnocentričnim) poimanjima o linearnom tijeku stilskih i povijesnih razdoblja.¹¹⁵ Taj diskontinuitet uključuje,

povijest, jer se ne bavi s *prákseis*, nije razumljiva (shvatljiva) na onaj način na koji je to *mýtho*, ovdje ne govori samo o tragediji. I komedija, premda manje *spudáia* od tragedije, ipak je nadmoćna povijesti». Dukat navodi i mišljenje koje se podudara s Aristotelovim. Riječ je o Schillerovim stavovima koje je iznio u jednom pismu Goetheu (pismo br. 284): «*Moderni tragičar (za razliku od grčkih) izlaže se opasnosti da (pri izmišljanju pjesničkih siževa) izgubi duboko sakrivenu istinu u kojoj je zapravo sadržano sve poetsko. On bi rado potpuno vjerno prikazao (oponašao) jednu stvarnu zgodu i niti ne sluti, da upravo zato što je apsolutno istinit poetski prikaz nikad se ne može potpuno poklopiti sa stvarnošću.*

¹¹³ N. Petković, 2003, str. 8-9. i 44.

¹¹⁴ Aleksandar Flaker, *Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986, 61

¹¹⁵ Ihab Hassan, *Kultura, indeterminacija i imanencija*, preveli Antun Maračić i Markita Franulić, *Republika*, XL1, br. 10-12, 1985, str. 26-54 (37), tako pojašnjava da ono što nazivamo literarnim periodom često u stvari i

kao što smo pokazali, odmak od modernističkih «velikih pripovijesti» kolonijalnih historija te pregorijevanje dihotomije književnost/povijest. Tim obilježjima srednjoeuropska književnost se u kolonijalnim i postkolonijalnim uvjetima otkriva kao specifično antiesencijalistička i postmoderna.¹¹⁶ Štoviše, u njezinu diskontinuitetu, i modernizam i postmodernizam razvijaju se paralelno, pa se dometi srednjoeuropskog postmodernizma svojim širim dimenzijama razlikuju od onih koji su «samo» reakcija na visokokulturalne postulate modernizma.¹¹⁷

Riječ je o polifonim artikulacijama lokalno pozicioniranih svjedočanstava koje kao metafore protesta u pitanje dovode legitimnost kolonijalnog diskursa gospodara.¹¹⁸ U tom smislu, srednjoeuropski pisci/povjesničari, smještajući svoje iskaze u imaginarne prostore susretišta fikcije i zbilje i fundirajući ih na osobnim iskustvima, ukazuju na nužnost ponovnog ispisivanja komplicirane i višeslojne povijesti regije, čija im stvarnost trajno izmiče. Ta re-artikulacija, odnosno re-konstrukcija kao nadilaženje/pregorijevanje artikulacijâ i konstrukcijâ povijesti i prostora koji su nametali drugi, p/r/okazuje svoju poziciju izvan svakog esencijalizma pa tako i esencijaliziranja regije. Ona istodobno ukazuje na pluralnost razumijevanja pojma Srednje Europe pa kao takva dekonstruira nametnutu unitarističku kolonijalnu povijest. U toj svojoj pluralnosti, Ona koja je stajala iz Željeznog zastora, Ona koja trajno izmiče unificiranju i prisvajanju istočnih, zapadnih, ili nekih drugih dominacija, otkriva

nije period jer definiranje tog pojma ne mora biti samo kronološko već i tipološko. Time se u sustavu lineanog kretanja periodâ zapravo mogu otkriti bilo **kontinuiteti**, bilo **diskontinuiteti**. Definiran tipološki, model postmodernizma otkriva se kao naročita tipologija imaginacije, unutar koje je moguće «otkrivati» afinitete različitih autora i različite artikulacije. Tako kao «preteče» post-modernizma možemo prepoznati Sternea, Sadea, Blakea, Lutrémonta, Rimbauda, Jarryja, Hofmannstahla, Steinea, Joycea, Paunda, Duchampa, Artauda, Roussela ili Kafku. Hassan zaključuje da izvan takva promišljanja, temin postmodernizam nije samo sirov u svojoj zamisli, već je i nametljiv. Točnije, denotira vremensku linearnost i konotira zakašnjenje, što bi malo postmodernista dopustilo. Konačno, zaključuje Hassan, i samo ponavljanje ideje literarne periodičnosti, post-moderna misao nastoji prevladati.

¹¹⁶ N. Petković, 2003, 24-25, ističe da je do 1990. njezin reprezentativni diskurz kolonijalan, a njezini odjeci su odjeci književnosti otpora. Od 1990. neokolonijalna paradigma srednjoeuropske književnosti evoluirala i njen epohalni izraz poprima oblike postkolonijalnog diskurza.

¹¹⁷ Usp. N. Petković, 2003, 237.

¹¹⁸ Ibid., 237-238.

se kao ženski subjekt. Ona je žena.¹¹⁹ I to ne samo kao gramatička kategorija, nego kao entitet koji, usprkos svim nametnutim monolitnim (falogocentričnim) percipiranjima, (i dalje) ustrajava u svojoj multivokalnosti, pluralitetu mišljenja, antimilitarizmu, izostanku želje za dominacijom, odnosno iskazuje se kao entitet koji je moćan u svojoj «nemoći» i koji je otvoren prema budućnosti jedne transnacionalne posteuropske kulture.¹²⁰

U tom cilju možemo parafrazirati Sloterdijkov imperativ kako ne treba postavljati pitanje tko, i na temelju kojih kriterija i tradicija pripada «autentičnoj» (Srednjoj) Europi, nego koje scene (Srednjo)euroljani igraju u svojim povijesno odsudnim trenucima i koje su, u tom smislu, njihove pokretačke ideje ili aktivirajuće iluzije.¹²¹ Kako sudbine pisaca /intelektualaca, kao što smo nastojali pokazati, ni u kom slučaju (ni ovdje) nisu iznimka, polazimo od spomenute teze Edwarda Saida, kako je (i) u ovom prostoru intelektualac, iznoseći svoj *protudiskurs* koji ne dopušta savjesti da pogleda na drugu stranu ili zaspi, neka vrsta **protusjećanja**. To uključuje, ističe Said, i zadaću javnog postavljanja neugodnih pitanja, kao i sukobljavanja ortodoksnom mišljenju i dogmama. U konačnici, takav intelektualac znači biti netko čiji je *raison d' être* zastupati sve one ljude i probleme koji se svakodnevno marginaliziraju. Stoga ćemo odgovore na pitanja o «scenama» u Srednjoj Europi potražiti kod pisca/intelektualca, onoga koji moćnicima govori istinu, koji svjedoči o progonima i patnji, i koji u svojoj (simboličkoj) ulozi pisca svjedoči o iskustvu zemlje i/ili regije i tako tom iskustvu daje javni identitet koji ostaje zauvijek upisan u globalnu diskurzivnu agendu.¹²²

¹¹⁹ L. Tatman, op. cit.

¹²⁰ Usp. N. Petković, 2003, 247.

¹²¹ Usp. P. Sloterdijk, 1995, 48.

¹²² E. Said, 2003, 77-85. I izvaci iz teksta *Prikazi intelektualaca*, prevela Iva Tarle, *Treći program*, 1998, 179-186.-Ovdje prema Silva Mežnarić, *Povodom odlaska Edwarda W. Saida*, *Revija za sociologiju*, vol. XXXIV, no. 3-4, 221-228.

2. 4. Srednjoeuropski ljetnikovac kao mjesto sudbine

2. 4. 1. Mjesto kao utočište

Povijest Liburnije, uključujući i njezin središnji topos-Opatiju, ukazuje na društvenu i kultur(al)nu kontingentnost, slojevitost, kompleksnost. Povijest tog uskog prostora između Učke i mora, povijest je onih koji su dolazili i prolazili, rjeđe ostajali.¹²³

Predio u kojem se davno smjestila opatija svetog Jakova, premrežavaju potoci Lipovica, Tomaševac, Vrutki i Lerčica, a njihov protejski hidronimni karakter simbolički ukazuje na protočnost-fluidnost povijesti mjesta. U podacima o (naj)ranijoj prošlosti Opatije, moguće je tek naslutiti grčku i rimsku nazočnost na ovome prostoru. I okolnosti dolaska benediktinaca koji su ovo mjesto prepoznali za molitvu i rad, prikazuju se u imaginacijskim prostorima nagađanjâ i hipotetičkih (re)konstrukcijâ. Ako pođemo od hipoteze da su benediktinci kao egzilanti utemeljili Opatiju, onda je u povijesti Mjesta, već od tih početaka, moguće uočiti njegovu konstantu Utočišta čiju su povijest pisali različiti gospodari.¹²⁴ To su primjerice, Markvard Eppenstein (koruški vojvoda), Henrik (gorički grof), Sieghard (akvilejski patrijarh), pa opet Eppenstein, zatim Orlamünde, porajnski Spanheim i bavarski Andechs, Makimilijan I, Ferdinand I,

¹²³ Preciznije rečeno, usredotočujemo se na tzv. istarsku Liburniju, predio omeđen Učkom, Prelučkim i Plominskim zaljevom, a koji se nadaje kao geološka, geografska i politička cjelina, što utječe i na njezinu lingvističku i kulturalnu dimenziju. Riječ je o dijelu istarskog poluotoka koji je za razliku od ostalih dijelova, u ranom srednjem vijeku (do IX. stoljeća) bio sastavom samostalne Hrvatske, a isto tako, nikada nije bio pod mletačkom vlašću (iznimka su Plomin i kraće Mošćenice)-Amir Muzur, *O liburnijskom mentalitetu (Ako takav uopće postoji)*, *Sušćanska revija*, 46/47, Rijeka, 2004a, 79-83 (79).

¹²⁴ O toj hipotezi govori Amir Muzur, *Kako se stvarala Opatija. Prilozi povijesti naseljavanja, grada i zdravstvenog turizma*, Opatija, Katedra Čakavskog sabora Opatija, Grad Opatija, Naklada Benja, Opatija, 1998, 18-21. Naime, pojašnjava Muzur, nastanak liburnijske benediktinske opatije Sv. Jakova (spominje se prvi put 1438./39.), koincidira sa dramatičnim povijesnim događajima u furlanskoj opatiji Sv. Petra u Rosazzu. Autor navodi događaje koji su uzrokovali taj egzil, a zapravo je riječ o povijesnim intruzijama, koje, kao što smo pokazali u prethodnom poglavlju, itekako obilježavaju srednjoeuropski prostor. U ovom slučaju riječ je, kako navodi Muzur, o nizu događaja: «1420. Venecija silovito zauzima Furlaniju, 1422. Ludwig von Teck s 4.000 Mađara opsjeda i privremeno osvaja opatiju za Žigmundovu krunu, 1431. isti kondotijer pali i pljačka opatiju, a zarobljenima odsijeca desnicu». Stoga benediktinci između 1422. i 1431. napuštaju Sv. Petar u Rosazzu, a u tim je okolnostima moguće da jedna skupina bježi cestom prema jugoistoku. Autor potkrijepljuje svoju tezu nalazi u pridjevku liburnijske opatije «de Rosacis» koji je inačica furlanskog Rosazza.

grofovi Walsee, Ferdinand III, zatim tranziti Mlečana, Turaka, Francuza, a poslije stižu Austrijanci, Talijani. U takvim konstelacijama konstruira se specifičan prostor kao živi spomenik povijesnih kontingencija i naslaga kultura, a ta se povijest nastavlja sve do današnjih dana.¹²⁵

Nastavši kao utočište prognanima, Mjesto je kasnije postalo utočište umornima. Prvi koji u tom smislu vidi Opatiju, poželjevši odmak iz svakodnevnog urbanog poslovnog života, jest Iginio Scarpa koji gradi 1844. vilu Angiolinu. Od toga trenutka Mjesto postaje ljetnikovcem pripadnika viših društvenih slojeva, a obilje neeksploatirana bajkovita pejzaža, kao unosnu investiciju, prepoznaje Friedrich Schüler. On kao generalni direktor Društva južnih željeznica (Südbahn-Gesellschaft), u vrijeme kada je zbog niza ratova Austrija izgubila svoje talijanske destinacije, traga za načinima kako da poveća rentabilnost željezničke pruge Pivka-Rijeka. Stoga je od 80-tih godina 19. stoljeća Opatija mjesto uređivanja, uljepšavanja, grozničave kupoprodaje, investiranja, građenja i širenja, a iza novih pročelja vila i pansiona sa stranim imenima i stranim vlasnicima, angažirano je lokalno stanovništvo. Ono je, kao naseljeničko društvo, i samo nastajalo pojedinačnim i spontananim imigracijama furlanskih, vlaških, talijanskih i hrvatskih obitelji, kojima se, ekspanzijom Voloskog i Opatije, pridružuju i njemački i slovenski doseljenici.¹²⁶

Razvojem turizma krajem XIX. stoljeća, to se heterogeno društvo širi obrtnicima, ugostiteljima i viskoobrazovnim stručnjacima, pristiglim iz urbanih centara cijele Monarhije.¹²⁷

¹²⁵A. Muzur, 2004a, 80. i 81, uz migracijski priljev u Liburniju do Prvog svjetskog rata koji je za vrijeme talijanske okupacije usporen i reduciran na talijanske službenike i radnike, ističe i drugi veliki migracijski val nakon Drugog svjetskog rata. Tada odlaze Talijani i drugi politički emigranti, a dolaze ljudi iz Dalmacije, Bosne i Hercegovine, Srbije i Kosova. Treći, najsvježiji migracijski dotok, ističe Muzur, dogodio se devedesetih godina 20. stoljeća, u kontekstu Domovinskog rata. Prognani Slavonci, Ličani, Dalmatinci i Hercegovci dolaze na ovaj prostor te se događa ponovo neka vrst «seobe naroda», tipične za europski rani srednji vijek. Time se, započevši od benediktinaca, konstanta liburnijske 'egzilantske' povijesti nastavlja, pa u tom kontekstu ističemo postavku Amira Muzura kako je današnji liburnijski mentalitet dio procesa koji traje i trajat će dok god bude kretanja i mijenjanja.

¹²⁶Ističe A. Muzur, *Opatijska Zora. Priča o jednom simbolu*, Grad Opatija-Katedra Čakavskog sabora Opatija, Opatija, 1997, 17.

¹²⁷A. Muzur, 2004a, 79. Autor slikovito uspoređuje to liburnijsko društvo s kraja XIX. stoljeća s istodobnim (ali i današnjim) prilikama u Sjevernoj Americi. U oba entiteta nastala stalnim priljevom novih doseljenika, nestaju

To je vrijeme uspona građanskog sloja koji, kao i raniji aristokratski slojevi, ima potrebu ispunjavanja slobodnog vremena i osmišljavanja svoje dokonosti. U srednjoeuropskom kontinentalnom prostoru, ti slojevi sastavljeni od rentijera, obitelji viših činovnika, bankara, liječnika i trgovaca, prijevremeno umirovljenih časnika, kroničnih bolesnika, imućnijih studenata, umjetnika, prisiljeni su 'preživljavati' sive i duge zime. No, Opatija je i njima pružila utočište, nudeći i kao zimovalište ugodnu klimu, a budući povezana željeznicom s velikim gradovima Austro-Ugarske, predstavljala je relativno blizu destinaciju. Osim toga, oni su se ovdje osjećali gotovo udomaćeno.¹²⁸ Jer u Mjestu u kojem su svi stranci, zapravo stranaca nema, a takvoj sredini imanentna je pomirljivost i otvorenost, a strana svaka nesnošljivost.¹²⁹

U takvoj se svojoj multikulturalnosti i specifičnom suživotu, ovaj prostor otkriva kao dio srednjoeuropske regije, a i ovdje, baš kao i diljem Srednje Europe, u građenju te kulturalne matrice, značajna je i židovska zajednica.¹³⁰ Tako je stvoreno okruženje u kojem život poprima dimenziju spokojnosti, «a busanje u prsa i pompozno izvikivanje parola genetskih puritanaca počinje izgledati sažaljivo smiješnim», drugim riječima humornim. Riječ je o mikro kulturi u kojoj nije bilo mjesta ni za kakve krajnosti, pa bi ekstremisti svih boja ubrzo odlazili, «a ako bi ih služba vezala za Opatiju, starili bi brzo mrzeći grad u kojemu se na njihovu sablazan, ne pita odakle si došao».¹³¹

Oni koji bi dolazili radi posla, uglavnom hotelijeri, ugostitelji i liječnici, kao i trgovci, obrtnici i činovnici, udomaćili bi se, sklapali brakove, a većina ih je

pojedinačni identiteti, ali i identiteti malih skupina. Oni ustupaju mjesto nastajućem identitetu nove sredine, u čijoj obilnoj ponudi prilika za uspjeh i afirmaciju svih vrsta, i sama potreba za identitetom nije više tako važna. No, za razliku od Amerike, «ka-und-ka svijet», ističe Muzur, «bio je izrazito konzervativistički orijentiran i podržavao je svu silu klasnih i kastinskih načela i razlika».

¹²⁸ Boris Zakošek, *Opatijski album. Dugo stoljeće jednog svjetskog lječilišta*, Državni arhiv u Rijeci, Rijeka, 2005, 35-36.

¹²⁹ A. Muzur, 1997, 27.

¹³⁰ Tako su prvi Židovi, kazuje Muzur, 1997, 64, došli u Opatiju oko 1892. (obitelji Gells, Tipograf, Szigeti i Nathan), među njima liječnici, trgovci i službenici. Čitava jedna ulica (Dobrilina) bila je poznata kao «Židovska». Govoreći o Židovima u srednjoeuropskom prostoru, Karl Markus Gauss, 1994, 28, ističe kako su Židovi nedvojbeno najstrastvenije zastupali Srednju Europu. I N. Petković, 2003, 29, govori o Židovima kao (nestalim) svjedocima pluralne realnosti Srednje Europe.

¹³¹ A. Muzur, *Opatija-Abbazia. Šetnja prostorom i vremenom*, Grafika Zambelli, 2000, 6.

naučila hrvatski jezik i sudjelovala u društvenom životu grada. No, procesi su tekli i u obrnutom smjeru, pa su 'došljaci' prenosili dio svoje kulture 'starosjediocima'. Tako je početkom 20. stoljeća u Opatiji stvoreno multikulturalno i multietničko građansko društvo, tipično za hrvatske i ugarske panonske krajeve, no sa specifičnim obilježjem (mediteranskog) turističkog odredišta.¹³² U to vrijeme iz Beča u Opatiju dolazi i mladi Artur Gervais. I on će ovdje pronaći svoj dom, ali i proživjeti usud jednoga specifičnog prostora u kojem je povijest (dolazaka i odlazaka) oduvijek imala svoju središnju ulogu. Artur Gervais, kao što saznajemo iz svjedočanstva njegove unuke dr. Vere Tomašić¹³³, potječe iz obitelji heterogenih korijena, a ta se heterogenost kao obilježje srednjoeuropskog konteksta dade prepoznati i u drugim srednjoeuropskih pisaca i intelektualaca.¹³⁴ Na tu heterogenost i kompleksnost identiteta ukazuje već i prezime Gervais, o kojem, uz različite izgovorne varijante [Žervé, Gervajs], postoje i različita tumačenja. Tako Irvin Lukežić ističe da je zapravo riječ o francuskom obliku muškoga osobnoga imena Gervazije, ali koje prema Klaićevu rječniku potječe od germanskoga izraza u značenju «moćno koplje». Dakle, zaključuje Lukežić, riječ je o germanskim etimološkim korijenima.¹³⁵ Amir Muzur govori o Gervaisu kao potomku francuskog soldata koji je došao s Napoleonovom vojskom¹³⁶, spominjući uz

¹³² Usp. B. Zakošek, 2005, 67.

¹³³ Riječ je o tekstu *Kronisterija jedne obitelji ili Moj nono Artur i barba Drago Gervais, u Gervais kot čovek, Grada s okruglog stola održanog u Opatiji (Gervasiovi dani Opatija) 23. svibnja 1987.*, urednik Mario Glogović, Općinska konferencija Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske Opatija, Opatija, 1987, str. 13-21. Isto i u *Bez domovine. Priče jednog dječaka*, Duško Wöfl, Rijeka, 1996, 111-121.

¹³⁴ Tako Czeslaw Milosz, *Rodbinska Europa*, preveo Pero Mioč, Nakladni zavod Matice hrvatske, 1999, 22, govori o 'svom' melanžu poljske, litavske i njemačke krvi, kao o nečemu, «čime se ne bi mogle dičiti pristalice čistoće».

¹³⁵ Irvin Lukežić, *Hommage à Gervais*, *Sušačka revija* br. 46/47, 2004, str. 49-50. Duško Wöfl koji je izvrsno poznavao dr. Veru Tomašić te se skrbi za dio ostavštine Draga Gervaisa, smatra da je podrijetlo Gervaisâ germansko.

¹³⁶ A. Muzur, *Opatija-Abbazia. Itinerari za istraživače i radoznale*, Adamić, Rijeka, 2001, 32. Također u 1998, 53. Josip Margetić, rođak Draga Gervaisa, ističe da je Gervais francusko prezime i također spominje francuskog vojnika koji je došao s Napoleonovom vojskom.

najvjerojatnije francusko podrijetlo i tezu o njemačkim korijenima tog obiteljskog imena.¹³⁷

Rješenju dvojbi nije pridonio ni sâm Drago Gervais. Prepričavajući jednu anegdotu iz vlastita života, vezanu za svoje prezime, kaže: «*Ljudi kod nas ne znaju francuski i uvijek krivo izgovaraju moje ime, zato sve češće idem na fonetsku varijantu. Ali za vrijeme rata etimološka varijanta mi je, tako reći, glavu spasila. Godine 1941. trebao sam se izvući iz Beograda. Na prijelazu prema Zemunu prolazio sam granicu i već sam jednom nogom bio prijeko, kadli Švabo drekne za mnom-Halt! Stoj! Kako se zoveš? -Gervais (čitaj: Gervajz) zaviknem tvrdo i samosvjesno. Švabi se dopadne volksdeutcherska varijanta moga imena, pogleda me i vikne: Prođi! Kao što vidite, ne bi bilo pošteno da je iznevjerim*».¹³⁸

No, s druge strane u svojoj **Tobože autobiografiji** kaže: «*U meni bi, naravno trebalo da bude i francuske krvi, čak i heretičke, hugenotske, jer su ti moji pradjedovi došli u Gorski kotar prije Napoleona, ali ta je moja francuska krv, sasvim sigurno, već odavno izvjetrila. I, uostalom ne tiče me se. I onda, bolje je ne istraživati svoje porijeklo, jer vrug ga zna što bi još moglo ispasti*».¹³⁹

U već spomenutoj **Kronisteriji** dr. Vere Tomašić, ne kazuje se ništa поблиže o porijeklu samog prezimena, a autorica započinje kazivanjem o svom pradjedu Ludvigu Gervaisu (druga polovica 19. st.), čija sudbina ukazuje na pripadnost obitelji Gervais srednjoeuropskom kontekstu.¹⁴⁰

¹³⁷ Muzur zapravo spominje tvrdnje opatijskog odvjetnika Đure Červara koji je tumačio da je korijen imena Gervais njemački te je ono nastalo od gären=vreti i weiß=bijelo.-Amir Muzur, *Gervais, Kompanjet i nona Stanka. Četiri priče i tri isprepletana životopisa*, Sušačka revija, XII, 48, 2004b, 21-26 (21).

¹³⁸ Tu je zgodu Drago Gervais ispričao odgovarajući na pitanje glumice Elize Gerner piše li se njegovo prezime fonetski (Žerve) ili etimološki (Gervais). Iz teksta Irvina Lukežića, 2004, 49.

¹³⁹ Drago Gervais, *Tobože autobiografija*, u programskoj knjižici **Duhi, kumediya va tri čini od Dragota Gervaisa**, premijera 18.travnja 1997, urednica Magdalena Lupi, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka, Rijeka, 1997. Isto i u Nedjeljko Fabrio, **Odora Talije. Teatar Draga Gervaisa, Književno-kazališni razgovori, materijali i kontroverzije**, Matica hrvatska, Pododbor u Rijeci, Rijeka, 1963, 207-210. U potonjem izvoru posljednja rečenica u navedenom odlomku glasi: « (...)jer davno ga znao što bi još moglo da ispadne».

¹⁴⁰ O Ludvigu malo toga znamo. Prema kasnijim podacima o njegovu sinu Arturu, Ludvig je bio zavičajan u Severinu na Kupi. Duško Wöflf iznosi tvrdnju da su Gervaisi u Gorskom kotaru bili u službi vlastelinske obitelji Thum und Taxis.

Ludvig Gervais, kao ne baš imućan građevinski poduzetnik, ženi se Antonijom (Toni) Kessler, koja je bila iz Graza.¹⁴¹ Kako Ludvig postaje uspješan u svom poslu, obitelj često mijenja mjesto boravka.¹⁴² Tako se 1877. u Trstu rodio njihov sin Artur.¹⁴³ Obitelj neko vrijeme živi i u Carigradu. Naime, kad je na natječaju koji je Turska raspisala za gradnju pruge Carigrad-Ankara, gradnju dobila Austro-Ugarska i Ludvig je kao poduzetnik uključen u taj posao.¹⁴⁴ Ondje se u nesigurnim uvjetima života,¹⁴⁵ Toni pokazala hrabrom i snažnom.¹⁴⁶ U to vrijeme umire Arturov mlađi brat koji je pokopan u Carigradu, uz obred pravoslavnog svećenika (jer drugoga nije bilo).

Artur se školuje u raznim mjestima Austro-Ugarske, pa i u Bosni i Hercegovini.

¹⁴¹ V. Tomašić, 1996, 111, pomalo ironično opisuje ta zbivanja: «Kad je moj pradjed Ludvig Gervais došao k gospodinu Kessleru prositi ruku njegove kćerke Antonije, Toni, tada ga je Tonin otac upitao kolika mu je plaća. Ta je plaća, prema riječima Toninog oca, bila samo tolika da pokrije Tonine mjesečne troškove za šminku i cigare. Ipak mu je dao ruku svoje kćeri. Tako mi je Toni, rodom Gracerka, koja nije niti znala hrvatski, postala pranona».

¹⁴² Iz **Kronisterije**, 1996, 111, saznajemo kako je tijekom toga nomadskog života diljem Austro-Ugarske, «Toni obilato koristila prisutnost austro-ugarskih oficira da bi s njima igrala preferans». Štoviše, Toni je bila izrazito društvena, te u tom smislu «jako omiljena kao vrlo duhovita osoba.»

¹⁴³ U Ostavštini Marija Glogovića, u Gradskoj knjižnici i čitaonici «Viktor Car Emin» u Opatiji, kutija 8, nalazi se pisačim strojem pisan tekst sa svim podacima, vjerojatno prikupljenim u matičnim knjigama, o članovima obitelji Gervais. U tom tekstu piše da je Artur Gervais, rođen u Trstu 10. 8. 1878. B. Zakošek, 2005, 263, navodi 1868, a negdje i 1877.

U ostavštini Draga Gervaisa, odnosno riječ je o (tek) dijelu sačuvanih dokumenata, tekstova, novinskih članaka, korespondencije i sličnoga materijala koji je dr. Vera Tomašić, nećakinja Drage Gervaisa, ostavila na skrb dr Zdravku Grgurevu i njegovoj obitelji (u ovome radu tu materiju vodimo pod imenom *Ostavština Tomašić-Grgurev*) nalazi se vjenčani list- *Estratto dal Registro dei Matrimoni*- Artura Gervaisa i Clementine, rođ. Tomašić, (vjenčani 9. srpnja 1900.) izdan kao prijepis, u Voloskom 26. svibnja 1941. U zaglavlju stoji: *Provincia di Fiume, Comune di Abbazia, Diocesi Fiume, Parrocchia di S. Anna*, s pečatom *Parochiae S. Annae-Voloscae*, i potpisom župnika. U tom dokumentu piše da je «Gervais Arturo, Giovanni, Guiseppe, musicista», rođen u Trstu 10. 8. 1877.

¹⁴⁴ Tako su Gervaisovi sudjelovali u zamahu željezničke politike Austro-Ugarske o kojem govori H. Haselsteiner, 1997, pogl. *Vanjska i vojna politika Habsburške Monarhije i Istočno pitanje, 1. željeznička politika*, str. 153-4. Austro-Ugarska je imala odlučujuću ulogu pri određivanju trasa, financiranju, izgradnji i kontroli međunarodnih željezničkih veza, i to od krize oko Sandžaka i željeznice Dunav-Jadran pa sve do početaka 20. stoljeća. Između ostalog, pozadinu takve politike otkriva Haselsteiner, str. 155, u neprestanim zahtjevima poglavito cislajtantskih trgovačkih i obrtničkih komora koje nakon gospodarske krize iz 1873. neprestance zahtijevaju forsiranje trgovinskih odnosa s Jugoistočnom Europom i Istokom, budući da se «Orijent» smatrao «prirodnim tržištem» Monarhije.

¹⁴⁵ V. Tomašić, 1996, 111, kazuje kako je Ludvig katkada obitelj pozivao na gradilište, «gdje je život bio težak i opasan. Gotovo cijelo vrijeme napadali su ih Čerkezi, ubijali i pljačkali, pa se živjelo kao na Divljem zapadu».

¹⁴⁶ U okolnostima «Divljeg Zapada» zanimljiva je slijedeća zgoda, V. Tomašić, 1996, 112: «*Jednom dok su spavali (a imali su uvijek pred šatorom stražara, a pod jastukom revolver!), nona Toni se probudila i vidjela sjenu kako se prikrada stražaru. Bez razmišljanja Toni je pucala i pogodila Čerkeza i tako spasila živote svoje obitelji i stražara koji je bio zaspao*». Ova zgoda asocira na prikaze ženskih likova u Gervaisovu opusu o kojima će kasnije biti više riječi.

No u Carigradu je pohađao srednju školu te se i glazbeno obrazovao.¹⁴⁷ Iako je zarana pokazivao zanimanje za glazbu, njegova se majka protivila nastavku glazbenoga obrazovanja. To je obrazložila stavom «da ne želi imati po kući nikakve boeme», iako je zapravo «i sama bila primjerak te (boemske) vrste». Artur bježi iz roditeljskog okrilja, otputovavši u Beč gdje se upisuje na konzervatorij.¹⁴⁸ Ta individualna putanja kojom se mladi Artur s margina Monarhije, otputio u njezino središte, ukazuje se kao egzemplar mnogo složenijeg sustava na kojem je počivala kolonijalna organizacija Monarhije. Riječ je tzv. *centripetalnoj kolonizaciji* čiji se pravac kretao od provincija i zemalja, prema centru-Beču ili Budimpešti.¹⁴⁹ U pozadini takve politike je zadaća posredovanja Prijestolnice između heterogenih prostora, kultura i nacija, a pri tome ona zauzima duhovno-amalgamirajući položaj centralnog mjesta i središta multinacionalne države, koji je uključivao zadaće uzimanja i daljnjeg prenošenja.¹⁵⁰ Nakon završenog studija, na prijelomu stoljeća, Artur dolazi u Opatiju te iznajmljuje sobu kod obitelji Tomašić. Uskoro je zaprosio ruku Klementine, jedne od četiriju kćeri Tomašićevih. Riječ je o obitelji Francika Tomašića, pomorca i «barkajola» i Marije-Marjanke, rođene Puž-Ević u kojoj su bile brojnije i (vjerojatno) utjecajnije žene. U tome govori i zgoda uz Arturovu prosidbu. Ona je morala biti obavljena po uvriježenim pravilima. Stoga se u određeno vrijeme ženski dio obitelji povukao, «*Klementina u svoju sobu, kao i druge sestre*», a «*nona Marjanka u vrt, pod smokvu*». No, kad je Arturova prosidba izgovorena pred nevjestinim ocem, «*onda je nono Francik počeo iz svega glasa zvati: 'Marjankaaa, Klementinaaaa... A kad su one došle, onda im je*

¹⁴⁷ V. Tomašić, 1996, 111, kazuje kako je djed Artur živeći u Mostaru odlazio sa svojim školskim prijateljima u lov na poskoke koje su prodavali.

¹⁴⁸ U *Hrvatskom biografskom leksikonu, 4 E-Gm*, urednik Trpimir Macan, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1998, 664, u natuknici o Arturu Gervaisu navodi se da je studirao kod K. Goldmarka.

¹⁴⁹ N. Petković, 2003, 52-53. U tom procesu, ističe autor, razvijeni je birokratski aparat gradio «iluziju sveprisutnog oca Imperija», utjelovljenom u liku Franje Josipa. Time je ohrabrivao, barem deklarativno, sve stanovnike Monarhije da se upute ka Prijestolnici kao mjestu ostvarenja svojih ljudskih i građanskih prava.

¹⁵⁰ Usp. H. Haselsteiner, 1997, 240. Autor ističe da je Beč u toj svojoj ulozi primao najraznolikija kulturna i duhovna strujanja, kako iz zapadnoeuropskih područja, tako iz Carstva i raznih zemalja Monarhije. Time je posredovao između njih i cjelokupne europske svijesti.

jako važno rekao: 'Gospodin je kot pravi čovek prišal najprvo mane!'.¹⁵¹

Vjenčanje mladenaca iz različitih sredina nije prošlo bez tragikomičnih prijevora. Najprije, Arturova majka Toni «nije baš bila zadovoljna tom ženidbom», vjerojatno zbog toga što joj se činilo da je nova obitelj ispod njezine razine. Ipak, nije se opirala tom izboru. S druge strane, uz već spomenuti pogrebni obred u Carigradu, vezan je incident koji je zamalo upropastio vjenčanje. Naime, žena koja je pomagala u kući, vidjevši fotografije sprovoda s pravoslavnim svećenikom, razglasila je da je Artur Turčin. Došlo je do rasprave između nonota Francika i Artura. No, «stvar se brzo objasnila i zataškala i sve se dobro svršilo».¹⁵²

2. 4. 2. Drago Gervais (1904-1957)

Artur i Klementina imali su dvoje djece: Dragu i Blanku. Boravak u Opatiji nakratko prekidaju odlaskom u Jasku (gdje im je umrlo najstarije dijete-Ivica), ali se vraćaju u Opatiju. Artur postaje tajnikom tadašnje općina Volosko-Opatija i taj posao obavlja sve do propasti Austro-Ugarske.

1904. kada je Drago Gervais rođen, Opatija je etablirano ljetovalište Austro-Ugarske Monarhije, ali i jedno od najcjenjenijih europskih lječilišta s desetak sanatorija i tridesetak liječnika. Stoga je posjećuju i članovi kraljevskih i carskih obitelji, kompozitori i pisci.¹⁵³ Rođen u noći 18. travnja, a potom kršten kao Carolus Iulius Oscar Gervais, otpočeo je život na adresi Abbazia 227.¹⁵⁴ Riječ je o predjelu Opatije zvanom Vrutki, koji je ime dobio po obližnjem potoku koji se

¹⁵¹ V. Tomašić, 1996, 113. U Ostavštini Tomašić-Grgurev (nadalje O.T.G.) nalazi se dokument Župnog ureda u Voloskom (Parrocchia S. Anna di Volosco), koji je izdan 26. svibnja 1941. o rođenju i krštenju Clementine Tomašić. Ona je rođena 4. ožujka 1879, a kao mjesto stanovanja roditelja navedena je adresa Volosca 153, a ne (kasnija) Abbazia 227.

¹⁵² V. Tomašić, 1996, 113.

¹⁵³ Usp. Mario Glogović, **Opatija**, Poglavarstvo Grada Opatije, 1994, 20-23, i A. Muzur, **Zlatna knjiga gostiju Opatije, Predgovor**, Turistička zajednica grada Opatije, 2004b, nije paginirano.

¹⁵⁴ Riječ je o kući na Novoj cesti koja je izgrađena 1896. za pomorca Frana Tomašića (1844-1919), odnosno Dragova nonota Francika iz Škrbića i njegovu ženu Mariju Anu, rođenu Pužević (1847-1924), kćerku Ivana i Ivane Marije rođene Šikić, odnosno Dragovu nonu Marjanku. Oko 1910. vlasnik je postao njihov zet Artur. Za talijanske uprave kuću su stekli Umberto Rangei (ili Raugai?) i njegova žena Saskia rođena Klein (1904?) iz Rijeke (kći Davida Kleina i Alice, rođene Hribar). - B. Zakošek, 2005, 263.

slijeva u more nedaleko opatijske Pančere. Etimološki, ime dolazi od riječi vreti, vrelo, vrûtak (dijalektalno vrutàk-vrutki).¹⁵⁵ U skladu sa svojim tekućim agregatnim stanjem, taj se toponim/hidronim odlikuje rastezljivim, fluidnim značenjem. Najprije je označavao izvor i potok (u austrijskom K. und. K. razdoblju pod imenom Litrow-Quelle, a u talijanskom razdoblju kao Sorgente Mazzini), postupice se širi na šumu, pa cijelu ulicu, a zatim uključuje sve spomenuto. U jednom dijelu toga fluidnoga koridora, voda se iz tekućice pretvara u stajaćicu, stvarajući mjesto ženskog susretišta na kojem su one punile brente i kable, uz djecu prale rublje i izmjenjivale novosti.¹⁵⁶ Jednom riječju mjesto ženske subkulture. Iz tog vrela kao «*miće rečice*», Gervaisov će se poetski svijet razviti sve do moćne dramske (Riječke) rijeke koja vodi do dalekih mora, odnosno do otoka gdje živi Palmin List. U svojoj **Tobože autobiografiji**, Gervais je napisao da se rodio u Opatiji «među palmama i lovorikama», ali ne «u aristokratskom dijelu grada» koji je u to doba bio pun »kaundka aristokrata i njihovih ljubavnica», već na «plebskoj 'Gornjoj cesti', na 'Vrutkima'». O svojoj obitelji kaže: «Otac mi je bio 'muzikant', a mati švelja, ili, čakavski rečeno 'šilica', djed mornar, a baka, nona Marijanka, najbolja žena na svijetu.(...) Djetinjstvo mi je, kao i svako djetinjstvo, bilo lijepo i bezbrižno. Starinska je kuća bila puna ljudi; u njoj baka i djed, roditelji, udate tetke; bilo je koga da se bavi djecom».¹⁵⁷ To je vrijeme kad Opatiju posjećuje Franjo Josip, a dolazi i švedski kraljevski par Oskar i Sofija. No, uz te visoke slojeve, zahvaljujući razvoju turističke djelatnosti i ostali slojevi ovdje bolje žive, pa nema ekstremnih klasnih napetosti. Štoviše, uz malo sreće i individualne umješnosti, moglo se uzdići na ljestvici društvena uspjeha.¹⁵⁸ Riječ je o situaciji

¹⁵⁵ A. Muzur, 1998, 89.

¹⁵⁶ A. Muzur, 1998, 129.

¹⁵⁷ D. Gervais, **Tobože autobiografija**, ibid. A. Muzur, 1998, 129, ističe da Drago Gervais u svojoj *Tobože autobiografiji*, «dezinformira da je rođen u Vasanskoj». No, u obje spomenute verzije toga teksta (1963, 1997), Gervais spominje samo Vrutke.

¹⁵⁸ Usp. B. Zakošek, 2005, 88. i 89. Autor navodi kako je i ovdje bilo sirotinje, marginalnih slojeva koji su živjeli u potleušicama i barakama na gradskoj periferiji. No, pojašnjava autor, takozvani 'općinski siromasi' relativno su dobro prolazili. Bogata opatijska zajednica za njih se brinula na razne načine. Dobivali su mjesečnu potporu, a općina im je plaćala i bolničke troškove.

kakvu opisuje Benedict Anderson, kao onu koja se može naći u (gotovo) svakoj koloniji: «buržoaski gentilhomme koji recitira poeziju (ovdje razni kraljevi, princeze, tvorničari), dok se u pozadini vide prostrane vile i vrtovi mimoza i bugenvila, te mnogobrojni epizodisti; sluge, konjušari, vrtlari, kuhari, dadilje, sobarice (...) Čak i onima kojima nije polazilo za rukom da žive u tom stilu, npr. mladi neženje, ipak su bili u tom jednom nesigurnom položaju francuskog plemića (...)».¹⁵⁹ U srednjoeuropskom kontekstu riječ je o razdoblju koje Stefan Zweig u svojoj autobiografiji opisuje kao Zlatno Doba Sigurnosti:

«Kada se trudim pronaći jednostavnu formulu za period u kojem sam odrastao, prije prvog svjetskog rata, nadam se da ga u potpunosti mogu odrediti nazivajući ga Zlatnim Dobom Sigurnosti. Sve se u našoj, gotovo tisuću godina staroj Austrijskoj Monarhiji, temeljilo na trajnosti, dok je sama država bila glavni jamac stabilnosti. (...) Svatko je znao točno koliko posjeduje i na što ima pravo, što je bilo dozvoljeno, a što zabranjeno. Sve je imalo svoju normu, mjeru i težinu. Bogataši su precizno mogli izračunati čime raspolažu. (...) Tkogod da je posjedovao kuću u njoj je vidio sigurnost i budući dom za djecu i unuke, imanja i poslovi nasljeđivali su se i prenosili s generacije na generaciju. (...) U tom velikom carstvu sve je bilo postavljeno na čvrstim temeljima, bilo je fiksirano u za to predviđenom mjestu. Na čelu carstva bio je ostarjeli imperator i znalo se je da će ga nakon smrti naslijediti drugi i da se neće ništa promijeniti u jasno definiranom poretku».¹⁶⁰

Zweigova slika otkriva strogu hijerarhijsku strukturu na kojoj počiva kultura koju opisuje i koja joj daje stabilnost. Riječ je o vizuri poretka prosvjetiteljske provenijencije¹⁶¹, a Zweigov diskurs otkriva poistovjećenje s takvim poretkom. Da je riječ o slici svijeta temeljenoj na teleološkim i racionalističkim

¹⁵⁹ Benedict Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma*, prevele Nataša Čengić i Nataša Pavlović, Školska knjiga, Zagreb, 1990, 136.

¹⁶⁰ S. Zweig, ulomak iz autobiografije *Jučerašnji svijet*. Navedeno iz N. Petković, 2003, 167-168. Također i u S. Zweig, *Jučerašnji svijet*, prevela Mary Melichar, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 1999, *Svijet sigurnosti*, str. 13-33 (13-14).

¹⁶¹ N. Petković, *ibid.*, str. 168. Autor pojašnjava kako su Zweigovi stavovi utemeljeni na prosvjetiteljskom postulat da je svijet stabilan i koherentan.

postulatima, jasno je uočljivo u rečenicama koje se odnose na buduću tijekom događaja: «Nitko nije razmišljao o ratovima, revolucijama, ustancima. Sve je bilo tako radikalno i svako se nasilje činilo nemogućim u toj eri razuma».¹⁶²

I Gervais u svojoj autobiografiji govori o društvenoj podjeli, no on to čini iz pozicije margine. Gervaisov svijet nije svijet *jednog* poretka, *jedne* države, *jedne* ekonomije, *jedne* valute (Zweig kaže: «Naša valuta, austrijska kruna, cirkulirala je u sjajnim, zlatnim monetama koje su simbolizirale njenu vrijednost i nezamjenjivost»)¹⁶³, *jednog* vladara, već je to svijet živahne svakodnevice, svijet kuće, doma, obitelji, djece i žena.¹⁶⁴ S jedne strane, racionalistički fiksiran poredak svijeta i stvari u kojem su u znaku jednine i sudbine pojedinaca, a s druge strane, svijet lokalnosti i pluralnosti u kojem je uvijek bilo nekog da se bavi djecom. Uz nonu, koja je imala najveće značenje u Gervaisovu životu, «on je još imel dve teti...tri su, četire ženske bile va kuće».¹⁶⁵ U posjet su često dolazili i Antonija i Ludvig, pri čemu je Toni obilno komentirala lokalne prilike i običaje, ističući da je kuća «ein Transporthaus». Naime, «mlekarice» koje su se spuštale s Veprinca, Zatke i drugih sela u grad, imale su prvu «štaciju», odmorište, na «štarni kod none Marijanke». Ondje su se te žene nakratko oslobodile tereta koji su nosile, popile bi kavu koju bi im «nona» skuhalo i razmjenjujući novosti, olakšavale brige i teret života. Svojevrsnu 'podjelu' društvenih slojeva, odnosno 'strukturu' tadašnjeg opatijskog društva, u kratkim obrisima oslikava slijedeća poedinost: nona Marijanka kuhala je tri vrste kave:

¹⁶² N. Petković, *ibid.*

¹⁶³ *Ibid.*

¹⁶⁴ U modernističkoj binarnoj spolnoj podjeli rada (javno-svijet muškaraca i kućevno-svijet žena), Gervais se odlučuje za potonji koji uključuje majčinstvo i primarno roditeljstvo koje su inače izazvalo kasne moderne ideje i vrijednosti. One pretpostavljaju razvoj ideje djetinjstva i konstrukciju 'doma' kao afektivno usmjerenoga relacijskog okruženja, različitog od izvankućevnog, odnosno javnog okruženja impersonalnog tržišta i birokratizirane države.-usp. Anna Yeatman, *Feministička teorija društvene diferencijacije*, 245-259 (252), u zborniku *Feminizam/Postmodernizam*, 1999.

¹⁶⁵ «*Našemu Dragotu Gervaisu va spomen, za letnjicu njegovoga rojenja*», *povedaju Milica Štanger (1904.-1995.), Darinka Trinajstić (1907.), Danica Mecchia (1911.-1995.), Ivka Matetić Damjanović (1908.-1996.)*, emitirano na Radio Rijeci 21. IV. 1991. u emisiji *Z našega kraja. Judi i užanci*, autorice i urednice Vlaste Sušanji-Kapićeve. Isto je objavljeno i u autoričinoj knjizi *Z našega kraja. Judi i užanci. Ale radijska štorija od zajika znutri*, Adamić, Rijeka, 1999, 168-174 (169, «poveda gospa Milica Štanger»).

najslabija je bila ona za mlekarice, malo bolja za ukućane, a najbolja za Artura...».¹⁶⁶

U tom svijetu, kao što svjedoči Vera Tomašić, «barba Drago i mama bili su djeca koja su se znala igrati: imali su maštu koja im je uljepšavala djetinjstvo. Nova cesta im je bila igralište, a Vrutki posebna čarolija».¹⁶⁷ Drago već zarana pokazuje iznimnu maštu u režiranju dječjih predstava. Milica Štanger, koja je dvije godine starija od Drage, u svojem sjećanju govori najprije o svijetu najranijih zajedničkih dječjih igara, kada «na lovilca smo se igrali». No, nešto kasnije, «kad smo bili malo veći, Drago je imel malo va krve za predstavljat, i nas je vadil ča moramo delat. Vavek nan je govoril kada smo pred decun čakulali: to moraš reć, to, to reći, ne pozabi. I tako smo se kadgod nasmeli i posvadili. Saku nedeju, kada je bilo lepo vreme, smo imeli predstavu. Kad je bil daš, onda samo va kuće bili z nonun Marjankun». Bile su to predstave, kazuje Štangerova, u dvorištu: «To je bila vela kumedija. Zač smo teli bit zagrajeni (...) Onda smo pitali mamu lancun (...) pa onda šćipalice. (...) I onda smo predstavljali. To van moran reć: Drago nan je rekal da ćemo zimu. A ja nisan znala kako, ča, kako zimu. On: moraš se trest i *zima mi je i tako*».¹⁶⁸ Budući da «Drago ni otel za niš, a nećemo za niš delat!», te su se predstave naplaćivale, i to svaka za «pet čentezimi». Od utrška «po dvajset par ki put samo», izvođači i njihov mali «intendant» počastili bi se znamenitim «pilindrekima».¹⁶⁹

Ta mala pozornica na Vrutkima, stvorena od dva «lancuna», «skoro kako va Verone, al va Venecije»¹⁷⁰, predstavlja same začetke (kasnijeg) teatra Drage Gervaisa.

¹⁶⁶ V. Tomašić, 1987, 17.

¹⁶⁷ V. Tomašić, 1987, 17.

¹⁶⁸ M. Štanger, u Vlasta Sušanj Kapićeva, 1999, 169. Ivka Matetić, kći velikog kompozitora Ivana Matetića Ronjgova, sjeća se te predstave i kaže, str. 173: «Kad smo učile deklamirat pjesmice, Milica Tancabel (djevojački Štanger) znala je pjesmicu *zima, zima je*. Počela je govorit, a Drago njoj govori: 'Ma čuješ, Milica, ti moraš pokazat da je zima, tresi se malo!'. Brižna Milica se počela trest kako da se za letriku čapala i sa se je tresla i govorila: *zzima, zzima, zzima je!* Drago ju je hvalil i da je bila najboja glumica mej nami!».

¹⁶⁹ V. Sušanj-Kapićeva, 1999, 171. Kazivačice objašnjavaju što su to pilindreki: «Jedan plečić, duga črna špigeta i to van je viselo kako zajik z usti, to se j' cucalo, to se j' jilo».

¹⁷⁰ V. Sušanj-Kapićeva, 1999, 172.

U rodnoj Opatiji Drago Gervais pohađa Javnu hrvatsku pučku školu. Riječ je o školi koju je osnovala Družba svetih Ćirila i Metoda uz potporu Općine. Naime Družba kao politička, kulturna i prosvjetna udruga istarskih Hrvata, čiji su dugogodišnji predsjednik i tajnik bili Vjekoslav Spinčić i Viktor Car Emin, osniva niz škola diljem Istre kao najpogodniju mrežu za širenje hrvatske nacionalne svijesti. Osim toga, Družba se bavila izdavaštvom i drugim kulturnim aktivnostima.¹⁷¹ Među sredstvima za nacionalno osvješćivanje mladeži, tiska se i dječji listić koji pod uredništvom Viktora Cara Emina izlazi najprije kao *Mladi Istranin*, a zatim pod nazivom *Mladi Hrvat*. Taj je listić imao važno mjesto u Gervaisovu djetinjstvu. On sam kaže: «U njemu je prvi put objavljen 'Veli Jože', tamo je Nazor ispričao čudesnu priču o malom junaku- 'Minjemu'». U tom listiću, «barba Rike (Rikard Katalinić Jeretov-op.V. J.) pjevao je svoje pjesme, a barba Šime (jedan od pseudonima V. C. Emina-op.V. J.) bio je duša lista».¹⁷² No, Viktor Car Emin sjeća se da je Gervaisa u tom listiću zanimalo i nešto drugo: majmun Flok. Taj Gervaisov omiljeni lik, posudio je Car, kako sam kaže, «od redakcije praškog omladinskog lista 'Mlady Četenar'. 'Flokove pustolovine', kako ih nazivlje Drago, udešavao sam nešto po češkom originalu, a nešto prema događajima iz našeg javnog života. Te su se crtice povlačile kroz nekoliko godina od broja do broja. Djeca su te nastavke očekivala s velikim nestrpljenjem».¹⁷³ I sam Drago o tome piše: «Nikad da dočekaš naredi broj...».¹⁷⁴ Ta nestrpljivost bila je povodom za prvi njegov susret s Viktorom Carem Eminom. Naime, kako sam kaže, «poslije duge duševne borbe», uputio se u vilu «Dalibor», u kojoj je stanovao Viktor Car Emin, i u kojoj je bilo uredništvo lista. Ušavši u vilu, «visok i krupan čovjek s naočalima na nosu i rukama, koje su u vječitom, nervoznom pokretu», upitao ga je što želi. «Mladi Hrvat», zamucuo je. «Visoki i krupni čovjek, o kome ne znam ništa

¹⁷¹ Usp. B. Zakošek, 2005, 25-26.

¹⁷² Drago Gervais, *S Viktorom Carem Eminom*, feljton, *Hrvatsko kolo*, br. 4, 1950, str. 697-700 (697).

¹⁷³ Viktor Car Emin, *Neka moja sjećanja na Draga Žervea*, *Riječka revija*, VI, br. 4, 1957, 118-121 (119).

Autor citira Gervaisa iz feljtona *S Viktorom Carem Eminom*, 1950, 697.

¹⁷⁴ D. Gervais, 1950, 697.

drugo, nego da se zove Viktor Car Emin», pojašnjava Gervais, «odlazi u drugu sobu i začas donosi list». Dobivši traženi primjerak, dječak je odjurio s novim pustolovinama majmuna Floka u ruci, dok Car za njim viče da navrati opet. Gervais duhovito zaključuje svoje sjećanje: «To je bio moj prvi razgovor s Viktorom Carem Eminom na 'literarnoj liniji'». ¹⁷⁵

1914. Drago Gervais upisuje se u Četverorazrednu komunalnu malu realnu gimnaziju u Voloskom-Opatiji. Nastavnikom mu je bio i Viktor Car Emin koji ističe da je Dragin otac Artur kao čovjek i glazbenik «pokazivao, da mu i nešto drugo leži na srcu: svijest naša narodna», a koja je još «u nerijetkih naših ljudi drijemala i bila u vječitoj opasnosti, da se pred pritiskom tuđinske najezde sasvim uguši i izgubi». ¹⁷⁶ Štoviše, ističe Car Emin, Gervais je kao dječak «od svojih 'nonića' usisao još jednu ljubav: onu k našoj slatkoj riječi čakavskoj i prema svemu što je u tijesnoj vezi s njome: prema našem domaćem čovjeku, rođenom tlu i njegovim starinskim, pradjedovskim toponimima, što su i njemu, Dragu, još sve onako malenom zvučili kao neka vanredno draga muzika». ¹⁷⁷ Kao Dragin učitelj, Viktor Car Emin ističe, sjećajući se i prepričavajući zgodu s jednom Draginom domaćom zadaćom, i njegov dramski duh. Tu je zadaću, kako prikazuje Emin, njegov učenik «zasolio tako živim i temperamentnim dosjetkama», da je on kao učitelj bio potaknut da taj kratki sastavak pročita glasno, pred svim učenicima. «Već dok sam čitao», pripovijeda Car, «razred udarao u smijeh, a Drago kimao glavom, kao da je na pozornici». ¹⁷⁸

No, u te dane (još uvijek idilična) djetinjstva, uvukla se povijest koju neprekidno pišu drugi, pa se, kao što ističe Viktor Car Emin, među tim đacima osjetilo

¹⁷⁵ Ibid.

¹⁷⁶ V. C. Emin, 1957, 118.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid. I Josip Margetić sjeća se Gervaisa kao neumornoga zabavljača. On kaže kako Drago nikada nije imao teškoća govoriti pred publikom. Dapače, tek 'na pozornici', njegove bi govorničke sposobnosti došle do izražaja. Margetić se sjeća dramatičnih događaja oko sudbine Trsta poslije Drugog svjetskog rata. Ljudi su bili uznemireni, skupljali su se na ulicama i komentirali, pribojavajući se još jedne talijanske podvale, nalik Rapalskome ugovoru. Drago Gervais se spontano obratio ljudima i svoj govor začinio sočnim slikama i metaforama, nalik onima u svojim komedijama. Kad ga je Margetić upitao kada je pripremio taj govor, Gervais mu je uzvratio da nije riječ ni o kakvoj pripremi. Margetić ističe kako je Gervais mogao zabavljati društvo čitavu noć, a i ujutro bi se nazočni držali za trbuh od smijeha.

neraspoloženje naspram austrijskoj nazočnosti, a tomu je, kako sam priznaje, pridonio i on sam kao njihov učitelj. Drago Gervais, kao Carev učenik, ističući kako je polazio hrvatsku gimnaziju u Opatiji koju izdržava općina, jer Austrija nije htjela otvoriti hrvatsku gimnaziju, kaže: «Odgajan sam u vrijeme 'Družbe svetog Ćirila i Metoda za Istru', 'Mladog Hrvata', omladinskog lista što ga je izdavao Viktor Car Emin zajedno sa Katalinićem Jeretovim i Vladimirom Nazorom: odgajan sam u jeku borbe, koju je probuđena narodna svijest u Istri vodila za ostvarenje svojih prava u svojoj zemlji. I znao sam ih osobno sve, te stare istarske borce, Laginju, Spinčića i druge. Bili su to pošteni ljudi. I postepeno su nas odgojili, i naučili nas da volimo svoju zemlju».¹⁷⁹ Stoga, nastavlja Gervais, «svi mi bijasmo tada veliki nacionalisti i mrzismo Austriju iz dna duše. Znamo mi, da ona dobiva batina na sve strane, da sve na njoj puca, da se ruši, i sve je tako veselo i zanosno: ciljati kredom sliku Franje Josipa, što nas senilno i bespomoćno promatra sa zida, šutjeti kao zaliven, kad kateheta traži da vičeš 'Živjela Austrija!', gađati kamenicama učitelja iz njemačke škole...».¹⁸⁰ Ovi podaci govore o tome da je ovdje zapravo uvijek sve kasnilo. Kada su na ovim prostorima široki slojevi tek osvještavali vlastitu poziciju u Monarhiji, ova se već raspadala, a događaji koji su uslijedili, zatekli su ih posve nespreme. Gervais prikazuje to razdoblje kao «one mračne dane, kad je u Istri vladao cesaro-austrijski dvoglavi orao, kad su u istarskim gradićima gazdovali 'čitadini', komični, ali i lakomi i bezobzirni potomci venecijanske 'Signorie' i austrijskog feudalizma, te kad je nona Marjanka naivno pitala, kakvi su ljudi ti 'Frgati' (Hrvati!) i kako to da više nismo ni 'Istrijani', ni 'Austrijaki', nego baš ti isti 'Frgati'».¹⁸¹ No, doba je to djelovanja čak trojice «literarnih mušketira»: Vladimira Nazora, Viktora Cara Emina i Rikarda Katalinića Jeretova koji su

¹⁷⁹ D. Gervais, *Tobože autobiografija*, 1997.

¹⁸⁰ D. Gervais, 1950, 698.

¹⁸¹ *Ibid.*, 697.

«poteгли svoje literarne mačeve i pošli u boj protiv dvoglavog orla (...) za osnovna prava svog naroda i za njegovo nacionalno osvještenje».¹⁸²

U takvim okolnostima Opatija dočekuje Prvi svjetski rat. Taj događaj u kojem je poginulo osam i pol milijuna ljudi, promijenio je i osjećaje preživjelih. Oni se, napuštajući sve iluzije, kao i laži službenih propagandnih vijesti tijekom rata, suočavaju s pitanjem o smislu koje je modernizam u kontekstu (vlastite) katastrofe morao postaviti.¹⁸³ Opatija kao Mjesto utočišta ni sada nije doživjelo razaranja. No, ipak je «brzo zamračeno», kaže Gervais, i već 1914. «kuća se počela rasturavati. Jedna je tetka otišla s mužem i djecom u Češku, da se više nikad ne vrati, jedan je stric pošao u rat, a kasnije, poslije rata u drugo mjesto, i tetka za njim; starinsko je ognjište opustjelo».¹⁸⁴ U tim ratnim godinama, u sve pustijoj Opatiji, organiziraju se «štrikštunden» na kojima žene pletu čarape za vojsku, a u organizaciji Crvenog križa, odnosno njegove predsjednice barunice Zichy, skuplja se novac i odjeća. 1917. Opatijci na molu, kao u kazalištu, promatraju kako dirizabl *Cità di Ferrara* bombardira Rijeku sve dok ga ne sruše nad Lošinjem.¹⁸⁵ Kako je rat trajao, rasle su i potrebe vojske te je iza bojišnicâ vladala nestašica i glad.¹⁸⁶ Glad je stigla i u Opatiju gdje je Artur bio voditelj aprovizacije za cijelu Istru. U toj nezahvalnoj ulozi pokazao se hrabrim i odgovornim. Ljudi su bili sve nervozniji, glad je jačala, pa je dolazilo i do

¹⁸² Ibid.

¹⁸³ Usp. Chris Rodriguez i Chris Garratt, **Modernizam za početnike**, preveo Nikica Petrak, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2004, 138. Prijeopore toga vremena, autori pokazuju i stihovima iz poeme **Hugh Selwyn Maberley**, Ezre Pounda (1920): «*Milijarde su umrle... Za staru bezubu kučku, za gnojnu civilizaciju*», odnosno: «*Umrli su neki, pro patria,*

ne 'dulce' i ne 'et decorum'...

zagrezli duboko u pakao
vjerujući u staračke laži, a onda se nevjerni
vratili kući, kući u laž,
kući u mnoge obmane i novu bestidnost;
u drevnu lihvu staru od vremena
među lašce na javnim položajima».

¹⁸⁴ D. Gervais, *Tobože autobiografija*, 1997.

¹⁸⁵ A. Muzur, 1998, 108.

¹⁸⁶ O tome govori H. Haselsteiner, 1997, dio *Habsburško Carstvo u Prvom svjetskom ratu: Mobilizacija zaliha namirnica, odjeljak Pokušaji prevladavanja krize u opskrbi*, str. 213. Autor pojašnjava okolnosti koje su dovele do vrhunca opskrbenne krize 1917-18. te, str. 222, ističe kako su kriza opskrbe hranom u čitavu Carstvu, a prije svega u Beču, kao i nedovoljna opskrba hranom jedinica na prvim linijama u ljeto i jesen 1918, jasnim pokazateljem predstojećeg sloma.

incidenata ispred Općine. Artur se «na opće iznenađenje općinskih službenika» hrabro uputio pred žene koje su se skupljale i pred ljude koji su bacali kamenje te bili «spremni tući šefa aprovizacije». U tišini koja je nastala, Artur je kratko rekao: «Hrane nema i neće je biti!». Tom iskrenom i jasnom izjavom, Artur je postigao da su se ljudi suočili s teškom istinom te su se «žene i majke povukle u grobnoj tišini». Kako je bila riječ o istoj kriznoj situaciji u cijeloj Monarhiji, bečke su novine zabilježile kako valja ljudima govoriti istinu, «kao što je hrabro učinio tajnik jedne male općine».¹⁸⁷

Završetak prvog svjetskog rata na prostoru južne Srednje Europe označio je osobito turbulentno povijesno razdoblje. Ono je obilježeno raspadom Austro-Ugarske Monarhije te događajima oko stvaranja nacionalnih država narodâ na njezinim bivšim područjima. S druge strane, budi se i jača fašistički i iredentistički pokret u Italiji. To povijesno «gusto» vrijeme, koje omeđeno završetkom rata, s jedne, i Rimskim ugovorom 1924. godine, s druge strane, označava niz događaja koji se odvijaju gotovo filmskom brzinom, a povijest se gleda otvorenih očiju. To razdoblje zapravo je začeto u ratnom razdoblju, kada se napredni hrvatski građanski političari aktiviraju na obaranju Monarhije, a u cilju (konačnog) nacionalnog oslobođenja i sjedinjenja Južnih Slavena. Na hrvatskoj političkoj sceni izdvajaju se Frano Supilo i Ante Trumbić koji mogućnost hrvatske emancipacije vide unutar zajednice s drugim Južnim Slavenima. Već 30. svibnja 1915. osniva se u Londonu Jugoslavenski odbor koji 1917. uspostavlja veze sa srpskom vladom. Dolazi do pregovora (od 15.VI.-20. VII.) koji rezultiraju Krfskom deklaracijom (20.VII), kao prvim državotvornim aktom buduće («stare») Jugoslavije. Iako su ti događaji bili sudbonosni, ujedno su, barem za hrvatsku političku, i ne samo političku povijest bili, kao mnogo puta do sada, (još jedan) početak novih tragičnih zabluda. Jer, već u tim začecima nove jugoslavenske zajednice, koja će kao tvorevina od ruševina bivših država i državnih elemenata uključivati «austrijske nasljedne

¹⁸⁷ V. Tomašić, 1987, 16.

zemlje» (Sloveniju, Istru, i Dalmaciju), «ugarske» zemlje (Hrvatsku, Slavoniju i Vojvodinu), zemlje Kraljevine Srbije (Srbiju, Makedoniju i Kosmet), zemlje crnogorske kneževine, kao i ostatke turske imperije (Bosna i Hercegovina), naziru se njezine kobne i mutne konture, te se moglo uvidjeti, kakvim će putem ona ići.¹⁸⁸ Tako je iznevjerena i ona (neprocjenjiva) konstelacija narodnog oduševljenja, manifestiranog uz svršetak rata, i želje i spremnosti da se konačno nešto dobro i napredno izgradi (i) na ovim prostorima. Riječ je bila o tome da tadašnji političari u moralno-ideološkom smislu nisu bili na razini tih konstelacija.¹⁸⁹ No, kada je 29. listopada 1918. u hrvatskom Saboru proglašeno odcjepljenje Hrvatske od Austrije i Ugarske, većina je Hrvata držala da će se u Državi Slovenaca, Hrvata i Srba, sve zemlje bivše Monarhije, okupiti oko Hrvatske, odnosno Zagreba kao svoga središta. No, mnogim intrigama, zatim Vidovdanskim ustavom još više su smanjene hrvatske ingerencije, a u pozadini kojih je različito poimanje Hrvata i Srba o bîti nove države. Dok je za Hrvate Kraljevina Srba, Hrvata i Slovenaca bila *nova* državna tvorevina, u koju je Hrvatska ušla (u sklopu Države Slovenaca, Hrvata i Srba) kao **nezavisan** i *suveren* faktor, Srbi su novu kraljevinu smatrali naprosto nastavkom i proširenjem *stare* kraljevine Srbije, koja je okupila sve Srbe u svoje granice, a povrh toga je oslobodila i braću Hrvate i Slovence, koji su sve dotle čamili u «vjekovnom ropstvu». Tu je srpsku tezu kasnije i službeno prihvatila vlada Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca kod uređivanja stanovitih međunarodnih odnosa.¹⁹⁰ Tako je jedna tamnica (naroda), mimo volje naroda i svih regularnih

¹⁸⁸ Na to ukazuje istup Frana Supila iz Jugoslavenskog odbora koji označava slom mogućih građanskih koncepcija, kao i Trumbićeva pozicija hrvatskog političara, koja je ostala bez snage i utjecaja. U tom kontekstu revolta hrvatske (političke) moralne opcije odvija se i svađa Tina Ujevića s Jugoslavenskim odborom i njegovo pariško simpatiziranje socijalizma. 1917. obilježena smrću federalista Supila i republikanca Gaćinovića, označava tako i simboličnu smrt jedne moguće, nesuđene građanske Jugoslavije.- Šime Vučetić, **Hrvatska književnost 1914-1941.**, Lykos, Zagreb, 1960, 20.

¹⁸⁹ Usp. Šime Vučetić, 1960, 15-17.

¹⁹⁰ Usp. Slavko Ježić, **Hrvatska književnost. Od početka do danas 1100-1941**, Grafički zavod Hrvatske, 1993., 367-368.

državno-pravnih normi, zamijenjena drugom, jugoslavenskom, u svakom pogledu još težom i okrutnijom i pogibeljnijom.¹⁹¹

No, za stanovnike Slovenije, Istre i Dalmacije i ta je opcija 'oslobođenja' izostala. Riječ je o posljedicama konstelacijâ između velikih sila, koje podijeljene tijekom rata na sile Antante i Centralne sile, zapravo ratuju zbog svoje vlastite kolonijalno-imperijalne ekspanzije. Njima nije odgovarao raspad Monarhije pa se tako nisu obazirale ne težnje južnoslavenskih narodâ. S druge strane, Francuska, Rusija, i Velika Britanija, pritisnute ratnim neuspjesima, sklapaju ugovor s Italijom 16. IV. 1915. Taj ugovor sadrži cijenu koju je Italija nametnula kao uvjet stupanja u rat na strani saveznika. A kao i uvijek isplata ovakvih računa, u podjeli kolonijalno-imperijalističkog kolača, namijenjena je onima koje se dijeli, malima, koji za to nisu ni pitani, niti su o tom obavještavani. Italija je tom isplatom konačno ostvarila svoje imperijalne planove-posjedovati Južni Tirol, istočnu obalu Soče, Trst, Južnu Sloveniju, Istru, Kvarnerske otoke i velik dio Dalmacije. U tom 'daru' Saveznika, Rijeka nije zahvaćena jer se tada smatralo da će Austro-Ugarska opstati.¹⁹² No, u rat ulaze i Sjedinjene Američke Države, a južnoslavenski narodi su sve glasnjiji pa Londonski ugovor stoji na klimavim nogama. Tako 1919. u Versaju najteže pitanje postaje ostvarenje prethodno obećana 'dara' Italiji. Situaciju komplicira protivljenje Sjedinjenih Američkih Država tom potezu.¹⁹³ U sporenjima i nesuglasticama, Amerikanci se povlače iz pregovora, a Saveznici prepuštaju Kraljevini Italiji i Kraljevini Srba, Hrvata i Slovenaca da se same sporazumiju. Pristanak ove potonje na takvo rješenje bio je fatalan, jer su bez američke potpore u pregovorima sa jačom Italijom, gubitci bili neizbježni. To se dogodilo

¹⁹¹ Dubravko Jelčić, *Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Naklada Pavičić, Zagreb, 1997, 223.

¹⁹² Vesna Crnić-Grotić, *Pravni položaj Rijeke od Rapalskog do Rimskog ugovora*, u zborniku *Sveti Vid V*, Rijeka, gl. urednik Darinko Munić, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000, str. 151-158 (153), navodi kako je prema 5. članku toga ugovora Rijeka, zajedno sa još nekim dijelovima, zadržana za Hrvatsku, Srbiju i Crnu Goru: «Jadranska područja ovdje nabrojena četiri udružene sile dodjeljuju Hrvatskoj, Srbiji i Crnoj Gori».

¹⁹³ Vesna Crnić-Grotić, 2000, 154, pojašnjava da se predsjednik SAD-a Wilson zalagao za primjenu načela samodoređenja narodâ, a to je načelo bilo istaknuto u tzv. Wilsonovim točkama, odnosno, proklamaciji kojom se Amerika uključila u Prvi svjetski rat.

u Rapallu, malom mjestu kraj Genove, 12. XI. 1920, kada je tzv. Rapalskim ugovorom preko 600.000 Hrvata i Slovenaca predano Italiji. No, ne treba na taj događaj gledati kao na akt trenutka jer on je dugo pripreman. Taj ugovor koji su tada potpisale delegacije Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca i Kraljevine Italije, u javnosti se pojavio tek 27. srpnja 1921, a kao službeno izdanje Ministarstva vanjskih poslova Kraljevine SHS čak 1923. Za sagledavanja svih razmjera te 'trgovine» dviju kraljevina govori i podatak da je, iako je riječ o teritoriju većinskoga hrvatskog naroda, tekst ugovora (na)pisan latiničkim pismom za talijanski jezik i ćirilčkim za srpski jezik, što sve zajedno pokazuje da je riječ o događaju koji je veliki uspjeh talijanske i srpske politike, a katastrofa hrvatske.¹⁹⁴

U kontekstu te historije koju su pisali veliki i oni manje veliki, Mjesto, nakon proživljene traume rata, očekuje zapadne saveznike kao znak oslobođenja iz netom propale Monarhije. Tako Opatijci, (opet) skupljeni na molu, mjestu njihovih mnogih (neželjenih) susreta s uglavnom nametnutom poviješću, čekaju Engleze, ili Francuze, Amerikance, bilo koga... samo ne Talijane. No, upravo se dogodilo ono neželjeno. Oni koje se nije ništa pitalo, i koji ništa ne znaju o trgovini u kojoj su poslužili monetom, posve užasnuti, gledaju preneraženo otvorenih očiju povijest koja u vidu talijanske zelene boje na krmenoj trobojnici razarača Acerbo, stidljivo uplovljava u opatijsku luku.¹⁹⁵ O tom događaju, ali iz perspektive susjedne riječke luke, Gervais govori u svojoj noveli **Noć je pala na zemlju**: «*Mnogo je svijeta bilo onog dana u riječkoj luci, i mnogo zastava, i mnogih radosnih i uzbuđenih lica (...), vikalo se, slavilo, kraj rata, slobodu. Mnogo je zažarenih i uzbuđenih lica dočekivalo ratnu lađu, koja je dolazila iz*

¹⁹⁴ Igor Žic, **Kratka povijest grada Rijeke**, Adamić, 1998, 125. Autor navodi da su ugovor potpisali za Kraljevinu SHS Milenko Vesnić, predsjednik ministarskog savjeta, Ante Trumbić, ministar vanjskih poslova i Kosta Stojanović, ministar financija. Za Kraljevinu Italiju, potpisnici su bili: Giovanni Giolitti, predsjednik ministarskog savjeta, grof Karlo Sforza, ministar vanjskih poslova i Ivanoe Bonomini, ministar rata.

¹⁹⁵ A. Muzur, 1998, 111, opisuje: «Kad je već svima bilo jasno da od njihovih pet minuta i opet nema ništa, dojuri debela poštarica, znojna, u uniformi, dere se: 'Viva l' Italia!'. Ivan Matetić Ronjgov, dovoljno bijesan i bez ove mokre smrdljiv babe, baca joj se za vrat, trese je kao kestenovo stablo, prijeti da će je baciti u more zucne li samo još jednom takvu glupost».

zapadnog svijeta, jer je ona, kao golub s grančicom mira u kljunu, značila kraj rata, mir i oslobađanje od strašne more, koja je ove sretne i uzbuđene ljude davila pune četiri godine. Ali kad se ratni brod približio i ljudi mogli prepoznati zastavu na njegovoj krmu, čudan je drhtaj, kao neugodan vjetar, zatalasao masu. Kobna je tišina progutala sve vesele razgovore, uzvike, pjesmu, a preko veselih i nasmijanih lica kao da je prešla hipnotizera ruka. Hipnotizirale su ih one tri boje na krmu, i čas prije živa, pokretna, i aktivna, masa se pretvorila u nijemog i ozbiljnog promatrača». Oni koji će, (ponovno) biti kolonizirani, te su u očima onih koji im donose 'civilizaciju i kulturu', (uvijek) na nižem stupnju, sada su nemoćni: «Nijemo i ozbiljno stajali su onog dana slavenski barbari u riječkoj luci i promatrali ratnu lađu kako ulazi u nju, pristaje uz obalu, kako iz nje izlazi četa mornara s oficirom na čelu i maršira prema gradskom tornju». Nitko ne pruža otpor, tek se čuju uzdasi «ne jednog čovjeka, nego svih onih ljudi koji su nijemi i ozbiljni, stajali u luci: To je prevara!».¹⁹⁶

Riječ je zapravo o onoj nevjerici, tako tipičnoj za intruzije povijesti u srednjoeuropskom prostoru, a koja se, kako kaže Czeslaw Milosz, obično dogodi «kada je vedro vrijeme, pa novine, cvijeće i kiosci, psić koji piški uz stablo lipe», pa i uz prisutnost okupacijskih vojnika, ne dopušta povjerovati «kako daleke odluke nepoznatih političara mogu narušiti normalnost». Štoviše, pojašnjava Milosz, za neupućena promatrača toga se dana nije ništa dogodilo.¹⁹⁷ Na takav je način i u Gervaisov zavičaj, umjesto oslobođenja, stigla (još jedna) okupacija, a «to [je] za Istru značilo rušenje svega onoga, što je naporima cijelog naroda građeno od posljednjih decenija prošlog vijeka do 1914.: potpuni gubitak jedva stečenih, mada još ograničenih, ekonomskih i kulturnih pozicija, svirepu akciju za denacionalizaciju našeg elementa (...). Nije u te strašne dane bilo čovjeka u Istri, čija duša ne bi bila ispunjena očajem, ogorčenjem i mračnim pesimizmom. I nije bilo čovjeka u Istri, kome taj mešetarski ugovor nije pomalo

¹⁹⁶ Drago Gervais, u **Bez domovine. Priče jednog dječaka**, urednik i izdavač Duško Wölfl, Rijeka, 1996a, 12-13.

¹⁹⁷ C. Milosz, 1999, 174.

otvorio oči, te bio skupo plaćeno iskustvo i dobra pouka za budućnost. Istra je već tada, na svojoj koži osjetila, što znači kad se veliki nagađaju na račun malih». Takav traumatski povijesni događaj rezultira i jednako tako traumatskim posljedicama. U ovom slučaju riječ je o egzilu. Gervais kaže: «Rapalski ugovor i aneksija Italiji potpuno mijenjaju sliku Istre. Iz Istre bježe ili preseljavaju u Jugoslaviju čitave obitelji, učitelji, profesori, činovnici, seljaci; Istra preko noći ostaje bez svojih intelektualaca».¹⁹⁸

Opatijcima uvode nova imena ulica, parkova i kupališta. Sav napredak ostvaren do početka rata, sada je samo daleki san. Uz vlastite etablirane destinacije kao što su Rimini, Capri ili Venecija, talijanska vlada ne želi ulagati u bivše ljetovalište i lječilište propale Monarhije. Ti novi vladari, na ovom su prostoru već za austrijskih vremena percipirani kao «manjafogi» i nametljivci, budući da su se uz svoje talijanaške pristalice u tadašnjoj multikulturalnoj sredini s izvjesnom razinom tolerancije i suživota, prikazivali kao kulturno, pa i fizički, superiorna skupina. Postavši sada gospodari, ne propuštaju radikalno eliminirati iz javnog, političkog i društvenog života njezine najvitalnije autohtone čimbenike, hrvatsko građanstvo.¹⁹⁹

O toj (najnovijoj) civilizacijskoj misiji koja je zadesila Mjesto, Drago Gervais govori u svojoj noveli **Bijeg**: «*Dvadeset vjekova civilizacije, dvije hiljade godina kršćanstva, koje je poteklo baš iz vašeg Rima, (...) sjajne, u hiljadama knjiga, programa i propovijedi ponavljane fraze o bratstvu među ljudima, o ljubavi za bližnjega svoga, o slobodi misli i riječi, o narodima kao djeci gospoda boga, koja su sva jednaka pred prijestoljem njegovim, a ja mali, petnaestogodišnji dječak strepim u ovom tramvaju, da me ne izbijete, da me ne popljuvate, da me ne mučite, kao što ste izbili, mučili i popljuvali tolike druge. Dvadeset stoljeća civilizacije i fraza o bratstvu među narodima, o velikoj kulturnoj misiji vaše zemlje, sa zaštitnom markom Leonarda, Michelangela,*

¹⁹⁸ D. Gervais, 1950, 698.

¹⁹⁹ B. Zakošek, 2005, 90. i A. Muzur, 2004a, 82.

*Mazzinija, a porobili ste moju domovinu, hapsite naše ljude, oduzeli ste nam škole, ne date da govorimo našim jezikom, prisiljavate nas da bježimo iz rođene kuće kao lupeži i ubojice. Govorite o ljubavi, a sijete mržnju, govorite o bratstvu među narodima, a uništavate ih, govorite o jednakosti među ljudima, a krstite nas psima i svinjama. Zaista ništa vam nije pomoglo vaših dvadeset vjekova civilizacije, ostali ste onakvi kakvi ste bili i onda kad su svuda haračile rimske kohorte: trgovci tuđim mesom, kradljivci tuđe zemlje, ucjenjivači i kukavni ubojice».*²⁰⁰

Iako talijanska okupacija i položaj u kojem će se naći Gervaisova obitelj nije ni na koji način posljedica njihova djelovanja, to je događaj koji korijenito mijenja njihove živote. Oni (p)ostaju predmetima kolonijalnih dinamika koje prisvajaju moć za njihovo isključivanje/uključivanje. Gervais kaže: «Ali, eto priključilo Istru Italiji, tamo u Rapallu, a nas isključilo».²⁰¹ Postavši isključenima, zapravo su prisiljeni na odlazak u progonstvo.²⁰² Najprije Artur napušta Opatiju, a uskoro mu se pridružuje sin Drago. Naime, upisavši 1918. prvi razred realne gimnazije na Sušaku, u prvo vrijeme okupacije uspio je dobiti propusnicu. Kasnije se prebacivao s tuđim propusnicama, no na kraju je morao definitivno napustiti Opatiju.²⁰³ Pa iako je i u tim okolnostima Drago Gervais nastojao održavati veze s Opatijom, pa tako uspijeva sudjelovati u radu Dramske sekcije za gajenje diletantske kazališne umjetnosti u opatijskoj Zori, gdje je Viktor Car Emin režiser²⁰⁴, njegov odlazak iz Mjesta u dječjačkoj dobi (p)ostaje prijelomnim trenutkom njegove životne sudbine. Taj se događaj odvijao u okolnostima u kojima «uostalom ništa još ništa zapravo nije definitivno riješeno, jer o tome

²⁰⁰ D. Gervais, 1996a, 32-33.

²⁰¹ D. Gervais, *Tobože autobiografija*, 1997.

²⁰² Amir Muzur u tekstu *Sušak, grad kamo su se odlijevali opatijski mozgovi*, *Sušačka revija*, 46/47, 2004c, 85-86 (85), pojašnjava kako su se narodnjaci koji se nisu odricali dobrilinsko-matetićeuskog duha, sklanjali pred Subanovim skvadristima i prelazili iz Opatije na teritorij Kraljevine SHS. Najbliži im je bio Sušak, koji je mnogima ostao i trajno mjesto boravka. Ondje je boravio i Viktor Car Emin.

²⁰³ V. Tomašić, 1987, 17.

²⁰⁴ D. Gervais, 1950, 699. O tome Gervaisovu dramskom angažmanu govori i Ivan Ivančić, *Prigodom osnutka Odbora za obnovu zgrade bivšeg «Zorin- doma» u Opatiji, Nezaboravno djelo opatijskih rodoljuba, II. dio- Drugo razdoblje (Od završetka I. sv. rata 1918. do 1927.)*, 1-15 (16), Ostavština Marija Glogovića, kutija 4. Tekst je izlazio kao feljton u *Novom listu* tijekom 1970. godine. Usp. i A. Muzur, 2004b, 22. i 1997, 59.

kome će pripasti njegova domovina raspravljaju diplomate, tamo negdje, u Parizu», jer «tamo će se riješiti sudbina njegove zemlje, njegovog oca, majke, bake i djeda». Shvaćajući da se od «te [se] gospode (...) ne treba nadati nikakvu dobru, jer svi oni pušu u isti rog»²⁰⁵, krenuo je iz Opatije jednog ranog svibanjskog jutra 1919. i nakon cjelodnevnog pješačenja dolazi ocu u Kraljevicu. U njegovu su Mjestu koje je postalo izgubljenom domovinom i koja je sada tuđina «oni koji su ju porobili, i nema veselja i radosti u njoj, izgubljena je ona za njega i za tolike druge. Tuđe su sad one kuće i palače, i šumice, i more, i parkovi, nema života više tamo». No, posebnost Gervaisova egzilnog traumatskog stanja jest u tome da zahvaća osobu koja je u najosjetljivijoj dobi, razdoblju individualne formacije. Trauma je osobito izražena kada je riječ o odvajanju djece od roditelja²⁰⁶: «Da, dobri drugovi moji, maštao je dječak, vi sad spavate u vašim toplim krevetima, sretni i bezbrižni. Ujutro će vas probuditi majke, poći ćete u školu, na nogomet, smijati ćete se, igrati, skakati, i nikakve vas brige neće moriti i svi će vam dani bit jednako lijepi, jednako bezbrižni i sretni, ničim nepomućeni u vašem sretnom dječaćkom životu. Hodat ćete u školu, učiti, igrati se, trčati po šumama, ribariti, voziti se u čamcima, skakati u more, a jelo i topal krevet će vas uvijek čekati kod kuće. Vaš će majke biti uz vas, da vas poljube (...) A ja? Zar ja znam kuda me vodi put i kuda odlazim (...)? Zar ja uopće znam što me čeka tamo kamo odlazim? (...) I dok ćete vi ostati ovdje gdje ste se rodili, živjeti ovdje i umrijeti, zar ja znam gdje ću živjeti i gdje će mi istrunuti kosti? I da li ću se ikada vratiti kući?».

Pa iako u tim trenucima, junačeći i hrabreći samog sebe, evocira rodoljubne Preradovićeve stihove te zamišlja reakciju djevojčica i dječaka koji su ostali: «I bit ćete ponosni na mene, i svima ćete pričati o meni, i svi će govoriti o meni i diviti se. A djevojčice će se uzbuditi i pričati o mojoj odvažnosti i odlučnosti», sva se drama jednog dječaka koji se slama pod teretom povijesti koja ga je

²⁰⁵ D. Gervais, *Bijeg*, 1996a, 33.

²⁰⁶ Dean Ajduković, *Psihosocijalne okolnosti progonstva i izbjeglištva*, u zborniku *Psihološke dimenzije progonstva*, priredio Dean Ajduković, Alinea, Zagreb, 1993, 11-24 (21)

nepozvana posjetila, otkriva u trenutku kada «*sasvim i iskreno i plačno*»
uzvikne: « Mama! ».²⁰⁷

No, «*ta žalost, strašna, velika žalost, koja je obuhvatila zemlju svojim velikim, mrtvačkim plaštem*»²⁰⁸ zahvatila je i druge članove obitelji. Nono Francik umro je šest mjeseci kasnije, 20. listopada 1919. u Opatiji. Iza njegove smrti iz Mjesta su otišle Dragina majka i sestra Blanka. Ostala je smo nona Marjanka.

I tako je povijest, ušavši u prostor privatnosti jedne skladne obitelji kompleksnih srednjoeuropskih korijena, nametnula sudbinu dramatičnog traženja osobnog poštovanja, preseljenja, premještanja i «sidrenja», ali ne i «ponovnog ukorjenjivanja».²⁰⁹ Jer, «*skupe se tamo nekakva priglupa gospoda, koja nas nikada ni vidjela nisu, pa kroje pravdu i dijele tuđu zemlju gore nego veliki sudac na kotarskom sudu. Ovo veli, neka bude vama, a ovo vama, kao da su zemlja i ljudi na njoj njihova prćija. Čista svinjarija, bogami, kriminal što kažu. I nikom ništa. (...) Kakve granice, kakve đavolje države! Otvori na, brate, vrata u cijeli svijet, da putujemo kud nam srce zaželi, da vidimo kako drugdje živi narod, ali jest, đavolju mater, od čega bi onda živjeli oni silni kraljevi, i ministri, i generali, i fabrikanti i diplomati, i vrag, i njegova majka. O što bi se kačili, zbog čega bi se svađali i ratovali, i punili svoje masne trbuhe. Nego, vele, sad ćemo malo u rat, pa mili narod u rat, da gladuje i crkava, gubi badava glavu, i krepava po ratištima, dok se oni i dalje valjaju u onim svojim perinama, žderu piletinu i vode tamo nekakvu politiku od koje ni đavo ništa ne razumije*».²¹⁰

Obitelj mijenja mjesta boravka: Bakar, Kraljevica, Sisak, opet Kraljevica. U toj «kompletnoj zbrci» u kojoj se «teško snaći», kazuje Drago Gervais, «porodica je čas na okupu, čas nije, seli se iz mjesta u mjesto(...). I kad bih kronološki morao da nabrojim mjesta u kojima se živjelo, a posebno još ona u kojima sam se ja

²⁰⁷ D. Gervais, 1996a, 25-26. i 30. Istakla V. J.

²⁰⁸ Ibid., 31.

²⁰⁹ Usp. Nira Yuval-Davis, **Rod i nacija**, Ženska infoteka, Zagreb, 2004, prevela Mirjana Paić Jurinić,

Predgovor, str. 9.

²¹⁰ D. Gervais, 1996a, 39-40.

potucao, teško bih se snašao».²¹¹ Riječ je o razdoblju Gervaisova života, kada je kako svjedoči Viktor Car Emin, on «'definitivno' raskrstio s nadom, da će se ikada vratiti u svoju Istru».²¹² Jer, odlazak u progonstvo posljedica je kompleksa izrazito nepovoljnih, psihološki prijetećih okolnosti velike snage koji djeluju vrlo stresogeno, a subjektivno se doživljavaju neizdržljivima. Riječ je o događaju nad kojim pojedinac nema kontrolu. Štoviše, i u ovom je slučaju, usprkos znakovima da će to biti jedino raspoloživo rješenje, bijeg bio do posljednjeg trenutka nevjerojatan, nepredvidljiv i iznenađan događaj. Ta je odluka i ovdje (o)značila i razdvajanje obitelji, a necjelovitost obitelji i neizvjesnost sudbine pojedinih članova pridonijela je traumi. U takvim okolnostima, kada umjesto svake izvjesnosti prevladavaju krajnje nestrukturirane situacije, jedinom izvjesnošću (p)ostaje spoznaja da će životne prilike biti mnogo nepovoljnije nego što su bile.²¹³

Gervaisovi u progonstvu, kao što se to događa i većini prognanika, doživljavaju dramatične promjene socijalnog statusa, i to u vidu njegova pada. Oni su kao obitelj koja je u svojoj sredini imala društveni ugled i moć, najednom postali dio relativno anonimne mase prognanikâ koji su ovisni o tuđoj pomoći.²¹⁴ O tome govori i *Svjedodžba siromaštva* koju je izdalo «Gradsko poglavarstvo u Bakru dne 24.VIII.1922.», a kojom «potpisano gradsko poglavarstvo [ovime] uredovno svjedoči, da Dragutin Gervais, abiturient, sin Artura Gervaisa, kapelnika u Bakru ne posjeduje ovdje ništa, dok njegov otac živi tek od prihoda što mu ga nosi njegovo kapelničko zanimanje».²¹⁵ To razdoblje prognaničke neimaštine Gervais je opisao u svojoj noveli **Odišlo**:

«Rano sam te upoznao, bijedo, onda kad je onaj petnaestogodišnji momčić morao ostaviti svoju domovinu. Kad si se uvukla u njegovu porodicu kao

²¹¹ D. Gervais, *Tobože autobiografija*, 1997.

²¹² V. C. Emin, 1957, 119.

²¹³ Usp. D. Ajduković, 1993, 17.

²¹⁴ Ibid., 21.

²¹⁵ U zaglavlju *Svjedodžbe siromaštva*, pisane tintom, stoji broj: 3824/22, a nakon (gore) navedena teksta potpisan je načelnik (nečitak potpis), uz pečat Poglavarstva. Riječ abiturient (germanizam) znači maturant-U O.T.G. Vidi sliku u *Prilozi o životu i radu D. Gervaisa*.

nezvani gost. Rano i iznenadno sam te upoznao, nisi bila učtiva prema meni, nisi me pripremila na svoj dolazak».²¹⁶

U tim okolnostima Drago se školuje u gimnaziji na Sušaku, zatim u Petrinji²¹⁷, pa opet na Sušaku.²¹⁸

1923. obitelj se trajnije smjestila u Bakru, a poboljšale su se i njihove materijalne prilike. Drago Gervais studira pravo u Zagrebu, a Artur se posvetio glazbi. U to je vrijeme puno skladao i bio duša društvenog i glazbenog života u Bakru. O zamahu kulturnog života u Bakru nakon dolaska Artura Gervaisa govore podaci iz ondašnjeg dnevnog tiska. Naime, prije dolaska Gervaisa, *Primorski novi list* u siječnju 1923. piše o mrtvilu društvenog života te sredine, a već polovicom veljače isti list bilježi: «Pokladni korzo u Bakru. Grad Bakar je od davnine poznat zbog društvenosti i veselosti, jovijalnog temeperamenta svojih stanovnika, tamo je kovačnica najuspjelijih primorskih viceva, lakrdija i sprdnja...zato nije ni čudno što pokladna sezona u Bakru uvijek veselo teče». Iza te promjene u kulturnim zbivanjima stoji upravo Artur Gervais koji je kao vođa Gradske muzike njihov idejni začetnik i pokretač.²¹⁹ O Arturovu «zlatnom dobu bakarske kulturi» govori i Nikola Luzer, spominjući opere, operete, koncerte, pozornicu u «staroj školi», rasprodane predstave u dvorani Narodnog doma na koje su dolazili ljudi iz okolice i Sušaka.²²⁰ I Vera Tomašić, navodeći

²¹⁶ D. Gervais, 1996a, 54.

²¹⁷ Ovi podaci nalaze se u Biografskom kartonu TANJUG-a, datiranom 15. VIII. 1950, s potpisom Draga Gervaisa.- O.T.G.

²¹⁸ Duško Wöfl u svom pogovoru *O Dragu Gervaisu i njegovim pripovijetkama «Bez domovine»*, u Gervaisovoj zbirci 1996a, str. 123-126 (124-125), ističe, kako je istražujući matične knjige u sušačkoj gimnaziji, utvrdio kako je Gervais bio upisan u sva četiri završna razreda. Peti, šesti i osmi razred kao javan, a sedmi razred kao privatni dak. Dok je još iz Opatije polazio tu gimnaziju, ističe Wöfl, u školi su imali razumijevanja za njegove neprilike jer je mnogo izostajao. Nakon bijega iz Opatije, i nastanjanja s ocem u Kraljevici, u školskoj godini 1919/20. pohađa šesti razred. U sedmom ne mora pohađati nastavu već na kraju školske godine polaže ispite iz svih predmeta. Wöfl piše kako nije mogao utvrditi u kojoj je gimnaziji Drago hospitirao, kako se dade naslutiti iz njegovih novela *Na cesti* i *Bez domovine*. No, prema već spomenutom kartonu TANJUG-a, možemo zaključiti da je riječ o Petrinji.

²¹⁹ O tome, potkrjepljujući svoja saznanja i napisima iz *Primorskog novog lista* iz siječnja i veljače 1923, piše dr Niko Cvjetković, *Gradska limena glazba Bakar (od 1879. do 1987.)*, u *Bakarski zbornik*, 6, Bakar, 2000, 28-49, *Treće razdoblje (od 1920.-do 1940.)*. Opisujući to iznimno razdoblje bakarske kulturne renesanse, Cvjetković ističe, str. 29, kako je «malo vjerojatno da će se to ponoviti».

²²⁰ Nikola Luzer, u Nadja Mifka Profozić: *Bakropis /razgovor s Nikolom Luzerom*, *Sušačka revija*, br. 40, X/2002., str. 67-71 (69). Luzer tako spominje i kasnije događaje iz tog razdoblja, vezane uz izvođenje operete *Skrban otac*. Predstava je bila već rasprodana, no Artur se razljutio zbog nediscipline na jednoj probi i u afektu

da je Artur bio i tumač za turski jezik, kazuje o bogatom kulturnom životu spominjući priredbe koje su i pjevane i glumljene. U 'probudenu' gradiću «Bakrani su govorili: -Imamo Artura i Draga i ča nan više rabi... Imali su u njima i redatelja, i glazbenika, i glumca».²²¹ O tome glumačkom angažmanu svjedoči i znakovita fotografija koja prikazuje kostimiranog Dragu Gervaisa kao Mefista, s grimasom na licu, raskolačenih očiju, i neobično položenih ruku. Na poledini je napisao: «Mefisto-nastup. Vlastita solo-scena. Bakar-Silvestrovo 1923. Na uspomenu opatijskom dramskom udruženju od njegovog bivšeg člana. Bakar, 6/III. 25».²²²

Bakarska je sredina značajno utjecala na formiranje Gervaisa kao dramskog pisca. O tome govori Đuro Rošić te ističe kako je Bakar Gervaisovo drugo rodno mjesto po duhovnoj adopciji.²²³ Riječ je o utjecaju «onoga specifičnog, mediteransko-dinarskog duha, podsmješljivog, a najčešće i podrugljivog, kojim se kroz vjekove u jadranskim gradićima naš mali čovjek kušao imunizirati protiv velikih životnih nedaća». U takvu sredinu, ističe Rošić, stiže Gervais, napustivši Opatiju kao izbjeglica, i noseći u sebi «jad i čemer, sjećajući se izgubljene rodne grude 'kade su sad veli palaci..., ni već sela, ni judi već ni, na kraje se šecu pajaci'». Upravo je u Bakru, kaže Rošić, Gervais «našao potrebne impulse da razdraganim smijehom reagira na ljudske i društvene izopačenosti, onim svojim smijehom bez zlobe i nadmenosti».²²⁴ Jer, bakarska sredina, pojašnjava Rošić, poprilično je šarolik prostor po «svojim društvenim manifestacijama», dok je u «političkim nastupima dovoljno jedinstven», a u «svakodnevicu klasno frontalno

poderao partituru i bacio je kroz prozor. Situacija je postala kritičnom. No, sjeća se Luzer, Artur ga je nakon tri dana pozvao i rekao da je tri noći ponovo pisao partituru, «aš opereta se mora dat». I tako je izvedba 18. III. 1935. realizirana pred punim gledalištem dvorane Narodnog doma.

²²¹ V. Tomašić, 1987, 18-19. Prikazivale su se i «čiste» dramske predstave, npr. *Novi list*, 16. VI. 1928, spominje izvođenje seljačke predstave *Zemlja* Stjepana Vrtarića u bakarskom zaleđu.-U *Bakarski zbornik* 3, 1996, 122.

²²² Fotografija je reproducirana u knjizi *Gervais kot čovek*, 1987, *Iz porodičnog albuma Gervaisovih*, str. 107. Ista fotografija i u zbirci *Bez domovine-Priče jednog dječaka*, 1996a, 119.

²²³ Đuro Rošić, *Drago Gervais: «Karolina Riječka» (Narodno kazalište «Ivan Zajc», Rijeka)*, u *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, priredio Branko Hećimović, Sterijino pozorje, Izdavački centar Rijeka, Novi Sad, 1987, 330-332 (330).

²²⁴ Đuro Rošić, *Kazalište i društvena zajednica, Iz gledališta. Riječki kazališni zapisi*, Riječko književno i naučno društvo-Rijeka, Rijeka, 1980, 314-319 (315).

raspoređen» u kojem se «kao ubojito sredstvo najradije upotrebljavala anonimna paskvila i 'špotljivac' je bio uvažavan više zbog svoga 'artizma' nego od straha pored njegovim jezikom». Rošić kontekstualizirajući Gervaisa u tu sredinu, ističe kako je u njoj Gervais «dozrijevao kao ismijač», i štoviše «odatle je u svijet ponio razbuđenu sklonost za šalu, za dosjetku», a koju je, zaključuje Rošić, u svojoj punini iskazao u kasnijem dramskom stvaralaštvu.²²⁵ Slijedeći Rošićeve napomene i tragajući za (bakarskim) korijenima Gervaisova dramskog profiliranja, došli smo do zaključka da se Gervaisovo bakarsko razdoblje zapravo može podijeliti na dva dijela: na ono prije odlaska na studij, u kojem je prema dostupnim podacima, uglavnom (samo) glumio, i na vrijeme nakon studija, kada će i pisati tekst/ove koji su se izvodili. O tome ćemo govoriti nešto kasnije.

1923. Drago Gervais odlazi na studij u Zagreb. U to doba sežu začeci njegove čakavske poezije:

«Prvu čakavsku pjesmu, zvala se, čini mi se, Nostalgija, napisao sam jednog prokleta tužnog jesenskog dana u mračnoj učionici Đačkog doma, Ilica 83, negdje godine 1923. kada su preda mnom stajale Baronove Institucije rimskog prava, ali sam ja daleko od njih...».²²⁶

1924. Gervais je postao državljaninom Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca jer «je rečeni optant Dragutin Gervais po čl. 78. ugovora o miru potpisanoga 10. novembra 1919. u Saint Germainu en Laye postao našim državljaninom, budući, da je prije nego li je u godini 1911. stekao po svom ocu Arturu Gervais austrijsko državljanstvo sa pravom zavičajnosti u općini Volosko bio zavičajan u općini Severin na Kupi».²²⁷ U nastavku ovoga dokumenta ističe se da se o

²²⁵ Ibid., 316.

²²⁶ Usp. A. Rojnić, pogovor *Pjesnik Istre-Drago Gervais*, u D. Gervais, *Istarski kanat*, str. 53-62, Zora, Zagreb, 1951. O tome Gervais piše u svojoj *Tobože autobiografiji*, govoreći kako je Đački dom bio poznatiji pod imenom Rodilište a o sudbini pjesme kaže da ju je napisao «na jednoj stranici *Baronovih institucija*, pa je zajedno s njima nestala i ona».

²²⁷ Pronađeno u Ostavštini Tomašić-Grgurev. Dokument (tiskan, uz nečitak potpis gradonačelnika i pečat) je izdan od Gradskog poglavarstva u Bakru, 16. augusta 1924, a prema naredbi Pokrajinske uprave za Hrvatsku i Slavoniju, Odjeljenje za unutarnje poslove, Predmet: Gervais Dragutin, iz Bakra opcija za državljanstvo, broj: 21.525-1924. Na broj: 3399/1924.-od 28 augusta 1923. Vidi sliku u *Prilozima o životu i radu Drage Gervaisa*.

onome što se ovdje priopćuje «na znanje i daljnje uredovanje», valja obavijestiti i «nadležnu vojnu komandu». U tom smislu iz 1925. potječe *Certifikat* koji je na francuskom jeziku izdao konzulat Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca u Rijeci, a kojim se potvrđuje da je Dragutin Gervais podanik Kraljevine te se izuzima od obaveze služenja vojnog roka u Italiji.²²⁸ No, s druge strane, Municipio di Volosca-Abbazia (Provincia del Carnaro), 8. rujna 1926. upućuje dopis kojime se obavještava «Gervais Carlo di Arturo», da je «Consiglio di Leva della Provincia del Carnaro» u Rijeci na sjednici od 6. rujna donijela odluku, a koja mu se daje na znanje: poništava se nota o neizvršenju vojačenja, i to na administrativni način, tako što se Gervais premješta u generaciju rođenih 1907. dok se na riješi pitanje državljanstva.²²⁹ Unatoč toj zbrci državâ i jezika, koliko (nam) je poznato, Drago Gervais nije nikada bio vojnikom.

1925, nakon položenog prvog (1924.) i drugog pravno-povijesnog teoretskog državnog ispita, kao student petog semestra, počinje surađivati u slovensko-hrvatskom časopisu *Nas glas*. Časopis je izlazio u Trstu od 1925. do 1928. kada je nasilno obustavljen, a Gervais je, kako ističe Ante Rojnić, među važnijim i ujedno najmarljivijim hrvatskim suradnicima. Riječ je o suradnicima, uglavnom đacima i studentima iz tzv. Julijske Krajine-Istre, Trsta, Gorice i jednog dijela Kranjske. Dakle, uglavnom iz onih krajeva koji su Rapalskim ugovorom pripali Italiji. Tijekom svoga kratkog izlaženja, taj se list pretvorio u književno-kulturnu reviju širega, popularnoga karaktera, omogućivši tim mladim ljudima, zahvaćenih vrtlozima povijesti, javno iskazivanje vlastitih stavova koji se javljaju u sklopu povijesnih i intimnih previranja.²³⁰ Izlaz iz situacije talijanske

²²⁸ Dokument je datiran 19. decembra 1925. Pisan je pisačim strojem, francuskim jezikom, pečatiran i potpisan nečitko od strane generalnog konzula. U zaglavlju stoji *Consulat du Royaume des Serbes, Croates et Slovènes à Fiume*, no. 3766. Zatim slijedi naslov- *Certificat*, te se u tekstu pojašnjava da se ovime potvrđuje da Dragutin Gervais «*est sujet du Royaume des Serbes Croates et Slovènes et par conséquence a droit d'etre exempté du service militaire en Italie*».-U O. T. G. Vidi sliku u *Prilozima o životu i radu D. Gervaisa*.

²²⁹ Također u Ostavštini Tomašić-Gervais. I taj je dokument pisan pisačim strojem, pečatiran, i s nečitim potpisom načelnika te je numeriran, no 1849/26=VIII/1/67, pod predmetom *Leva* (vojačenje). Vidi sliku u *Prilozima o životu i radu D. Gervaisa*.

²³⁰ Ante Rojnić, *Mladi Gervais. Tragom manje poznatih radova budućeg pjesnika i komediografa, (Nekoliko stranica iz života jedne naše predratne generacije)*, *Riječka revija*, VIII/1959, br. 1, str. 17-25 (17). Autor ističe

kolonizacije vidjelo se u jugoslavenskoj državi, pa i onda kada su Hrvati u toj državi već uvidjeli neravnopravnu državnu zajednicu. Riječ je, zapravo, o slijeđenju one nacionalistički naglašene romantike jugoslavenske građanske ideologije, koja, javivši se 1917, vlada većim dijelom tiska, u kiparstvu, muzici, slikarstvu, a traje do tzv. Obznane 1920, od kada se osjeća njena suvišna i dekadentna prisutnost.²³¹ U tom valu jugoslavenstva participiraju i hrvatski književnici, primjerice Gjalski, Vojnović, Nazor, Andrić, povjerovavši da je ispunjen san o vlastitoj nacionalnoj emancipaciji, iako je većina njih (ubrzo) spoznala svoju zabludu.²³² No, zbog nametnutih granica društveno-političke egzistencije, u istarsko/liburnijski prostor rezonancije događaja, uglavnom iz dalekih, njemu nedostupnih centara, stižu sa zakašnjenjem. Asinkronija i atipičnost razvoja u odnosu na matičnu (hrvatsku) književnost i kulturu, očituje se tako u kulturnom i književnom, i uopće društvenom životu.²³³ Pa, iako nakon raspada Austro-Ugarske, odnosno za vrijeme talijanske okupacije, mnogi intelektualci i književnici djeluju u centrima Hrvatske i Jugoslavije kao emigranti²³⁴, pa su imali prilike uvidjeti sve aporije nove jugoslavenske države, gruba imperijalna talijanska vladavina na neki je način 'podržavala' iluziju o spasu s (jugoslavenskog) Istoka. Tako članci, kao i fotografije, odnosno likovni prilozi u *Našem glasu* svjedoče o odjeku te već zakašnjele koncepcije jednog dijela poslijeratne omladine. Tekstovi hrvatskih suradnika pisani su latinicom, ali ekavicom, dakle onim jedinstvenim jugoslavenskim narječjem, odnosno pismom kojim su se u jednom dijelu svoga stvaralaštva služili i neki ugledni

i ostale suradnike u časopisu: Ivo Mihovilović (urednik), Dragovan Šepić, Ante Lorencin, Ante Rojnić, Tone Peruško...

²³¹ Š. Vučetić, 1960, 25-26.

²³² D. Jelčić, 1997, 223.

²³³ Mirjana Strčić, *Istarska pjesmarica. Antologija hrvatskog pjesništva Istre XIX. i XX. stoljeća, Knjiga prva*, Čakavski sabor Pula, Pula, 1989, 8-9. Autorica kao znakovit primjer asinkronije spominje Ilirski pokret koji kao vrhunac hrvatskog narodnog preporoda u Banskoj Hrvatskoj, nije mogao zahvatiti Istru (s Kvarnerskim otocima). Dva su razloga tomu: 1. taj je prostor odijeljen od svoje nacionalne središnjice, 2. on je i u okviru Habsburške Monarhije izdvojen administrativno-političkom podjelom u zasebnu pokrajinu, i kao takav izravno potčinjen Beču. Uz to, u tako 'uređenom' prostoru Austrija je podržavala apsolutnu političku i ekonomsku premoć uskoga talijanskog sloja. Tako se teme i motivi ilirizma ovdje mogu susretati i na početku XX. stoljeća.

²³⁴ Te se više ne može govoriti o kakvoj izdvojenosti istarskoga književnoga kruga ili o asinkroniji razvoja u odnosu na književnu središnjicu, ističe M. Strčić, 1989, 18

hrvatski pisci (Krlježa, Cesarec, A. B. Šimić).²³⁵ No, idol mladih suradnika u *Našem glasu* je Vladimir Nazor koji je na valu već spomenuta jugoslavenskoga romantizma, ističe Dubravko Jelčić, miješao slavenstvo i hrvatstvo, hrvatstvo i jugoslavenstvo, a iz te se neizdiferencirane nacionalne svijesti nije nikada izbavio. Štoviše, pojašnjava Jelčić, hrvatstvo i jugoslavenstvo nije mu bilo protuslovno, hrvatstvo mu nije bilo ni podređeno jugoslavenstvu, nego koordinirano s njim.²³⁶ S druge strane, Nazor je na mlade rodoljube snažno utjecao već i svojim simboličnim *Istarskim pričama* (1913), odnosno radovima koje je pisao potaknut (istarskom) stvarnošću svoga vremena. Njima je Nazor, službujući u Istri i Hrvatskome Primorju, izražavao intenciju da probudi puk, da ojača duh istarskog ribara i težaka, koji nije dostatno svjestan sama sebe. Stoga nije čudno da je Nazor bio uzorom mladim suradnicima. U likovnom smislu (list je bogat likovnim priložima, fotografijama i sl.) riječ je, u duhu spomenutog jugoslavenskog romantizma, o snažnom utjecaju Ivana Meštrovića.

Gervais se kao suradnik lista javlja člancima u kojima razmatra različite teme, pišući standardom na ekavici, nesvjestan sebe da je već dvojezično biće.²³⁷ Završivši u Zagrebu peti i šesti semestar, u listopadu 1926. preselio se u Ljubljanu gdje nastavlja studij, te i dalje surađuje u tršćanskom časopisu. U proljeće 1927. vraća se u Zagreb gdje upisuje osmi semestar Pravnog fakulteta, a polaže i sudski teoretski diplomski ispit.

²³⁵ O toj praksi A. Rojnić, 1959, 19. Slavko Ježić, 1993, 307, pojašnjava kako korijeni te uporabe ekavice sežu u prva desetljeća 20. stoljeća u tijeku borbe za srpsku prevlast u Bosni, a što se proširilo i zahtjevom za srpskim koridorom preko južne Bosne i Hercegovine na Jadransko more. U tom pravcu tiskaju se knjige, brošure i eseji (veći dio u knjižari Trbojević u Rijeci), a od velike važnosti je i anketa, koju je, 1913, o uporabi ekavštine ili ljekavštine kao zajedničkog idioma Srba i Hrvata, Jovan Skerlić pokrenuo u *Srpskom književnom glasniku*. Anketa je vrlo vješto sročena, ističe Ježić, pa se ishod, uz okolnosti vremena, mogao jasno predvidjeti: većina se izjasnila za ekavicu, pri čemu su Hrvati predlagali ustupak zajedničkog pisma- latinice. Upravo ta je anketa, ističe Ježić, prilično snažno utjecala na mlade hrvatske pisce. Tako neki pravaši počinju pisati ekavski (I. Krnic), a mladi klerikalci gotovo isključivo počinju rabiti ekavicu. I Miroslav Krlježa dulje vrijeme piše ekavski, a uz njega i drugi mladi socijalni pisci.

²³⁶ Ističe Dubravko Jelčić, 1997, 185.

²³⁷ Usp. C. Milosz, 1999, 35. Autor govori tako o sebi kad je pod ruskim utjecajem počeo govoriti i tim jezikom, zapravo nesvjestan te činjenice. O tim Gervaisovim tekstovima govorit ćemo u trećem dijelu rada.

Negdje u to vrijeme, kako sam kaže, napisao je pjesmu **Bog domovina** «u kojoj sam definitivno raskrstio s nadom, da ću se ikad vratiti u Istru. I nisam vjerovao u nikakvo čudo, koje bi je moglo spasiti».²³⁸

1927. i dalje surađuje u tršćanskom časopisu, a pjesme objavljuje i u *Istarskoj riječi* u Trstu i u ljubljanskom časopisu *Vez*.²³⁹ 1928. u Zagrebu polaže državno-znanstveni diplomski ispit čime je završio pravne studije. 1. kolovoza te godine počinje raditi kao advokatski pripravnik u Crikvenici.²⁴⁰

Slijedeće, 1929. godine, Gervais, u svojoj 25. godini, objavljuje prvu zbirku pjesama- **Čakavski stihovi**.²⁴¹ O samim korijenima nastanka zbirke saznajemo iz kazivanja Ive Mihovilovića. Naime, kaže Mihovilović, u pismima koje mu je slao Gervais, neki su dijelovi na čakavštini bili stilizirani tako poetski, da ih je Mihovilović odmah uočio, te ih je izrezavši nožicama iz konteksta, formirao u prave stihove, te bez Gervaisova znanja objavio u novinama.²⁴²

No, okolnosti samoga tiskanja zbirke nisu bile nimalo jednostavne za njezina autora. Iz Gervaisovih pisama, upućenih Rikardu Kataliniću Jeretovu, saznajemo da je Gervais izdao svoju prvu zbirku o vlastitom trošku što je, kako ističe Mirjana Strčić, obradivši spomenutu korespondenciju, «za sasvim neafirmiranog pisca uistinu smion pothvat».²⁴³ Novac je pribavio, saznajemo iz

²³⁸ D. Gervais, 1950, 699.

²³⁹ U *Istarskoj riječi*, (1927) objavljuje pjesmu **Trešete** koja će se pojavljivati gotovo u svim kasnijim zbirkama. U *Vezu*, Ljubljana, II/1927. br. 9, str. 68, riječ je o pjesmi **Obed**: «*Va turne od crekvi/sedel je mežnjar i gledal na uru / Pokle j' špagi čapal i počel potezat: / polne j' zazvonilo. / Mate j' motiku hitil i legal va hlad/ pod veli marun. / Spipi j' potezal/ lešicu gledal/ i lepo počival./ Po cestice belo/ ženska j' hodila-/ to mu je Tonka/ obed nosila./ H njemu se j' posela /obed mu j'ponudila/(repica j' bela/s fažolon bila)./ Pomalo je jil/ z ženun govoril./ Polne j'zvonilo/ sve j' počivalo/ i mirovalo*». Ta se pjesma, već u prvoj Gervaisovoj zbirci iz 1929, pojavljuje pod nazivom **Polne**, a tako i u kasnijim, primjerice, u onoj iz 1964, D. Gervais, **Čakavski stihovi**, uredio Vinko Antić, Matica hrvatska, Pododbor u Rijeci, Rijeka, 1964, 12, ali bez prva tri stiha.

²⁴⁰ I to kod dr. Marijana Jankovića-Mažuranića. Prema Vinku Antiću, *Kronologija života Draga Gervaisa*, u *Drago Gervais, Čakavski stihovi*, 1964, 129-134 (130).

²⁴¹ Prema Vinku Antiću, 1964, 130, zbirka je tiskana u Vinodolskoj tiskari Danijela Kneza. Većina drugih prikaza navodi Tiskaru Pinter i drug u Crikvenici što piše i na samoj knjižici.

²⁴² O tome saznajemo od Milana Selakovića, *Prijatelj Gervais. Uz treću obljetnicu smrti Draga Gervaisa. Prilog biografiji Draga Gervaisa, uglavnom iz njegova «bjelovarskog perioda»*, *Riječka revija*, IX, 3/1960, 108-116, 110.

²⁴³ Mirjana Strčić, *Dva istarska pjesnika (Iz korespondencije Drago Gervais-Rikard Katalinić Jeretov 1929-1954)*, Istra, XV, br. 2-3, 1977, 15-39 (16). Autorica kaže u svom tekstu da se ta korespondencija (označena brojevima od 263 do 276, a sadrži tri dopisnice i dvanaest pisama) čuva u Ostavštini R. K. Jeretova u Gradskoj knjižnici i čitaonici «Viktor Car Emin» u Opatiji. No, uvidom u istu, srpnja 2006, našli samo samojedno pismo, br. 276. Također, Albino Senčić koji je 1997. uređivao tu ostavštinu, pod pismima s Gervaisovim imenom

tih pisama, tako što se zadužio, a sam je i prodavao tiskanu zbirku. Stoga se obraća za pomoć Rikardu Kataliniću koji je tada afirmirani pisac sa širokim krugom poznanstava, a koji je poznat i po nesebičnosti i pružanju pomoći. Gervais u svom pismu, pisanom 23. IV. 1929. u Crikvenici, kaže da se konačno odlučio na tiskanje «čakavskih stihova» te da se prethodno savjetovao s Vladimirom Nazorom. Pišući o tome na drugom mjestu, Gervais kaže da se obratio Nazoru kao «još uvijek neštampani 'nadobudni' pjesnik». To se zbilo u Crikvenici gdje su obojica službovali, a za tih osam mjeseci svakodnevno se družili. No, opisuje Gervais, ti su razgovori «škrti», jer «Nazor ne priča mnogo, radije sluša, a kad to jednom primjećujem, odgovara svojim dobroćudno-podrugljivim smiješkom: 'A šta da pričam? Sve što sam imao kazati izbrbljao sam u svojim knjigama'». U to vrijeme, nastavlja Gervais, «imao sam gotovu zbirku čakavskih stihova, predao mu je sa svim neizostavnim ispričavanjima, opravdanjima i komentarima koje kod tako važnog akta upotrebljavaju svi ili većina književnih početnika, i zamolio ga da je pročita». No, «prolazili su dani, naše se sjedeljke u kavani nastavljaju u istim razgovorima i u istom tonu-kao da se nije u međuvremenu ništa dogodilo». Jer Vladimir Nazor, odnosno «vates croatorum», kako ga naziva Gervais, «govori o svemu i svačemu, samo ne o onim stihovima koji se nalaze kod njega». Nakon nekog vremena, «a trebalo je tome dosta dugo», Nazor progovara: «'Pročitao sam vaše pjesme. Nisu loše. Možete ih štampati, ali neke se moraju izbaciti'». Gervais samokritički opisuje: «Mora da se je u mene stvorila neka naročito budalasta grimasa, jer je odmah dodao: 'ali ako mislite da ćete nešto zaraditi, ljuto se varate'».²⁴⁴ I to se obistinilo. Gervais obavještava u već spomenutom pismu: «Knjiga će sadržavati

stavio je znak upitnika. Vjerojatno su pisma doživjela sudbinu onog dijela fonda Knjižnice koji je prije preseljenja u nove prostorije, zbog neadekvatnih uvjeta, izgubljen. Stoga prikaz M. Strčić za sada ostaje jednim njihovim dragocjenim svjedočanstvom.

²⁴⁴ Drago Gervais, *Susret s Vladimirom Nazorom. Povodom godišnjice smrti velikog hrvatskog pjesnika*, *Riječki list*, 21. VI. 1950, 3. O pjesmama za koje je Nazor rekao da se trebaju izbaciti, Gervais u svojoj *Tobože autobiografiji* kaže: « (...) u njoj su [zбирci] objavljene i moje jedine ljubavne pjesme, za koje je Nazor tvrdio da su užasne, i da ih ne treba objaviti, a ja, naprotiv, jer se je na kraju radilo o mojoj ljubavi, bio uvjeren, da su izvrsne».

neko 24-30 pjesama, a stajati će Din.15 po komadu. (...) Knjigu izdajem naravno 'na dug', pa mi je logično stalo do njezine rasprodaje više iz financijalnih razloga, nego li iz neke ambicije da 'steknem slavu'». ²⁴⁵ U drugom pismu, koje nije datirano, Gervais ponovo moli Katalinića da «rasproda» njegovu zbirku, i ponavlja: «Knjižica stoji Din. 15., a naručuje se kod mene». Sva ta aktivnost, to, kako Gervais kaže na slovenskom, «nadleganje» da se knjiga proda, ne ukazuje na baš veliki uspjeh 'na tržištu'. U tom smislu Gervais ističe: «Nazor kaže da se ne trebam ubit, ako prodam samo dva komada, Lepa uteha». ²⁴⁶ I slijedeće pismo, datirano 17.VI. 1929, govori o problemima u kojima se našao Gervais nakon tiskanja zbirke. Naime, autoru dopijeva mjenica, pa bi bio zahvalan Jeretovu, «kad bi mi do onda prodali bar nešto knjiga i poslali pare, dok će onda za neprodane bit vremena, da ih se i polaganije rasproda». Ispričavajući se ponovno zbog svoga «nadlegovanja», ističe kako je njegov «položaj takav, da me sili i na ovakova bezobrazna koprcanja». ²⁴⁷

Nešto kasnije, iz pisma upućenog iz Bakra 9. 2. 1931, Gervais kaže o svojoj zbirci: «Ja sam sa onim mojim čakavskim kanconetama uspio doduše i moralno (koliko se sa čakavskim kanconetama može uspeti), a i materijalno, no ne bih si onakovu stvar želio opet naprtiti na leđa-prosto zato, jer se u to ne razumem, i jer na koncu ipak stradam. (Još danas isplaćujem menicu na novac posuđen za izdavanje onih stihova)». ²⁴⁸ Ni kritička recenzentska riječ nije baš mnogo pomagala mladom pjesniku u njegovu traženju vlastitog poetskog puta, ističe Miroslav Šicel. Tako se među prvima javio Ćiro Čičin Šain u splitskom časopisu *Korablja*, uočavajući u ovim stihovima evokacije, jasna podsjećanja na lektiru Nazora, Župančića. To je «patriotska poezija» koja «nema snage, patosa, lišena je šablonske dekoracije i fraze, ali mjestimice je zamijenjena profinjenim ukusom jednoga minijaturiste i izbjeglička ogorčenost, kao element poezije,

²⁴⁵ M. Strčić, 1977, 18

²⁴⁶ Prema M. Strčić, 1977, 20. Autorica pojašnjava da iako pismo nije datirano, iz prethodnog i slijedećeg pisma može se utvrditi da je pisano 1929. godine.

²⁴⁷ Ibid., 21.

²⁴⁸ Ibid., 22.

prirodna je, uvjerljiva». Šain zaključuje da «po svoj prilici, Žerve neće književnosti dati mnogo, ali sigurno je da će joj dati dobrih i originalnih stihova, bude li i dalje pisao; a to znači na svaki način obogaćenje naše literature».²⁴⁹

Miroslav Šicel nadalje navodi ocjenu Ante Rojnića koji kaže kako «ritam na nekima mjestima nije besprijekoran, poezije nema svaka pjesma u jednakoj mjeri, utjecaj poznatih uzora je vidljiv».²⁵⁰ Nikola Polić ističe, pak, da je Gervais «domaći, lokalni, regionalni pjesnik, lijepi, ali ne jaki, eminentno lirski talent».²⁵¹ Dakle, zaključuje Miroslav Šicel, uzevši sve zajedno, bilo je to nešto kao: eto, javio se novi, mladi pjesnik, koji dosta obećaje-i to je sve. A sve to bez temeljitije analitičke prosudbe, bez pokušaja stavljanja te poezije u kontekst i ostalog poetskog stvaralaštva Gervaisovih pjesnika-suvremenika.²⁵²

U tom smislu, u godini kada Gervais tiska svoju prvu zbirku, počinje velika svjetska kriza, a na ovim prostorima, uz naglašenu gospodarsku krizu kao odjek svjetske ekonomske krize, uspostavljena je i monarhijska diktatura koje traje sve do 1941, kada propada «stara» Jugoslavija. Tô je razdoblje, za razliku od prethodnoga «kraljevstva» Srba, Hrvata i Slovenaca, ružno, karnevalsko, krvavo, pijano vrijeme, u kojem je vlast počivala na oktroiranom i na svakom koraku gaženom, Vidovdanskom ustavu i temeljila se, prema jednoj statistici iz 1928, na 24 političke smrtne osude, na 600 političkih ubojstava, na 30.000 političkih hapšenja i na 3000 izgnanih ljudi u emigraciju. Proglašenjem šestjaneuarske diktature te donošenjem apsolutističkog ustava, mijenja se politički, društveni i kulturni život u zemlji. U Hrvatskoj sve više jača radnički pokret prihvaćajući socijalistička ideološka strujanja, a sada se i posljednji hrvatski pisci koji (još uvijek) pišu ekavicom, vraćaju ijekavskom idiomu.²⁵³ Zabluda o jednom narodu i jednom jeziku posve je jasna, a pisci se okreću

²⁴⁹ Ćiro Ćičin Šain, *Drago Gervais «Ćakavski stihovi»*, *Korablja*, I/1929, br. 2, str. 61.

²⁵⁰ Ante Rojnić, *Uz Gervaisovu knjižicu: «Ćakavski stihovi»*, *Obzor*, LXX, br.173, 2. VII. 1929, str. 2.

²⁵¹ Nikola Polić, *Kozerija o sopelama. Ćitajući Ćakavske stihove Draga Gervaisa*, *Naša sloga*, II, br. 431, str.

27, Sušak, 25. XII. 1929.

²⁵² M. Šicel, 1987, 534-535.

²⁵³ Š. Vučetić, 1960, 80-81.

hrvatskoj književnoj tradiciji, traže u njoj oslonac, počinju osjećati stvaralačke poticaje koji izbijaju iz nje. Izgrađuje se novi književni stil, nalik «starome» realizmu, no u koji su sada implementirane one komponente modernističkog artizma i ekspresionističkih tendencija, koje su se mogle skladno uklopiti u tvorbu novog/starog izraza. Stoga je naziv-*moderni objektivizam*, koji je toj poetici nadjenao Ljubomir Maraković, posve adekvatan, a u tom strujanju, tridesetih je godina prošlog stoljeća, hrvatska književnost doživjela novi polet u kojem desetine vrsnih pjesnika, prozaista i dramatičara, svojom plodnošću osvajaju čitateljstvo, kao nikada prije.²⁵⁴ Riječ je o književnoj produkciji koja se može pratiti sve do pedesetih godina 20. stoljeća, a koja, nazvana i razdobljem *sintetičkog* (*psihološkog* i *socijalnog*) realizma, označava vraćanje društvenoj problematici. Unutar te poetike nerijetko se javlja kolektiv kao glavni junak, ostvarivan kroz tipične likove, a osjetna je (i) zaokupljenost zavičajnim problemima pa se naglašava regionalna tematika s nepritajenom socijalnom 'porukom' u stvaralačkom činu.²⁵⁵ Pitajući se što (nam) donosi (ta) grupacija koja dolazi u književnost tridesetih godina (1930-1952), Cvjetko Milanja govori o temeljnoj «figuri» *iskorjenjeništa*. Ti pisci su, kako su sami govorili za sebe, *derasinei*, ističe Milanja, imajući u vidu i «zemljaški» pokret u najširem smislu riječi. U njihovim autorskim ispisima u rasponu od nacionalnosocijalne do trećeinternacionalističke referencije, može se prepoznati zaokret prema stvarnosti, zbilji, društvu i prirodi (zemlji, tlu), a u kojem je moguće prepoznati

²⁵⁴ Ističe D. Jelčić, 1997, 252-253.

²⁵⁵ Miroslav Šicel, *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, 2. izdanje, Školska knjiga, Zagreb, 1997, 176.

Autor u tako opisanoj (hrvatskom) kontekstu ističe zanemarivanje ili nepriznavanje suvremenih europskih književnih strujanja. No, u tom smislu, zanimljivo je istaći da se, primjerice u engleskoj književnosti, u to doba, uz *modernističku* (začetnici James i Conrad, a puni razvitak u djelima Joycea, Virginije Woolf i Gertrude Stein), a koja je oblikom eksperimentalna ili novatorska, pojavljuje i tzv. *realistička* (označena i kao «*tradicionalno*», «*konvencionalno*» ili «*društveno*» realistička) književnost. Ova se potonja usprotivila modernističkoj poetici, uputivši izazov na razini oblika, vraćajući se neknjiževnom opisu zbilje. No, Orwell, Isherwood, Graham Greene i drugi, nisu tek opetovali umjetnost eduardijanskih realista, iako sljede tu nit koja vodi do klasičnog realizma 19. stoljeća. Uz to, politički angažirani pisci kao što su Auden, Isherwood, Spender i drugi kritički se odnose prema modernističkim pjesnicima i romanopiscima prethodnog naraštaja zbog njihovih elitističkih postavki, «zbog neuspjeha ili odbijanja da se konstruktivno uključe u velike javne teme svoga doba i komuniciraju sa širokom publikom». – iz prikaza Davida Lodgea, *Načini modernog pisanja. Metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*, prevele Giga Gračan i Sonja Bašić, Globus/Zagreb, Stvarnost/Zagreb, 1988, 66-69.

značajke *društvenocentrizma* i *geocentrizma*, za razliku od ranijeg subjektocentrizma. Ta promjena odvija se mimo podjele na «lijeve» ili «desne» svjetonazorne značajke, što posljedično, zaključuje Milanja, značajnijom i eksplicitnijom funkcionalizacijom književnosti.²⁵⁶ Unutar tih kretanja javlja se i proces o kojem sa stanovišta uloge i razvoja poezije na čakavskom varijetetu govori Milorad Stojević. Naime, tridesetih godina 20. stoljeća, spomenuti socijalni rukopis hrvatske poezije poseže i za socijetalnim i socijalnim komponentama predmetnotematske razine čakavskog pjesništva. No, ističe Stojević, zapravo je riječ o konstanti što je već egzistirala u tom pjesništvu bez obzira na pragmatične potrebe (hrvatskih) književnih simboličkih činova. Ta je razina uzeta kao potpora aktualnoj poetskoj potki pa se ne može govoriti, zaključuje Stojević, o prevratničkoj ulozi čakavskog varijeteta, usprkos činjenici tadašnjih pojavljivanja prvih čakavskih zbirki u Hrvatskoj.²⁵⁷

U lipnju 1929, Rješenjem Ministarstva pravde u Beogradu i predsjednika Banskog stola i Zagrebu, Drago Gervais postavljen je za pripravnika u kotarskom sudu u Bakru.

1930. službuje u Bakru te surađuje u sušačkoj *Našoj slozi*, objavljujući svoj prikaz Nazorovih *Istarskih gradova*.²⁵⁸

1931. u Bakru umire njegova majka Klementina, a otac se, prema želji svoje pokojne supruge, ženi njezinom najboljom prijateljicom Sonjom (Sofijom) Batistić. I u tim okolnostima obitelj nastoji ostvariti skladan i ugodan život. Artur se pokazuje kao čovjek od duha. Vera Tomašić kazuje kako bi uljepšavao večeri svojoj obnovljenoj obitelji. «Na prste bi vezivao maramice u uzao i svaki prst bio je netko od prisutnih. Pomoću petrolejke na zid bi padale sjene prstiju, a

²⁵⁶ Cvjetko Milanja, *Hrvatsko pjesništvo 20. stoljeća između teleologijske ideje svijeta i ekraničke slike svijeta*, u zborniku *Medij hrvatske književnosti 20. stoljeća. Zbornik radova III. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 28. XI.-29. XI. 2003.)*, gl. urednik Branimir Bošnjak, Altagama, Zagreb, 2004, 53-66 (59).

²⁵⁷ Ističe Milorad Stojević, *Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća. Antologija, Studija*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1987a, 298. Autor spominje zbirke Ljubićevu i Gervaisovu te ističe da mitizacija avangardnosti poetske potke na čakavskom varijetetu traje i do danas. Naravno, ističe Stojević, «razina tog udjela ne može se zanemariti, ali joj ne valja pridavati značenja što ih objektivno nije imala».

²⁵⁸ D. Gervais, *Istarski gradovi od Vladimira Nazora, Naša sloga*, Sušak, br.1. i 2, 20. XII. 1930.

onda bi nono izmišljao događaje ili bi govorio o događajima koji su se toga dana zbili. (...) Predstavi bi prisustvovali svi, a to znači teta Nada, barba Drago i mama Sonja, kako smo zvali drugu ženu nonota Artura».²⁵⁹ Sjećajući se lijep(š)ih dana iz bakarskog razdoblja, Drago Gervais u pismu koje je poslije Drugog svjetskog rata uputio obitelji Godina, kod koje su Gervaisovi bili podstanari, ističe kako mu je Bakar «ostao u najdražoj uspomeni», jer «mi smo tu proveli, cijela naša familija mnogo dobrih dana».²⁶⁰ U tom (drugom) bakarskom razdoblju, Gervais nije više (samo) glumac, već piše tekst/ove koji su se izvodili. O tome saznajemo iz već spomenutog pisma od 9. II. 1931, u kojem Gervais Kataliniću Jeretovu šalje «nakon svih mogućih glačanja, brisanja i popravljivanja» i **Tri slike iz Istre**. One su, kaže Gervais, «bile u početku zamišljene kao neka 'Istarska trilogija', ali me izdadoše i duh i vreme. I tako je skraćena spala na ova tri fragmenta, a ako kad bude vremena nastojaćemo da oživotvorimo prvu namisao. Pada mi sada mnogo misli na pamet: o našem narodu, o tome kako ga mi slabo poznamo i kako je teško davati karaktere iz naroda, kojega se ne pozna (moj Frane je malo preteran, dok su Milka i Mare i Luce, žene kakvih ima u svakome selu na svetu)». Da je riječ o dramskom tekstu, svjedoče daljnje Gervaisove rečenice: «Glavni razlog zašto Vam stvar ne poslah pre leži u tome, što sam hteo da vidim kako ona deluje na pozornici. Davali smo je ovde u Bakru sa vrlo lepim uspehom, Nisam trebao ništa da brišem». I to je sve što danas znamo o tom tekstu. Iako Gervais u spomenutom pismu moli Katalinića Jeretova da «ukoliko Vam se stvar sviđa, preporučite kod Jugoslavenske Matice, neka Matica preuzme štampanje ove stvari (...)»²⁶¹ te

²⁵⁹ V. Tomašić, 1987, 20. Teta Nada je (buduća) supruga Drage Gervaisa. U tim 'predstavama' sudjeluje i Nadin brat Cican.

²⁶⁰ Pismo nije datirano, pisano je pisaćim strojem, i završava potpisom Drage Gervaisa. Ovo pismo je u posjedu dr Nike Cvjetkovića jer je ono bilo upućeno njegovoj teti. Uz to, dr Cvjetković posjeduje i fotografiju Drage Gervaisa, snimljenu 29. V. 1924. u Bakru s gostujućim 'Hazenašicama' iz Opatije. Drago Gervais na toj fotografiji drži buket cvijeća u ruci.

²⁶¹ M. Strčić, 1977, 21 i 36. Katalinić je, pojašnjava autorica pozivajući se na njegovu autobiografiju, bio predsjednik te Matice, a ona je izrasla iz Ureda za pripomoć istarskim izbjeglicama, koji je Katalinić vodio uz pomoć bana M. Laginje.

«ukoliko ste protivnoga mišljenja molim Vas da mi savetujete što da učinim», tekst je (ipak) ostao u rukopisu koji se u međuvremenu izgubio.²⁶²

Te godine, kao sudski pripravnik Kraljevskog kotarskog suda u Bakru, a nakon propisane dvogodišnje advokatske vježbe, Gervais polaže «sudijski ispit» pred Kraljevskim banskim stolom.²⁶³ Nakon toga, u kolovozu 1931²⁶⁴, odlazi u Bjelovar gdje radi kao advokatski pripravnik kod dr. Stevana Bubića²⁶⁵, čijom je kćeri Nadom, bio već oženjen.²⁶⁶ Te godine surađuje u zagrebačkom tjedniku *Istra* (br. 24) gdje objavljuje prilog *Veli Jože* povodom izlaska *Istarskih bolova* Vladimira Nazora.²⁶⁷

Bjelovarsko razdoblje Gervaisova života prikazao je Milan Selaković čije prijateljstvo s Gervaisom ondje započinje 1934. godine. Selaković kaže kako je u to vrijeme Gervais «za sobom» imao «nezapaženu i zaboravljenu sveščicu 'Čakavskih stihova'», a prijateljstvo je zapravo započeto Gervaisovom advokatskom intervencijom tijekom istrage o sudjelovanju Selakovića u antirežimskim demonstracijama. Ta je intervencija tada «mladog advokatskog koncipijenta», koji nastupa kao dobrovoljni i neplaćeni Selakovićev zastupnik, uspješno realizirana. Štoviše, otada će Gervais nebrojeno puta izvlačiti i spašavati skojevca Selakovića, ugrožavajući i vlastiti položaj. Taj je Gervaisov

²⁶² Prema M. Strčić, 1977, 21. U sljedećem pismu Kataliniću, iz Bakra 13. 2. 1931, Gervais kaže kratko: «Kakav su udes doživile 'Tri slike iz Istre'».

²⁶³ O tome čitamo u *Zaključku* Kraljevskog banskog stola, Zagreb, 3.VI. 1931, br. 20852/1931-V-38/1931 i u *Dekretu* Kraljevskog banskog stola u Zagrebu, 1. srpnja 1931, br. 26097-1931.V.38-1931. Oba dokumenta nalaze se u Ostavštini Tomašić-Grgurev.

²⁶⁴ «Rešenjem Gospodina Ministra Pravde od 11. augusta 1931. br. 95787 u saglasnosti sa Gospodinom Predsjednikom Ministarskog Savjeta od 6. augusta 1931. br. 2914 uvažena Vam je ostavka na državnu službu.» U potpisu Predsjedništvo kraljevskog banskog stola, te Starešinstvo kraljevskog kotarskog suda u Bakru- br. 16352 prs.1931.II.299/1929, datiran 19. augusta, odnosno 1. septembra 1931. U O.T.G.

²⁶⁵ Prema *Potvrdi* Advokatske komore u Zagrebu, Drago Gervais vršio je advokatsku pripravničku vježbu najprije kod dr. Ive Orlića, advokata na Sušaku, i to od 1. VIII. 1928. do 19. VII. 1929, a zatim kod dr. Stjepana Bubića, advokata u Bjelovaru, od 1. IX. 1931. do 1. IX. 1935. Potvrdu je potpisao zamjenik predsjednika dr. Svetozar Ivković. Dokument (u O.T.G.), pisan je tipkaćim strojem, pečatiran je kao prijepis i potpisan od upravnog referenta Ficka Kalmana. Pod brojem 2075/51 izdan je u Zagrebu, 6. IX. 1951.

²⁶⁶ Taj je brak sklopljen i u pravoslavnoj crkvi Svete Trojice u Bjelovaru što je vidljivo prema *Izvodu iz protokola vjenčanih pravoslavne istočne crkve*, od 14. maja 1930. To je drugi obred u obitelji Gervais, uz onaj spomenuti na pokopu u Carigradu, koji se odvijao u okrilju pravoslavne vjere. O Gervaisovu vjenčanju govori i dokument o odluci kojom Predsedništvo kraljevskog-banskog stola, rešenjem od 26. marta 1930, broj 6781. prs. 1930. II. 299-1929. odobrava Gervaisu dopust od 10 dana u svrhu ženidbe. Oba dokumenta u O.T.G.

²⁶⁷ V. Antić, 1964, 131.

angažman, po Selakovićevu mišljenju, bio u znatnoj mjeri motiviran time što je Gervais čuo da se Selaković «zanimava za književnost i u njoj se okušava».²⁶⁸

«U tim danima, Gervais se spremao», ističe Selaković, «da izda novo i dopunjeno izdanje svojih čakavskih pjesama i upravo se marljivo dopisivao s Vladimirom Nazorom u Zagrebu».²⁶⁹ Gervais će kasnije reći kako Nazor «sâm dolazi na ideju da piše predgovor. No ne samo to. Lično vrši korekturu, šalje mi korigirane arke u Bjelovar i traži moje mišljenje. Razvija se čitava korespondencija i za zbirku od tridesetak pjesmama-sedam korektura. Na moju primjedbu da u naslovu pjesme 'Bog domovina' ne treba da bude zarez i uskličnik, piše i objavljuje čitav članak. O pjesmi 'Stari mladić' isto tako».²⁷⁰ Pri tome Gervais obavlja svoj advokatski posao, ali mu «teško pada» te ga naziva «kulučenje», jer, ističe Selaković, taj mu je posao «bio nesnosan teret, dužnost koju je obavljao zlovoljno i na silu».²⁷¹

No, to je vrijeme uspjeha. Naime, Gervaisove pjesme uvrštene su u dvije recentne pjesničke antologije: 1933. u antologiji *Hrvatska moderna lirika* Dragutina Tadijanovića i Olinka Delorka, a 1934. i u zbirci *Antologija nove čakavske lirike*, u redakciji Ive Jelenovića i Hijacinta Petrisa.²⁷² Motiviran objavljivanjem pjesama u spomenutim antologijama, te uz već spomenutu «srdačnu i svestranu pomoć i savjete Vladimira Nazora», kao i «diktaturu Nazorove pedanterije», Gervais piše još neke pjesme za novo izdanje, te sve to priprema tijekom ljeta, jeseni i zime 1934. On je «bio silno razdragan», svjedoči Selaković, «što će mu uskoro izaći nova knjiga pjesama, pogotovo kad je uvidio, da im Nazor poklanja veliku pažnju i ne škrtari s odobravanjem».²⁷³

²⁶⁸ M. Selaković, 1960, 108. Selaković ističe, str. 109 : « (...) on je u meni gledao mladog 'književnika', ono što je i sâm najviše sebi želio».

²⁶⁹ M. Selaković, 1960, 109. «Nazor je njegove pjesme», ističe Selaković, «akcentuirao, pisao im predgovor i brinuo se u Zagrebu oko njihova slaganja u štampariji, o korekturama itd.».

²⁷⁰ D. Gervais, *Susret s Vladimirom Nazorom*, op.cit.

²⁷¹ M. Selaković, 1960, 110.

²⁷² U toj antologiji uz pjesme Tina Ujevića, Vladimira Nazora, Mate Balote i Pere Ljubića objavljene su i ove Gervaisove pjesme: **Moja zemja, Sunce, Boći, Trešete, Briškula, Tanac, Nonić, Tri nonice, Tri kraji, Barke faren**. Osim toga, u to vrijeme Gervais je surađivao i u zagrebačkom tjedniku *Istra*, u *Jadranskom kalendaru* i zagrebačkom časopisu *Književni horizonti*.

²⁷³ M. Selaković, 1960, 110.

O tim osjećajima saznajemo iz Gervaisova pisma Kataliniću, ovaj put na čakavštini: «V 'Istre' ste čitali, da će mi opet izać 'Kanconeti', g. Nazor je napisal kakoti 'Predgovor', besedi su špijegane i hrvatski, al' kako je moja pokojna nona govorila 'frgaski', a gore su i one zikaje i zikali ča se zovu akcenti».²⁷⁴ Ta je druga Gervaisova zbirka mnogo bogatije opremljena, a Gervais kaže Kataliniću: «Libar će bit lep». No, i ovaj put, ističe Gervais, «dela se na moj račun, zač ki bi mi ga vrah zel na svoj rizik».²⁷⁵

1935. Gervais počinje raditi kao samostalni advokat²⁷⁶ te mu izlazi pripremano drugo i dopunjeno izdanje zbirke **Čakavski stihovi** s predgovorom *Leut i armunika* Vladimira Nazora.²⁷⁷ Miroslav Šicel, uspoređujući ovu Gervaisovu zbirku s već spomenutim okolnostima uz prvu zbirku, ističe kako se 1935, upravo zahvaljujući Nazoru, odnosno njegovu tekstu, na tu liriku počelo ozbiljnije gledati, a ocjene su mnogo povoljnije.²⁷⁸ Značenje tih kritičkih prikaza kao i objavljivanja Gervaisovih pjesama u spomenutim antologijama bilo je sudbonosno za pjesnika Gervaisa, jer, kako ističe Selaković, «da nije bilo ovih antologija, tko zna bi li se Gervais ikad još vratio svojoj čakavskoj poeziji, koju je, doduše, volio i dotada, ali je intimno i sumnjao u njenu ulogu i književnu ozbiljnost».²⁷⁹ U to vrijeme Gervais surađuje u časopisu *Književni horizonti*, u *Jadranskom kalendaru*, u zagrebačkom listu *Novi glas*, u sušačkim *Primorskim novinama*.²⁸⁰

²⁷⁴ M. Strčić, 1977, 24. Riječ je o pismu koje je Gervais Kataliniću uputio iz Bjelovara 4. I. 1935.

²⁷⁵ U spomenutu pismu Gervais i ovoga puta moli Katalinića «da bi mi i sad kako prvi put zeli par libri». Knjiga će koštati, navodi Gervais «15 din, a za emigranti 10».

²⁷⁶ U *Potvrđi* Advokatske komore navodi se da je Gervais bio upisan u imenik advokata od 10. IX. 1935. do 30. IV. 1940. sa sjedištem advokatske kancelarije u Bjelovaru.-O.T.G.

²⁷⁷ U izdanju Tisak Zaklada Narodnih novina, Zagreb, 1935.

²⁷⁸ Miroslav Šicel, 1987, 535. Nazor u svom tekstu *Leut i armunika*, ističe M. Šicel, argumentirano i uvjerljivo utvrđuje kako se Gervaisovom zbirkom: « (...) prava čakavska umjetna lirika rodi tek sada (...) iz duše istarskog pučanina, željna da makar u posljednji čas dođe do riječi i da se afirmiše (...)». Usp. V. Nazor, *Leut i armunika*, u **Drago Gervais. Čakavski stihovi**, Reprint izdanje povodom obilježavanja tridesete obljetnice smrti Drage Gervaisa (D. Gervais, *Čakavski stihovi*, Izdavačko poduzeće Zora, Zagreb 1955.), Općinska konferencija Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske Opatija, Opatija, 1987, str. 86-93 (92).

²⁷⁹ M. Selaković, 1960, 110. Autor ističe da mu je to priznao sam Gervais.

²⁸⁰ V. Antić, 1964, 131.

Tada je pri Radničkoj komori u Bjelovaru, osnovana diletantska glumačka sekcija. Gervais nije bio komunist, ističe Selaković, «ali je gotovo neskriveno izražavao svoje ljevičarske simpatije, spreman da na mnogi način pomogne naprednim ljudima i pokretu». Stoga se, «željan napose režiserske i glumačke djelatnosti», odazvao pozivu Milana Selakovića, koji je tu sekciju formirao po uputama Partije, te postao tehnički i stručni rukovodilac. Pripremala se drama *Neprijatelji* Maksima Gorkog. No, taj je angažman završio hapšenjem članova sekcije, među njima i Gervaisa koji je nakon saslušanja pušten.²⁸¹

Zapravo, Gervaisov boravak u Bjelovaru nije bio sretan. «Bjelovar je tada bio», piše Selaković, «gradić otprilike s 11.000 stanovnika, središte bogatog stočarskog kraja, s malo industrije, ali s razvijenim i razgranatim obrtima rukotvornih zanata, u kojima su radili gotovo bespravno i očajno slabo plaćeni brojni najamni radnici». S druge strane, ističe Selaković, «i pored lijepog sloja raznovrsnih intelektualaca (profesora, advokata, sudaca i liječnika, pa i studenata zagrebačkog sveučilišta, koji su većinom preko praznika i nedjeljama dolazili roditeljskoj kući) kulturnog života nije bilo ni u kojem obliku, a većina intelektualaca prepuštala se inertno pospanom životu po kavanama ili čak pijančevanju i kartanju po noćnim lokalima». Riječ je o provincijskom kontinentalnom gradiću «nad kojim se nadvila nekakva mòra», uzrokovana prisutnošću «brojne soldateske (42. pješadijski puk)», pa je «sve vrvjelo od vojske i bahatih oficira sa sabljama, koji su svima davali do znanja, da je ovo država srpskoga kralja, pečenih odojaka i kupleraja».²⁸²

U rascijepljenosti između advokatskog poziva, koji ga kao tipičan građanski posao, u «malom, skrupuloznom i filistarskom provincijalnom gnijezdu», prisiljava da «bude pristojan i korektan građanin», odnosno da «čuva pobožno svoj 'građanski ugled'», i njegove «pasije za književnost, kazalište i boemstvo», pojavljuju se rijetki Gervaisovi radosni trenuci. Uglavnom bi se to događalo kad

²⁸¹ M. Selaković, 1960, 111.

²⁸² Ibid., 108-109. Selaković spominje i sloj radništva, sirotinje i poluseljačkog sloja koji su posve «zapotavljeni i zanemareni, ostavljeni da čame u letargiji».

bi u taj gradić došli pjesnici-boemi Vlado Vlasisavljević i Ljubo Wiesner. S njima bi se Gervais družio u «nekonvencionalnim 'vinskim noćima'», diskutirajući, recitirajući pjesme i plačući nad promašenim životom». ²⁸³ Ta dugonoćna druženja jednog Vlasisavljevića, bez zanimanja i zaposlenja, jednog Wiesnera ²⁸⁴, trgovačkog agenta koji s torbom punom knjiga luta po advokatskim kancelarijama, liječničkim ordinacijama, uredima ²⁸⁵, i Gervaisa, bjelovarskog advokata i dobro situiranog građanina, sutradan posljeduju paprenim anegdotama u krugovima «mirnih građana», koji ni ne slute da su to hrvatski književnici o kojima će se i poslije njihove smrti pisati u knjigama. ²⁸⁶ U tom se kretanju između bijega i revolta, Gervais otkriva kao ona vrsta modernističkog umjetnika kojeg privlači radikalno isključenje iz građanskoga društva i industrijske svakodnevice, život na rubu društva, u ekscesima, u bijedi i siromaštvu. Drugim riječima, otkriva se kao (pritajeni) boem. ²⁸⁷ Već u njegovim riječima o svom advokatskom poslu kao «kulučenju», sadržano je osnovno obilježje boeme - želja za umjetničkim radom i izdvajanje iz građanskih koncepcija u obliku nekonvencionalnog ponašanja i postupnog otuđenja od društva. ²⁸⁸ No, svojim se 'ispadima', Gervais i dvojica spomenutih boema ²⁸⁹, iskazuju i kao ona vrsta muških subjekata koji imaju barem jednu simboličnu

²⁸³ M. Selaković, 1960, 112.

²⁸⁴ Vlado Vlasisavljević (1900-1943) bio je pjesnik nostalgичnih raspoloženja i bolnih osjećaja (*Kruha i srca*, 1938), s osloncem na slikovitost narodne pjesme, ali je često neposrednost svoga stiha gušio metaforama-D. Jelčić, 1997, 270.

²⁸⁵ Ljubo Wiesner iznikao je skupine darovitih mladih ljudi, koja se kao zametak hrvatske boeme, izdvaja načinom života iz miljea građanskih navika i običaja. Riječ je o grupi pod snažnim utjecajem A. G. Matoša. Sastajali su se, što je tipično za boeme, u kavanama, kao mjestima druženja, ali i «pjesničkih radionica». Wiesner, kavanski čovjek i boem, feljtonist i kozer, ostavio je, težeći savršenstvu forme, opsegom mali, ali osebujan poetski trag u hrvatskome pjesništvu (*Pjesme*, 1926). Umro je kao politički emigrant u Rimu.- D. Jelčić, 1997, 207. i 208.

²⁸⁶ M. Selaković, 1960, 112.

²⁸⁷ O bohemi kao «oblikovanoj moći koja nosi specifična obilježja što se datim uvjetima ponavljaju» i koja ne nosi «samo bogat, pokretački poriv, nego označava i stvaralačku kob njezinih pripadnika» govori Katica Ivanišević, *Bohema i književno stvaralaštvo*, Izdavački centar Rijeka, 1984, *Kontinuitet boheme*, str. 28. O boemima iz rodne vizure govori Dubravka Oraić Tolić, 2005, *Boem*, str. 95-97. Autorica navodi primjere boeme: Blokovu životnu fazu po krčmama, Jesenjčinovu poetiku pijanstva i tuge u ruskome modernizmu, Tina Ujevića, kao najvećeg boema u hrvatskoj književnosti 20. stoljeća.

²⁸⁸ K. Ivanišević, 1984, 117. I Dragomir Babić, *Potpunije suočavanje s Dragom Gervaisom. Čakavskom bardu-u spomen*, *Novi list*, 12. svibnja 1987, str.7, uočava u kompleksnoj Gervaisovoj ličnosti i svojevrsnog boemskog intelektualca.

²⁸⁹ Usp. K. Ivanišević, 1984, 117.

²⁸⁹ Potonja dvojica, odbijajući građanske profesije, eksplicitno 'iskazuju' svoje boemstvo.

femininu crtu, budući da se svojevoljno isključuju iz građanskog društva poput žena, koje u takvom društvu nisu aktivni čimbenici društvene (javne) proizvodnje i kojima ne pripada javni prostor, već samo privatni. Riječ je o poimanju boeme iz rodne vizure, pri čemu boemi predstavljaju društvene androgine-muške protusubjekte jer nesvjesno odabiru marginalnu poziciju žena.²⁹⁰ No, za razliku od žena, koje područje javnog 'zadržavaju' u privatnom prostoru, boemi privatno prenose u javno-u kavane. I u Bjelovaru, prostor za taj boemski život pruža poneka kavana kao mjesto okupljanja, umjetničkog rada i društvenog protesta. U tom okružju i uživanje alkohola ne podrazumijeva samo predavanje užicima i zadovoljstvima, već bježanje, ali i protest pred stvarnošću takva društva koje nameće marginalan položaj umjetniku.²⁹¹ Već smo u kronikeriji obitelji Gervais spominjali boemu, onu Toni Kessler-Gervais. Iako se protivila odlasku svoga sina u Beč upravo zbog boeme, on je u Beču živio pomalo boemskim životom. Studirajući ondje, bio je zaposlen i kao agent za autorska prava. Kako je posao bio unosan, Artur je «sve svoje večeri, a možda i noći, provodio po kavanama (...)». I kasnije, u Bakru, kada je bio začetnikom i predvoditeljem bogata kulturna života, iskazivao je tu boemsku crtu. Artur je volio kavane i dolazio kasno kući pa je «bilo sasvim jasno da je nono zadnji napuštao bojno polje kafeterije», sjeća se Vera Tomašić.²⁹²

Gervais, baš kao i većina boema, zapravo potječe iz redova srednje građanske klase, kojoj svojim individualističkim antikonvencionalizmom, kao i spisateljskom/ umjetničkom aktivnošću oponira, iako ona istodobno predstavlja zaleđe i osnovu njegove egzistencije.²⁹³ Stoga, i Gervais u tom svom protestu kojim se spušta *ispod* razine građanskog društva, plaća punu cijenu, jer je

²⁹⁰ D. O. Tolić, 2005, 95. To napuštanje 'normalnih' muških uloga, ističe autorica, prisutno je na svim područjima tvorbe boemskog subjekta, od fiktivnih tekstova do teksta života.

²⁹¹ K. Ivanišević, 1984, 30. Josip Medur, sjećajući se Gervaisa iz bjelovarskog perioda, ističe kako je Gervais «znao uč' pompozno u oštariju i svirao bi klavir». Rado je boravio u gostionici, kazuje Medur, i rečenicom: «A sad će nam...» započeo bi svirati i zabavljati društvo. Duško Wölfl, koji se bavio problemom alkoholizma kod Gervaisa, i koji mi je prepričao ovaj Medurov iskaz, ne poistovjećuje to boemstvo s kasnijim Gervaisovim alkoholizmom koji se razvio poslije Drugog svjetskog rata.

²⁹² V. Tomašić, 1987, 14. i 19.

²⁹³ K. Ivanišević, 1984, 116

izabrana pozicija zapravo teška borba, puna protuslovlja i tragičnih posljedica.²⁹⁴

I to što se Gervais zalaže za mladog Selakovića, ukazuje na boemski podtekst. Naime, s političkog aspekta, boemi se, pružajući otpor vladajućoj klasi s kojom se ne žele poistovjetiti, ponekad vežu uz socijalističke ideje. No, to oponiranje je ograničena dometa jer je zapravo apolitično i odbija snažniju političku akciju.²⁹⁵

I Selaković ističe kako je Gervais «pritajeno simpatizirao s onim, što je bilo antigradansko (neburžusko) i što je pripadalo ljevici (...)». U tom smislu znakovita je Selakovićeve opaska kako je Gervaisa «njegova priroda, dobrodušna i meka, savitljiva čovjeka, zauzdana obiteljskim obavezama (...) suzdržavala [ga] od aktivnog učešća i vlastite inicijative u naprednom pokretu(...)».²⁹⁶

Tako (i) u tom bjelovarskom periodu upoznajemo Gervaisa kao humorista, komičara po izvanjskom dojmu²⁹⁷, ali koji je u sebi tihi melankolik, «nesretan zbog događaja koji su ga, protiv volje, nosili sa sobom na svojim silovitim valovima». Štoviše, «nije se stidio ni zaplakati nad sudbinom svoga porobljenog istarskog zavičaja i osjećao se stalno nesigurnim i nepoćudnim u takvoj sredini, u onoj Jugoslaviji, jer je bio samo bespomoćan i ušutkan emigrant, 'došljak' kome je tadašnja 'majka Jugoslavija' bila tek mrzovoljna maćeha».²⁹⁸ U to vrijeme Gervais piše, bolje rečeno pokušava pisati, roman improviziranog naslova **Mladić**, za koji Selaković kaže da je «humoristična, možda i satirična pripovijest o beskrupuloznom 'zlatnom mladiću', arivistu koji s bestidnim

²⁹⁴ Katica Ivanišević, 1987, 32, pojašnjava kako je bohema ograničena životnom dobi, odnosno da je bohema vezana uz fiziološko razdoblje entuzijazma i ideala- uz razdoblje mladosti. Stoga u pravilu boemski staž završava rano; ili smrću ili uspjehom, odnosno u materijalnoj sigurnosti, ili u duševnoj krizi. Prateći Gervaisa u tom kontekstu, može se reći da je njegova sudbina pokazala da je čitav život bio u određenim proturječjima između pozicija građanskog intelektualca i boheme, a koja nije prevladao. Unatoč kasnijem razdoblju materijalne sigurnosti i ugledna položaja, Gervaisov alkoholizam i nesretan kraj svjedoče o neprevladanim procijepima.

²⁹⁵ Usp. Katica Ivanišević, 1984, 117. I D. Oraić-Tolić, 2005, 96. Gervais se nije aktivno uključio u komunistički pokret, iako je branio aktivnoga Selakovića.

²⁹⁶ M. Selaković, 1960, 112.

²⁹⁷ M. Selaković, 1960, 111, kaže kako je Gervais (i) u teškim situacijama iskazivao svoj smisao za humor, «koristeći ga kao zgodnu masku». Tako je dolazeći u policijski zatvor, kako bi intervenirao za Selakovića, već s vratiju upitao Josipa Stepanovića Zeisbergera, zloglasnog šefa policije u Bjelovaru: «A ča ste opet onoga mladića strpali u rešt?».

²⁹⁸ M. Selaković, 1960, 112.

dodvoravanjem tadašnjem režimu i šarlatanski-poput Sremčeva «Vukadina» - ostvaruje svoju karijeru».²⁹⁹ Ta se Gervaisova tematizacija uklapa u kontekst djela iz tadašnjih književnih ljevičarskih krugova, a koja fokusiraju sudbinu mladeži u (tadašnjem) nezdravu društvu. Već Gervaisov naslov odnosi se kao citatna aluzija na Cesarčeva *Zlatnog mladića*. U to vrijeme (1935) nastaje i drama *Slučaj maturanta Wagnera*, Marijana Matkovića, tada još gimnazijalca.³⁰⁰ Pisanjem romana, ističe Milan Selaković, Gervais je iskazao svoju intimnu težnju da se na književnoj sceni predstavi i učvrsti prozom, jer je i nakon uspjeha s drugim izdanjem **Čakavskih stihova**, dvojio o svojoj/njihovoj književnoj sudbini. Stoga piše i humoreske i humorističke feljtone, nastojeći ih objavljivati u periodici.³⁰¹ Gervais u pismu upućenom 13. 3. 1935, piše Kataliniću: «Sa novelama je sad slabo. Dosta sam nervozan, imam mnogo kancelarijskog posla, a uz to imam posla s tom nesretnom knjigom. I tako čim smognem vremena i ideja napisaću nešto (...)».³⁰²

1936. Gervais je surađivao u *Jadranskom koledaru* i *Letopisu Matice srpske*.³⁰³ 1937. u Bjelovaru je, kako kaže Gervais, «sve jednako. Ogavno». Ne uspijeva naći izdavača za svoj roman³⁰⁴, o čemu piše i Kataliniću: «Pitate me da li pišem? Ništa. U žalosnim prilikama živi Vaš neput, dragi barba. Imam nešto gotove proze, obećali su mi štampati roman (Wiesner), no to sve leži. Čakavskih imam nekoliko novih, ali malo».³⁰⁵ Tako je unatoč Gervaisovu naporu, uloženom u pisanje i objavljivanje romana, (pre)ostao tek ulomak koji je i objavljen u periodici 1936.³⁰⁶ U tom ulomku, ostvarujući finu ironiju, autor spominje liječenje psihoanalizom, kao i Lombrozovu teoriju, a u autoreferencijalnim

²⁹⁹ Ibid., 112-113.

³⁰⁰ Matković je moguću inspiraciju mogao naći i u romanu *Der Schüler Gerber hat absolviert* austrijskog pisca i publicista Friedricha Torberga iz 1930, ističe D. Jelčić, 1997, 303.

³⁰¹ M. Selaković, 1960, 113, spominje listove *Novi student*, *Glas omladine*, časopise *Put*, *Suvremeni pogledi te Suvremenik*.

³⁰² M. Strčić, 1977, 27.

³⁰³ V. Antić, 1964, 132.

³⁰⁴ M. Selaković, 1960, 114. Selaković navodi Gervaisovo pismo od 5. II. 1939. u kojem mu piše kako ga je iznevjerio i Lj. Wiesner, te neka mu potraži nakladnika: «Bilo koga. Samo neka ne budu fašisti ili klerikalci, jer tu vrstu ljudi nikako ne podnašam».

³⁰⁵ M. Strčić, 1977, str. 28. Iz pisma upućenog 20. I. 1939.

³⁰⁶ Drago Gervais, *Vagon trećeg razreda*. *Književna revija*, I./1936, br. 1, str. 17-20.

rečenicama spominje se i Balzac.³⁰⁷ U svojoj **Tobože autobiografiji** Gervais o svom romanu kaže: «Pored čakavskih stihova pisao sam između dva rata novele i humoreske, te jedan roman za koji je najzad uspjelo izdavačima da mi dokažu, da ne vrijedi ni po lule duhana».³⁰⁸

1937. postaje član Društva hrvatskih književnika.³⁰⁹ Te godine u Bakru umire njegov otac Artur gdje je i pokopan .

1940. Drago Gervais živi u Beogradu (Bregalnička 3), preselivši se iz Zagreba.³¹⁰ U to vrijeme u Zagrebu izlazi mu treća zbirka **Čakavski stihovi** u izdanju Knjižare Vasić i Horvat.³¹¹ Gervais još uvijek ne odustaje od svoga romana te kaže: «Brišem da je divota. Izgleda da ću ga toliko brisati, da na kraju neće ništa ostati».³¹² U zagrebačkim *Novostima* objavljuje članak **Regionalizam u hrvatskoj lirici. Naša kajkavska i čakavska poezija**.³¹³ O Gervaisovoj rezignaciji koja je sve snažnija u tom razdoblju, saznajemo iz pisma koje je uputio R. K. Jeretovu, 5. 7. 1940. iz Beograda: «Jer, prilike su zaista svakakve, ali naša je afirmacija uvek aktualna, majku joj i afirmaciji».³¹⁴

³⁰⁷ «Čini se da smo previše vremena upotrijebili na opisivanje mladićeve vanjštine, no to se dogodilo samo zato, jer je autor nedavno čitao Balzaka, pa je nehotice zapao u stil starih romana», str. 18.

³⁰⁸ D. Gervais, op.cit. M. Strčić 1979,10, kaže kako se u literaturi spominje i neobjavljeni roman *Mila pokojnica*. To čini Marin Franičević, **Drago Gervais**, u knjizi Pavić, Balota, Ljubić, Gervais. *Izabrana djela*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knjiga 105, Matica hrvatska, Zora, Zagreb,1973, 315-329 (323). Taj podatak navodi se i u natuknici **GERVAIS, Drago (Dragutin)**, u *Hrvatskom biografskom leksikonu, 4 E-Gm*, autorice teksta Mirjana Strčić i Karmen Milačić, 1998, 664-666 (665).

³⁰⁹ U previranjima koja se javljaju u Društvu, Gervais, zajedno s Josipom Pavičićem, Ivanom Dončevićem, Ivom Frolom, Grgom Gamulinom, Branimirom Ivakićem, Matom Lovrakom, sudjeluje u borbi protiv klerofašističkih utjecaja u Društvu. No, na godišnjoj skupštini DHK pobjeđuju klerofašistička strujanja te su mnogi pisci istupili iz Društva, među njima i Gervais.

³¹⁰ V. Antić, 1964, 132. Dakle, ne iz Bjelovara. U Beogradu radi u Uredu za kontrolu cijena, na čijem je čelu dr. Mijo Mirković. Gervais u pismu upućenom M. Selakoviću, 6.VIII. 1940. iz Beograda, kaže: «Nemojte se čuditi, ja sam ovdje u Beogradu već tri mjeseca stalno.»- M. Selaković, 1960, 115.

³¹¹ U pismu upućenom M. Selakoviću, 20. I. 1940, Gervais piše: «Kako ste sigurno čitali, Vasić mi je ponovo izdao pjesme. To su sve one stare iz zbirke od 1935, a ima 6 novih».-M. Selaković, 1960, 115.

³¹² U pismu M. Selakoviću od 20. I. 1941. Znakovite su i daljnje Gervaisove rečenice kojima se ispričava Selakoviću: «Vidim da je i pismo rastrgano, kao i njegov autor».-M. Selaković, 1960, 115.

³¹³ U *Novosti*, 1940, br. 276, 6. X. 1940. Uz to surađuje u *Jadranskoj straži* i *Bjelovarskom tjedniku*.- V. Antić, 1964, 132.

³¹⁴ M. Strčić, 1977, 30. Zanimljivo je da u tom pismu Gervais varira svoj diskurs na tri jezika, pa i sam kaže: «Dragi, barba Rike, morate priznati da sam Vam napisao pravo srpsko-hrvatsko-slovensko pismo».

1941. opet živi u Zagrebu³¹⁵, gdje ga zatječe slom Jugoslavije i okupacija. O tim događajima piše u svojoj prozi **April 1941**. U tom tekstu opisuje se početak Drugoga svjetskoga rata na ovim prostorima, ali iz vizure individue koja te događaje proživljava kao još jednu povijesnu traumu. Prema tom tekstu, Gervais je zapravo živio na relaciji Zagreb-Beograd. Tako je 5. travnja bio u Beogradu: «*Grad je pun vojske. Ljudi neprestano dobivaju pozive (...). Cijelu je noć prolazila vojska pored naše kuće, kola, topovi, kamioni, kolona za kolonom (...), glasovi koji govore o njenoj nespremnosti, o korumpiranim generalima, krađama, nesposobnosti i petoj koloni. (...) Govori se o ratu, ali ga se ne spominje. Rat je 'on'*».³¹⁶ Putujući vlakom u Zagreb, biva zaustavljen pred Dugim Selom jer je bombardirano. Dok traži prijevoz, Gervais primjećuje da mu je «*u rukama Don Quijote, koga još od Beograda nosim sa sobom*». No, «*[I] ostavljam ga u poštanskom uredu u Dugom Selu. Zašto? Nije mi jasno ni danas*». To je proljeće bilo vrijeme koje je «*ponižavajuće čekanje na ono što će odlučiti gospodin Hitler. Makar i rat, ali da znamo na čemu smo, i da ne budemo nalik na moliocce u čekaonici mogućnika*».³¹⁷ Boravak u Zagrebu izrazito je tjeskoban, a proživljava i traumatično saslušanje: «*Morali smo ostati onako kako su nas našli (...), vode nas jednog po jednog u drugu sobu, saslušavaju. A jedan od njih svakog časa izlijeće iz sobe, zadovoljno trlja ruke, likuje, veseli se: -Bit će strijeljanih danas, bit će strijeljanih danas. (...) Mučenje je trajalo cijelu noć. (...) Nervi su popustili, snaga nepregnuta za vrijeme saslušanja, omlohavila. Ostao si sam sa svojim mislima, sa svojim strahom za goli život, sa svojom brigom za ženu (...). Praznina i mrak. Kao da se pred čovjekom spustila teška gvozdена zavjesa, i zatvorila sve izlaze. I vidim sebe u tim danima. Vidim tog dalekog čovjeka na poslu, vidim ga u društvu (...). A u mozgu grč, a u srcu tjeskoba. Blijedi momenti nade, neprospavane noći, dani u*

³¹⁵ Od 1. veljače radi u Centralnom presbireu. 19. siječnja, u zagrebačkim je *Novostima* objavljen članak Ivana Gorana Kovačića: *Slike koje sviraju. Drago Gervais: Čakavski stihovi. Izdanje Knjižare Vasić i Horvat, Zagreb, 1941, Novosti, XXXV, br. 19, str. 16-17, 19. I. 1941. – Usp. V. Antić, 1964, 132.*

³¹⁶ D. Gervais, *April 1941. (Odlomci)*, *Riječka revija*, IV, br. 3-4/1955, str. 145-146 (145).

³¹⁷ *Ibid.*

*kojima se oči zaklapaju od umora, i noći u kojima su oči širom otvorene. Vidim tog dalekog čovjeka kako sjedi u sobi, u mraku, a u ruci mu boca konjaka. Pije u dugim gutljajima i kratkim razmacima, pije da zaboravi, da ne misli, da zaspi. U ruci mu prazna boca, ali su oči i dalje širom otvorene, a misli još strašnije, te ruju po mozgu kao svrdla, puze pod tjemenom kao pauci, i očaj crni očaj, dosiže onu granicu poslije koje postoji još samo mrak».*³¹⁸

Gervais ostaje u Zagrebu do 5. lipnja, a onda odlazi u Beograd, gdje u Komesarijatu za cene i nadnice radi kao honorarni činovnik, i to u svojstvu pravnog referenta.³¹⁹ I boravak u Beogradu nije sretan. Bježeći već jednom pred talijanskim fašistima, Gervais se nije usudio ostati u Hrvatskoj nadohvat talijanskom okupatoru, pogotovo što je neposredno pred ratom bio i meta frankovačkih političkih insinucija i napadaja.³²⁰ U Beogradu živi kao istarski emigrant, pritajeno, u teškim materijalnim i obiteljskim prilikama, strepeći od okupatora i njegovih slugu, sretan što je napokon iznio živu glavu.³²¹ Iz tog razdoblja datira pjesma **Va Begrade leta tisućudevetstočetredesetičetrtoga**³²²:

«Takov je današnji vek,

da j' teško bit čovek.

Ča nisan tić

kosić,

³¹⁸ Ibid., 146.

³¹⁹ Gervais je kao honorarni činovnik bivšeg Ureda za kontrolu zaposlen u Komesarijatu za cene i nadnice jer se, kako ističe potpisani komesar za cene i nadnice Gojko Grčić, « g. Žerve, ranijim svojim radom u odeljenju za nadzor cena Ministarstva ishrane u bivšem Uredu za kontrolu cena, pokazao kao dobar pravnik i stručno lice u oblasti privrednog zakonodavstva, danas tako važnoj oblasti, a pogotovo oko sastavljanja naredaba i uputstava u pogledu cena i nadnica koje propisuje ovaj komesarijat». Dokument (Ostavština TomašićGrgurev) datiran je 5. jula 1941. Izdan je u Ministarstvu narodne privrede-Komesarijat za cene i nadnice, br. 2635. U potpisu komesar za cene i nadnice Gojko Grčić i komesar Ministarstva narodne privrede Miloslav Vasiljević. V. Antić u svojoj Kronologiji, 1964, 132, navodi da je Gervais namješten u Uredu za kontrolu cijena od 1.VII. 1941. do 30. XI. 1944, što se slaže sa dokumentom.

³²⁰ M. Selaković, 1960, 115. Budakov nedjeljni list *Hrvatski narod* od 17. XI .1939, kaže Selaković, napao je psovački Gervaisa, a s njime zajedno i pojedinačno i Nazora, Matu Balotu, Peru Ljubića i Marina Franičevića, dakle sve tadašnje najbolje čakavske pjesnike.

³²¹ Na izbor odlaska u Beograd, osim nešto mirnijih političkih prilika, utjecalo je i to što je u Zemunu Gervaisova sestra Blanka zasnovala obitelj sa suprugom Kostom-Konstantinom Tomašićem (isto se prezivalo kao i njezin djed Francik, a bili su i u daljem srodstvu), a koji je ondje imao uhodanu malu tvornicu.

³²² Pjesma je prvi put tiskana u knjizi **Drago Gervais, Čakavski stihovi. Na četrdesetu obljetnicu pjesnikove smrti**, nakladnik Duško Wöfl / Sveučilišna knjižnica na Rieci, Sušak, 1997, 121.

*konj, vol, bik,
al' magar tovar...
Ne bin znal za smrt.
Bin leh fikal,
po granah skakal
travu pasal,
prežival,
al' njakal...*

*I ne bin znal za tenki i kanuni,
za eroplani i baluni,
za puški ke pucaju
i bombi ke s neba padaju.
Ne bin znal za smrt.*

*Bin leh fikal,
prežival,
al' njakal.
I bil ubijen al'krepal
a da ne bin ni znal.*

*Takov je današnji vek,
da j' teško bit čovek».*

Za to vrijeme u Zagrebu se, bez njegova znanja i pristanka, tiskaju pojedine Gervaisove pjesme. Riječ je o edicijama (antologijama i zbornicima) iz 1941. i

1942. godine: *Hrvatska majka u pjesmi, Hrvatska domovina, 42 i Između dva rata-novija hrvatska lirika.*³²³

20. X. 1944. Beograd je oslobođen. 1. prosinca Gervais počinje raditi u *Tanjugu* te ostaje ondje do 31. ožujka 1945.³²⁴ Od 1. travnja 1945. radi u Institutu za proučavanje međunarodnih pitanja pri Ministarstvu inostranih poslova u svojstvu člana suradnika³²⁵, pa tako surađuje u sastavljanju knjige **Oko Trsta**. Vera Tomašić piše u svojoj Kronisteriji o tome kako je barba Drago bio član međunarodne komisije, sastavljene od predstavnika velikih sila te Italije i Jugoslavije. Ta je komisija obilazila Istru, upoznavala se s narodnim običajima, jezikom, na uvid su im date matične knjige, glagoljski natpisi i drugi materijali koji su potvrđivali identitet hrvatskog i slovenskog življa na tlu Istre. U rukopisnoj ostavštini nalazi se Gervaisov tekst o glagoljici i glagoljaštvu te istarskoj književnosti na tlu Istre u kontekstu njihovih uloga pri stvaranju hrvatskog identiteta u Istri.³²⁶

U pismu Viktoru Caru Eminu koje piše 10. X. 1945. Gervais kaže: «Divan je osjećaj kad čovjek može opet pisati pisma i to u Opatiju u kojoj nisam bio ravno 19 godina». Zatim naglašava potrebu koju je uočio «radeći na pitanjima naše Istre» da se obradi i rasvijetli nacionalno-politički rad do 1918. kao i poslije 1918. Ta potreba postaje urgentnom za Gervaisa jer ističe da nasuprot tome, postoji bogata talijanska literatura o «njihovom lajavom, lažnom i mistifikatorskom iredentizmu». Potreba postaje još hitnijom, ističe Gervais, jer su ljudi «koji su radili na našem nacionalno-političkom preporodu [i] vodili posle neravnu i tešku borbu protiv fašizma» već u poznim godinama i postoji

³²³ Prema podacima M. Selakovića, 1960, 115.

³²⁴ O tom angažmanu svjedoči *Uvjerjenje* koje je izdao Tanjug 3. rujna 1951, a kojim se potvrđuje da je Gervais stupio na dužnost u Tanjug 1. XII 1944, prešavši iz Ureda za cene i da je ondje ostao do aprila 1945. kad je prešao u Ministarstvo inostranih poslova. Potpisan S. Jovanović. (O.T.G.)

³²⁵ U Ostavštini Tomašić-Grgurev nalazi se *Ugovor o kontraktualnoj službi* kojim se Drago Gervais prima u službu države kao kontraktualni činovnik u svojstvu člana suradnika Instituta. Uz završnu: *Smrt fašizmu-sloboda narodu*, dokument je izdan u Beogradu 4. lipnja 1945, a potpisao ga je i ministar inostranih poslova potpis nečitak

³²⁶ Vera Tomašić, 1987, 18. Spomenuti tekst nalazi se u Ostavštini Tomašić-Grgurev kao radna verzija od trinaest stranica pisanih strojopisom na tankom pergament-papiru.

opasnost «da taj golemi rad neće biti nikad evidentiran, da će otići zajedno s njima u grob i da će tako u istoriji naših borbi u Istri ostati velika šupljina. U našem je interesu da se to ne dogodi».³²⁷ Gervais u tom pravcu moli Cara da se uključi u bilježenje toga rada podacima o Družbi, kao i «celom životu Liburnije». Koliki značaj Gervais pridaje zapisanoj povijesti u borbi protiv iredente koje se Gervais zapravo još uvijek pribojavao i za kojega ni te 1945, 1918. nije završila, kazuju ove rečenice: «Važan je materijal, historijski, dokumentovani materijal kojim ćemo moći da pokažemo daleko više nego Italijani sa svojom iredentom. Zamišljam dakle stvar tako da svaki piše istoriju onih događaja u kojima je učestvovao; istoriju istinitu, tačnu, bez obzira da li se stvari o kojima piše mogu objaviti ili ne. Kasnije, kad se materijal skupi može da se govori o nekoj knjizi koja bi bila izrađena na osnovu toga materijala. Zasad, materijal i opet materijal». O tome da Gervaisa (još) muče događaji iz 1918. govore i ove rečenice: «mi ovde živimo prilično dobro», te smo «u pogledu Trsta i naše uže domovine», «veliki optimiste», jer (sada) ima «razumevanja za našu stvar, ima ljubavi za nju, a ima i železne volje». Dramatičnost njegova dugotrajnog egzila možemo osjetiti u najavi kraćeg posjeta Caru u Liburniji: «Ne mogu reći kako mi je kad mislim na taj povratak, pa makar na par dana; poslije toliko godina otsustva. Prosto, zazebe me nešto. Da, možda ću doći na par dana». Riječ je o tzv. trećoj fazi egzila. Naime, u razdoblju izbjeglištva, mogu se naznačiti tri faze: prva, koja započinje bijegom, druga se nastavlja traženjem zaštite i sigurnosti u drugome kraju svoje zemlje ili druge države, a završava tek povratkom u vlastiti dom ili pak trajnim nastanjivanjem na drugome mjestu. Treće je razdoblje povratak (ili repatrijacija) koji uključuje ponovno organiziranje življenja u zavičaju ili pak ostanak u drugom mjestu ili državi. Svako od ova tri razdoblja obilježeno je djelovanjem snažnih stresora.³²⁸

³²⁷ To pismo nalazi se u Ostavštini Viktora Cara Emina u Knjižnici i čitaonici «Viktor Car Emin» u Lovranu, omot K 16-2.

³²⁸ Dean Ajduković, *Model pružanja psihološke pomoći prognanicima*, u 1993, 25-42 (25). Autor ističe kako su upravo teškoće repatrijacije, kao i psihološki izazovi povezani s repatrijacijom u zemlju porijekla ili povratak u vlastit dom, još uvijek nedovoljno istraženi.

1946. i dalje radi u Institutu, a surađuje u *Glasi Istre* koji je tada izlazio u Rijeci. U svojem **Beogradskom pismu**, Gervais, vidjevši u aktualnim konstelacijama uvjete za ispravak nepravdi iz traumatične 1918, optimistično poručuje: «Beograd danas zna za Istru, on voli Istru, on vodi računa o Istri. Danas u Beogradu nema čovjeka koji ne zna za njene patnje, za njene žrtve; ali i za njenu borbu. Danas u Beogradu nema ni jedne značajne manifestacije, ni jednog većeg sastanka na kome se ne bi spomenula Istra. U Beogradu nema danas jačeg intelektualca koji vas svojim poznavanjem Istre ne bi natjerao u zabunu, ali vas istodobno razveselio svojim odličnim poznavanjem naših istarskih problema. (...) A istarske sopile odjekuju ulicama Beograda kao negdje ispod Učke a prpošni se balun pleše na Terazijama kao negdje tako oko Raše».³²⁹ U to vrijeme, u oslobođenoj Rijeci, vlast je preuzeo Gradski Narodnooslobodilački odbor, a Sušak je imao svoga gradonačelnika. Jedan od prvih zadataka bilo je uklanjanje graničnog zida na Mrtvom kanalu. No, međunarodna se situacija (opet) zakomplicirala i Rijeka, Istra, Zadar, Slovensko Primorje i Trst nisu bili priznati kao sastavni dio Jugoslavije. Tako je područje koje je pripadalo Italiji do njezine kapitulacije 8. rujna 1943, bilo pod vojnom okupacijom te podijeljeno na Zonu A i Zonu B. O tome su, 2. lipnja 1945, odlučile vlade Velike Britanije i Sjedinjenih Američkih Država. Tako je granica na Rječini ponovo uspostavljena, a prijelaz je bio moguć samo s propusnicama.³³⁰ U pozadini takva stanja ni rata ni mira, vodila se diplomatska borba za te krajeve, a koja je rezultirala potpisivanjem mirovnih ugovora u Parizu, 10. veljače 1947. Na temelju donesenih odluka, 15. rujna 1947, evakuirane su anglo-američke snage iz Pule, a ona područja koja su po tom ugovoru pripala Jugoslaviji, postaju njezinim sastavnim dijelom.³³¹ Gervais

³²⁹ *Glas Istre*, IV/1946, br. 153, 9. II. 1946, str. 3.

³³⁰ I. Žic, 1998, 151.

³³¹ 10. veljače 1947. zaključenjem Ugovora o miru s Italijom, koji je nakon ratifikacije svih ugovornih strana, stupio na snagu 15. rujna 1947, grad Rijeka, najveći dio Istre i Posočje s dijelom Slovenskog primorja, grad Zadar, otoci Cres i Lošinj sa susjednim otočićima, otok Lastovo i Palagruža, konačno su i formalno sjedinjeni s maticom NR Hrvatskom, odnosno NR Slovenijom u okviru FNRJ.

ostaje u spomenutom beogradskom Institutu do 31. srpnja 1947, a 1. kolovoza prelazi u Ministarstvo pomorstva³³² te je 5. studenoga premješten u Rijeku u Generalnu direkciju trgovačke mornarice kao pravni referent.³³³ Time se Drago Gervais, nakon gotovo dvadesetogodišnjeg izgnanstva, vratio u zavičaj. Iako najprije radi kao pravni referent, jer mu je na taj način bio olakšan premještaj, u Rijeci se odmah uključuje u kulturni život. Suraduje u *Riječkom listu*, a iste godine, u drugom izdanju Jelenović-Petrisove *Antologije nove čakavske lirike*, objavljeno mu je trinaest pjesama, devet iz prvog izdanja i četiri nove pjesme: **Batuda, Fakin od porta, Kmet se je stal, i Va sremskoj ravnice.**³³⁴ U analizi se toga razdoblja u Gervaisovu životu, korisnim pokazuje dubinski prikaz srednjoeuropskog intelektualca, kakav, govoreći o razdoblju neposredno poslije Drugoga svjetskog rata u Srednjoj Europi, ispisuje Czeslaw Milosz. Za Gervaisa je to vrijeme, kazano riječima Czeslawa Milosza, kada se kao pisac suočavao s novim obvezama. Na njegove knjige čekao je ljudski mravinjak, prenut iz ukočenosti, promiješan velikim štapom rata i društvenih reformi, doduše nametnutih odozgo, ali ipak uspješnih. Ne treba se stoga čuditi Gervaisovom angažmanu koji je, poslužimo se i ovdje riječima Czeslawa Milosza, osjećao u sebi snagu koja je proistjecala iz osobne, i opće drame. Riječ je o vremenu u kojem su se pisci rukovodili osjećajem obveze spram zajednice i profesionalnom čašću, a ne (toliko) vizijom socijalizma prema ruskom uzoru.³³⁵ No, iako je to vrijeme pobjede i dočekanog oslobođenja, to je i vrijeme (ideološke) cenzure i autocenzure, kao i nesigurnosti, okrutnih obračuna s (ideološkim) neistomišljenicima. Jednostrana ideologizacija i pojava ideološkog terora

³³² U tom Ministarstvu radi kao pravni referent o čemu svjedoči *Rešenje* koje je potpisao ministar pomorstva FNRJ Ante Vrkljan od 31. jula 1947.(O.T.G.)

³³³ O tome se govori u *Rješenju*, od 5. novembra 1947, kojim se Gervais premješta na rad u Generalnu direkciju trgovačke mornarice u Rijeku, potpisan ministar pomorstva Ante Vrkljan. Uz to, u dokumentu Ministarstva pomorstva Federativne Narodne Republike Jugoslavije, Generalne direkcije trgovačke mornarice Rijeka, od 31. prosinca 1948, stoji da se Drago Gervais u toku 1948. zalagao u radu te se isti pohvaljuje za savjesnost i marljivost. Potpisan Miroslav Dagustin. (O.T.G.)

³³⁴ O tome piše Vinko Antić, *Gervaisovo djelovanje u Rijeci, Dometi*, god. 20, 1987, br. 7/8/9, 523-531. Također i u V. Antić, 1964, 133. Riječ je o drugom proširenom izdanju spomenute zbirke. U to vrijeme Gervaisu je objavljen prvi članak u *Riječkom listu- Da nam živi rad* -30. XI. 1947, str. 3.

³³⁵ C. Milosz, *Zasužnjeni um*, preveo Dalibor Blažina, Nova stvarnost, Zagreb, 1998, 108, 111. i 113.

zahvaća i književnost pa je čak i Miroslav Krleža, prvih godina nakon rata, bio u nemilosti, a višegodišnje ili višemjesečne zabrane objavljivanja izrečene su i Tinu Ujeviću, Dragutinu Tadijanoviću, Dobriši Cesariću.³³⁶ U toj Iгри ustupaka i izvanjskih izraza lojalnosti, lukavstva i složenih postupaka u obrani stanovitih vrijednosti, kako Czeslaw Milosz naziva razdoblje (straho)vlade komunizma, posebice socijalističkog realizma u Istočnoj i Srednjoj Europi, sudjelovao je i Gervais.³³⁷ On je vođen onim što mu je neprekidno i nesavladivo bilo na duši- oslobođenje svoga zavičaja, oslobođenje svih onih krajeva koje je Italija nepravedno prisvojila u dramatičnim događajima iz 1918.³³⁸ Valja rekonstruirati događaje onoga doba da bi se uvidio takav Gervaisov izbor, odnosno kako bi se shvatila situacija pisca, kako kaže Czeslaw Milosz, u zemlji narodne demokracije, i moglo govoriti o razlozima njegova djelovanja i ravnoteži koju s velikim naporom održava.³³⁹ Na Gervaisa je svakako dramatično utjecalo rušenje graničnoga (rapalskog) zida koji se protezao posred Rijeke, a koji je kao i kasniji u Berlinu, rascijepivši jedan grad, zapravo nametao bipolarno poimanje svijeta i čovjeka. Posljedice takovih oGRANIČenja u svijetu ljudi koji na tim prostorima žive, kao i nametnuta šizoidna stanja, proizašla markacijama u vidu različitih zidova i barijera, ne nestaju istog časa kada se ove konačno razruše ili (politički) izbrišu. U tom smislu, važan je događaj bio izgradnja široka mosta na Rječini, na mjestu bivše granice, kojim su vizualno bili otklonjeni tragovi granice te su njime simbolički povezani Rijeka i Sušak u jedinstveni gradski teritorij. Otvorenju te građevine nazočio je Josip

³³⁶ D. Jelčić, 1997, 290-291. Ti su nemili događaji zahvatili i najveće autoritete u ondašnje vrijeme. D. Jelčić spominje slučaj Vladimira Nazora, koji je, kako smo već pokazali, značajno utjecao na Gervaisa. Ni Nazor, iako je tada bio predsjednik Sabora, odnosno formalni poglavar Narodne Republike Hrvatske, nije mogao objaviti sve što je napisao. Stoga je u neobjelodanjenom dnevničkom fragmentu zabilježio da je predsjednik Sabora velika čast, ali nikakva vlast. Upoznavši političku scenu i u njezinoj pozadini, Nazor je iskazivao i nepoćudne stavove, pa nije nevjerojatno da je Nazorova smrt «ubrzana uskraćivanjem djelotvorne liječničke pomoći».-D. Jelčić, 1997, 185.

³³⁷ Usp. C. Milosz, 1998, 12.

³³⁸ Prema podacima Duška Wölfla, a koji se temelje na kazivanju dr. Vere Tomašić, Drago Gervais se (posve) razočarao u komunistički poredak odmah poslije rata, kada je nova vlast po kratkom postupku oduzela mužu njegove sestre tvornicu, s obrazloženjem da je radio za Nijemce. Josip Margetić pojašnjava kako je Gervais zapravo bio idealist i politički naivan.

³³⁹ C. Milosz, 1998, 20

Broz Tito koji je u svom govoru istakao: «Na ovom historijskom mjestu zbrisana je za vjekove granica koja je tu umjetno bila postavljena».³⁴⁰ Tako i za taj most vrijedi Heideggerova postavka da ne povezuje (sada) samo obale koje već postoje, već dovodi rijeku, obalu i predio u uzajamno susjedstvo.³⁴¹ Kako pravi most nikad nije najprije samo most, pa tek simbol, most ovdje pruža simboličko uporište raseljenom subjektu koji sada (bivšu) granicu vidi kao «ono što nije kod čega nešto prestaje», već kao «ono od čega nešto započinje svoje postojanje».³⁴² Sam Gervais reći će kasnije: «Nestao je pogranični most na Rječini, umjesto njega spojio je Rijeku i Sušak široki parkirani prolaz, a s pozornice našeg kazališta odzvanjala je prvi put slobodna naša riječ».³⁴³ O tome da je Gervais intenzivno radio na tome da se stare nepravde isprave, da denacionalizirano stanovništvo Istre osvijesti svoju pripadnost matici, da se razina (dotada) posve zanemarenog kulturno-prosvjetnog života što prije podigne, svjedoče i njegovi tekstovi koju nastaju odmah iz rata. Tako u tekstu **O stanovništvu istarskih gradića** Gervais govori o sastavu stanovništva kroz povijest istarskih gradića, kao trgovačkih i vojnih kolonija, kako ih sam naziva, a koje su stvarane od Feničana i prelazile iz ruke u ruku, funkcionirajući permanentno, kaže Gervais, kao kolonijalne ekspoziture. U cjelovitu povijesnom pregledu, od Grka, Rimljana, Bizanta, do Venecije, Gervais opisuje nastanak tih «dominija po čitavom Mediteranu». I kaže da su kao kolonije onih sila koje su u danom trenutku vladale na Mediteranu, ti gradovi doživljavali izmjene u svojoj etničkoj strukturi. Riječ je o doseljenim kolonistima, kaže Gervais, vojnicima, činovnicima i trgovcima, koji su ovdje zastupali interese svoje zemlje. S vremenom, kad bi prestala prevlast njihove zemlje, oni bi se pretopili u domaće stanovništvo, ostavljajući za sobom samo historijske tragove. Gervais se

³⁴⁰ *Povijest Rijeke*, glavni urednik dr. Danilo Klen, Skupština općine Rijeka i Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988, 396.

³⁴¹ Martin Heidegger, *Gradenje, stanovanje, mišljenje*, u *Mišljenje i pevanje*, izabrao i preveo Božidar Zec, Nolit, Beograd, 1982, 91.

³⁴² M. Heidegger, 1982, 93. i 94.

³⁴³ U *Narodnom listu*, prosinca 1955. Navedeno prema Nedjeljko Fabrio, 1963, 155.

posebice bavi talijanskim stanovništvom u Istri, prikazujući i statističke podatke o nametanju prevlasti talijanskog jezika kroz povijest. Poglavitito je to eskaliralo nakon prvog svjetskog rata u talijanskom iredentizmu. Gervais zaključuje: «Ove kolonije, mi smo to i dokazali, nisu stvarale ni u prošlosti, a još manje stvaraju u sadašnjosti, pravo na zemlju u koju su ubačene kao uporišta za pomorsku i političku dominaciju, naprotiv, one pripadaju toj zemlji».³⁴⁴ U tekstu **Kulturno-prosvjetni rad u Istri** Gervais govori o posljedicama fašizma koji je «sistematski likvidirao sva naša kulturno prosvjetna društva, čitaonice, biblioteke, narodne domove, štampu, novine, revije, knjige, protjerao naše učitelje, škole pretvorio u talijanske». O tome da je Gervais bio naročito zaokupljen tim razdobljem «likvidacije hrvatske i slovenske kulture u Istri» u kojem se, «pored ekonomskog uništenja», mijenjanju imena stanovnika, govori i obilje materijala koji se nalazi u Ostavštini dr. Vinka Antića u Narodnoj knjižnici i čitaonici Selce. Naime, u toj se Ostavštini, u dijelu koji se odnosi na Draga Gervaisa, nalaze i opširni (Gervaisovi) popisi iz talijanskih arhiva na kojima je s lijeve strane popisano stanovništvo sa izvornim hrvatskim imenima i prezimenima, a s desne njihova talijanska preimenovanja. U toj nametnutoj asimilaciji, korištena su sva sredstva jedne imperijalističke fašističke države, nastavlja Gervais. Posljedice su takve da je «danas ogromna želja naroda za znanjem, prosvjetom, za učenjem, on kao bolesnik koji je dugo bolovao i najzad ozdravio, želi da nadoknadi izgubljeno vrijeme, sve ono što je izgubio za vrijeme fašističkog režima». Gervais podrobno navodi sve ono što se čini na tom polju, spominje stalno kazalište na hrvatskom i talijanskom jeziku, Dječje kazalište s talijanskom i hrvatskom djecom, Muzičku školu, Gradsku glazbu, pjevačke zborove, osnivanje Udruženja likovnih umjetnika, Centralno pučko sveučilište. Štoviše, govori i o radu talijanske manjine, spominje tako i 52 talijanske osnovne škole. I zaključuje: «... da se danas već tri godine poslije

³⁴⁴ Riječ je o tekstu koji sadrži 8 tipkanih stranica na tankom pergament papiru, a nalazi se u Ostavštini Tomašić-Grgurev.

oslobođenja daleko premašuje ono što je učinjeno prije 1918. godine tj. do okupacije Istre i Rijeke od strane Italije. U Novoj Jugoslaviji, u bratstvu i jedinstvu sa svim narodima, narodi Istre i Rijeke, izgrađuju jednu novu, naprednu kulturu, kulturu slobodnih naroda u slobodnoj zemlji». ³⁴⁵

Ti aktivistički tekstovi pokazuju da se Gervais, živjevši u progonstvu, u ne baš povoljnim prilikama, sada, riječima Czesława Miłosza, osjeća kao ponovno koristan intelektualac, jer je kao onaj koji je do tada mišljenju i pisanju posvećivao (samo) trenutke izvan najamnog rada u državnoj službi, bio vraćen društvu. ³⁴⁶ I tako se (i) Gervais priključuje onoj vrsti inteligencije, koja, poput radnika i seljaka, s velikim zanosom pristupa poslu. U to vrijeme u rodnom mu je gradu dodijeljena lijepa vila, jer, kao što kaže C. Miłosz, koristan pisac u narodnim demokracijama ne može se žaliti na nedostatak obzira. Gervais je, uz to, kao i Miłoszew tip intelektualca, nazvan Alfa, sudjelovao u komitetima i putovao zemljom, držeći referate o književnosti u tvorničkim klubovima i domovima kulture. Riječ je o putovanjima pisaca, organiziranim s velikim ambicijama, a koja su za mnoge bila tek neugodna obveza; Gervaisu (Alfi) su, međutim činila zadovoljstvo, jer se na taj način upoznavao s radničkom mladeži, s njezinim svakodnevnim životom i problemima koji su je okupirali. Na njima se pojavljivao «kao poštovani pisac, i uzevši u obzir visoki rang pisaca u narodnim demokracijama, mogao se osjećati dobro». ³⁴⁷ Tako Gervais u članku

Hrvatski književnici prvi put u Istri kaže: «I kad budu naši dragi gosti, književnici Hrvatske, prolazili zemljom Velog Jože, mi želimo da svojom fantazijom obuhvate svu zemlju: Učku s njenim strmim padinama, brežuljke na čijim se vrhovima smjestili nekad krvnički feudalni gradići, bijela sela. More, doce i rijetka polja i da osjete svu snagu ove zemlje, koja se je četvrt vijeka

³⁴⁵ Tekst u Ostavštini Tomašić-Grgurev. Sadrži sedam tipkanih stranica na pergament papiru. Riječ o radnoj verziji teksta, a koji je objavljen pod naslovom **Kulturno-prosvjetna problematika Istre**, *Riječka revija*, I/1952, br.1, str. 53.

³⁴⁶ O tim kompleksnim procesima u srednjoeuropskom društvenom kontekstu neposredno nakon Drugog svjetskog rata, govori C. Miłosz, 1998, 22.

³⁴⁷ Usp. C. Miłosz, 1998, 113, 115. Miłosz u svojoj knjizi klasificira tipove intelektualaca u razdoblju tzv. Nove vjere (komunizma). Prvi tip je Alfa, koji ima mnogo dodirnih točaka sa sudbinom Gervaisa.

odupirala i oduprla svim rafiniranim i terorističkim sredstvima denacionalizacije, kojima raspolaže jedna imperijalistička država: Oni će osjetiti snagu, koja je najzad uzela oružje u ruke, i zajedno s ostalim narodima Jugoslavije otjerala krvnika i porobljivača iz svoje kuće». Tako je i: «mrtva, imperatorska arena [je] oživjela, ali ne da dočeka gladijatore, koji će pred očima Cezara ubijati jedan drugoga na njegovo veliko cezarsko i imperatorsko zadovoljstvo, nego zato da radni narod Pule dočeka u njoj praznik Prvog maja». Gervais govori o radnicima koji rade na bini, «smiju se, vesele, pjevaju, ni brige ih nije da arenom lutaju sjene slavni rimskih vojskovođa, patricija, pa čak i kojeg cezarića. Sve je to odavno prošlost, kao što spada u prošlost i ono vrijeme kad su Pulom 'promenirali' austrijski admirali ili gospoda fašistički prefekti i ostali 'kulturtregeri'». ³⁴⁸ Pojašnjavajući putovanja pisaca po Istri, Gervais u svom narednom članku **Sa hrvatskim književnicima u Istri** kaže kako «po prvi put u svojoj historiji, narod sluša svoje književnike koju mu čitaju svoja djela na njegovom, narodnom jeziku», ali i obrnuto, «književnici Hrvatske upoznaju sa svoje strane Rijeku i Istru, narod i njegove probleme». Jer, «dvadeset i pet godina nismo slušali svoj jezik, nismo ga ni učili. A danas, danas smo evo po prvi put čuli naš lijepi hrvatski jezik iz ustiju naših, hrvatskih književnika. Danas ga učimo u školama, danas smo slobodni ljudi u slobodnoj zemlji». ³⁴⁹

To je doba, kao što kaže Czeslaw Milosz, «grozničava tempa». Jer, «izgradnja socijalizma» nije samo slogan, ističe Milosz, to je «izgradnja u doslovnome smislu». Svuda se mogu naći skele, niču nove tvornice, zgrade, i «raste krivulja proizvodnje», a «ljudske mase mijenjaju se neslućenom brzinom: sve više ljudi postaje državnim funkcionarima i dobiva stanoviti minimum 'političkog obrazovanja'. A uloga tisak, književnosti, filma i kazališta je da «uveličavaju ta zbiljska dostignuća». ³⁵⁰ Gervais piše u svom prvom članku u Rijeci: «Uspjeh ovog napora, njegove rezultate, vidi se najbolje kad se s vremena na vrijeme

³⁴⁸ *Riječki list*, II/1948, br. 99, 25. IV. 1948, str. 3.

³⁴⁹ *Riječki list*, II/1948, br.110 (367), 9. V. 1948, str. 3.

³⁵⁰ C. Milosz, 1998, 221.

dode u neki kraj, u neko selo, u neki grad. Pesimist koji je Rijeku vidio 1945. sigurno je rekao: 'Gotovo je nikad od Rijeke više ono što je nekad bila', misleći pod time, razumije se, vrijeme prije fašizma, jer je fašistički režim značio propast za Rijeku. 1946. pesimist bi priznao: 'Pa radi se, nema šta, ali gdje je to...' A danas, novembar 1947., Rijeka je ono što je cijela naša zemlja: jedna ogromna košnica u kojoj se radi dan i noć, tako da i najveći pesimist mora da uvidi: nema te smetnje, nema te zapreke koje ne bi svladao složan, masovan rad cijelog naroda».³⁵¹

1948. kao suradnik *Riječkog lista* putuje po Istri i objavljuje seriju članaka pod općim naslovom **S puta po Istri**.³⁵² Tako se krug od **Istarskih puta** Franje Horvata Kiša i utjehe koju je ta knjiga pružala prognanom Gervaisu zatvorio. Gervais, slijedeći Kiša, piše o sličicama koje zapaža, o ljudima koje susreće. No, osvrće se i na minule događaje, jer «ide misao tragovima prošlosti», da bi na koncu ocrtao i novo doba u kojem «osjećam kako sva zemlja drhti od probuđenih snaga, zapretanih, ali nikad uništenih; i narod vidim, sav narod, u njegovoj silnoj, pobjedonosnoj borbi, u njegovom posljednjem i konačnom obračunu sa 'šjor Benedetom'. (...) Gradi se nova, sretna budućnost, u svojoj slobodnoj zemlji. I ovdje u ovom čarobnom polju, oko 'Fontane' gdje su, kao u cijeloj zemlji, proradili novi bujni izvori dosada zapretanih narodnih snaga».³⁵³

Jer, «teška je historija ovog naroda. Od sedmog vijeka na ovamo o njegovu se zemlju otimaju Rim, Goti, Bizant, Franci, oglejski patrijarsi, Venecija, Austrija, Francuzi, Italija; njome vladaju rimski i bizantijski imperatori, franački i austrijski feudalci, mletački providuri, napoleonovi generali, austrijski 'štathalteri' i crne košulje Benita Mussolinija. Ona, kao kroz retortu, prelazi kroz sve evropske socijalne sisteme, kroz sve vrste porobljavanja naroda, od starorimskog i carigradskog cezarizma do cezaropapizma i feudalizma, od

³⁵¹ D. Gervais, *Da nam živi rad*, *Riječki list*, 30. XI. 1947, 3.

³⁵² Članci izlaze u *Riječkom listu* od 10. X. Do 14. XI. 1948. To su: **Pionirska republika na Pinetu** (10. X.), **U Puli o Puli** (20. X.), **Poezija brojeva** (22. X.), **Učiteljica iz Kavrana** (24. X.), **U Buzetu** (27. X.), **Fontana** (10. XI.), **Od Buzeta do Kvarnera** (12. XI.), **Među ljudima svjesnih svoga uspjeha** (14. XI.).

³⁵³ **Fontana**, *Riječki list*, 10. studenoga 1948, str. 3. Riječ je o Fontani, predjelu i gostionici ispod starog Buzeta.

talijanskih gradskih republika i 'pija muniči', od Napoleonove Ilirije do habsburgovskog monarhizma, talijanskog imperijalizma, fašizma. I svi su oni ostavili svoje tragove u njoj, tragove koji danas govore samo jednim jezikom uspomena, a koji su nekad bili teška, krvava stvarnost».³⁵⁴

1948. u zagrebačkom časopisu *Republika* Gervais objavljuje novelu **Volovi dolaze**.³⁵⁵ U toj godini došlo je do Rezolucije Inforbira koja je zapravo objavljen (latentni) sukob između Moskve i Beograda. No, do otvaranja strogih ideoloških okvira još nije došlo jer nije bila riječ o sukobu dogmatizma i liberalizma, već o suparništvu dvaju autokratskih režima koji se bore za prevlast na komunističkoj sceni. U tim nestabilnim vremenima, u hrvatskoj književnosti djeluju tri tipa pisaca: prvi nastavljaju s (po)etikom socijalističkog realizma, drugi i dalje ispisuju ono što su započeli prije rata, a treći započinju s novim tendencijama.³⁵⁶ Općenito, prvih sedam poslijeratnih godina, do prijelomne 1952, hrvatska književnost je strogo nadzirana omeđenjima poetike socijalističkog realizma, koji u vidu doslovne kopije stiže iz bratskoga Sovjetskog Saveza. Riječ je o strogo normativizirajućem modelu kojim se propisuje tematika i motivika, te izbor forme i žanra, a unutar kojeg je predmetno-tematski plan sužen na crno-bijeli svijet u kojem je prošlost mračna, sadašnjost optimistička, a budućnost svijetla. Takva poetika zahtijeva radikalan otklon od tradicionalnih umjetničkih pravaca i tendencija, ali istodobno i radikalno odbijanje najnovijih (zapadnih) strujanja. Dopušta se isključivo socijalistička književnost.³⁵⁷ Nije stoga čudno da i u Gervaisovoj ostavštini postoji tekst **O socijalističkom realizmu** u kojem Gervais opširno objašnjava karakter i genezu tog pravca. Ako želimo shvatiti u čemu je bit socijalističkog realizma, kaže Gervais, moramo se osvrnuti na tri književna pravca- tri stila, kako sam kaže, kojima književnik ostvaruje svoje književno djelo. Ta tri pravca,

³⁵⁴ D. Gervais: **S puta po Istri. Od Buzeta do Kvarnera**, *Riječki list*, II/1948, br. 270 (526), 12. XI. 1948, str. 3.

³⁵⁵ Puni naslov glasi: **Volovi dolaze. Kišoviti jesenski dan 1944. godine**, *Republika*, IV/1948, br. 2, 158-162.

³⁵⁶ Usp. D. Jelčić, 1997, 297-299.

³⁵⁷ Darko Gašparović, *Dvadeset godina hrvatske drame*, *Forum*, XXV, br. 5-6, 1986, 563-577 (563).

« klasicizam, romantizam i realizam », razvijala su se u razdoblju od « francuske revolucije do oktobarske revolucije ». Riječ je o pravcima, pojašnjava Gervais, koji se nisu razvijali samo u književnosti, već « i u ostalim granama umjetnosti ». Zatim govori o klasicizmu, uvjetima njegova nastanka (Francuska), njegovim dostignućima, a potom prelazi na romantizam, « koji je sušta suprotnost klasicizmu ». Njegovo je tlo Njemačka, piše Gervais, a nastaje u vrijeme Napoleonovih ratova. Vrijeme je to kada Schopenhauer « fiksira svoju filozofiju pesimizma » koji u književnosti dobiva ime Weltschmerz. Gervais spominje i veliki broj « romantičnih književnika ». No, ni klasicizam ni romantizam nisu se mogli održati, piše Gervais, jer je i jednom i drugom « nedostajala veza s stvarnim životom koji je tekao pored njih ». Vrijeme razvitka industrije i kapitalizma, zaoštavanja klasne borbe, kaže Gervais, traži « književnost, stvarnu, istinitu, bez romantičarskih pretjerivanja i tlapnja ». To je ostvario realizam te Gervais spominje Balzaca i Flauberta, kao i Tolstoja, Gogolja, Ljermontova, Čehova. Razumije se, kaže Gervais, da to nisu jedini književni pravci koji su vladali u svjetskoj književnosti od Revolucije na ovamo. To su samo osnovni stilovi koji su doživljavali razne varijante, odstupanja, kao što su naturalizam, futurizam, kubizam, imanižizam, dadaizam.³⁵⁸

Zatim prelazi na pojašnjenje nastanka socijalističkog realizma, navodeći razdoblje poslije Oktobarske revolucije kada su se javljali umjetnički pravci koji su « naskoro likvidirani, prvenstveno zbog toga što između njih i sovjetskog života nije bilo ništa zajedničkoga ». Stoga su, pojašnjava Gervais, « na kongresu književnika 1934. u referatima A. Ždanova i M. Gorkog dani osnovni principi socijalističkog realizma » te citira odlomak iz Ždanovljeva referata: « Biti inženjerom ljudskih duša, znači stajati obim nogama na tlu stvarnog života ». To je književnost « nove socijalističke stvarnosti, (...) književnost radnog naroda,

³⁵⁸ Taj tekst, pisan pisačim strojem na tankom pergament papiru, ima dvadesetak stranica malog formata, a na poledinama stranica teče paralelni tekst pisan rukom. Na str. 9. gdje Gervais nabroja sve navedene stilove, poslije riječi dadaizam stoji: « i ostalo dekadentno djubre », ali je to olovkom prekriziženo i dodano « ostale dekadentne pravce ».

kolektiva, masa», a sam je pravac fundiran na učenju Marxa, Engelsa i Staljina. Socijalistički realizam «u svom opisivanju pridržava se stvarnosti: ljudi od krvi i mesa, sa svim njihovim dobrim i zlim stranama i u tome se približava klasičnom realizmu, no sadržaj će biti postavljen marksističko-lenjinistički» pa «njegov glavni junak ne će biti pojedinac i njegovi odnosi prema porodici, prema društvu, prema ženi, nego široke narodne mase u njihovom stalnom historijskom kretanju». Gervais završava svoj tekst spominjući izgradnju «auto-strade Bratstvo i jedinstvo», romantiku i herojsko samopožrtvovanje, radost, borbenost, «motivi koji se isprepliću sa romantikom, praktični rad s herojizmom rada», jer «to su izvori s kojih crpi svoje teme socijalistički realizam, to i stvarnost i romantika koju on uzima za svoj književni metod». Na kraju ističe djela Šolohova, Fadjejeva, Simonova i drugih.

I u ovom slučaju je vidljivo, kao što kaže Czeslaw Milosz, da je književnost socijalističkog realizma vrlo korisna- ali, na žalost, korisna samo za Partiju. Ona treba predstavljati stvarnost ne onako kako je čovjek vidi (to je bilo obilježje starog realizma), već onako kako je shvaća Partija. To rezultira, kaže Milosz, književnošću pedagoškog karaktera, a cilj je (takve) književnosti «stvaranje modela ponašanja za čitaoce koji se kreću u smjeru na koji pokazuje Partija». Stoga je takav način tretiranja književnosti (i uopće umjetnosti), zaključuje Milosz, lekcija apsolutnog konformizma.³⁵⁹ Zapravo se iz Gervaisova teksta o socijalističkom realizmu, osim konformizma, dade izvući i komponenta razočarenja onim sustavima koji su uzrokovali njegovu tešku sudbinu, a koje «više ne traži jeftine utjehe koje poslije ostavljaju utoliko težu potištenost». (I) Gervaisa je «rat učinio pronicljivim u raskrinkavanju iluzornih privida i sumnjičavim». Sada «mnoge knjige koje je volio prije rata, mnoge pravce u slikarstvu i glazbi», odbacuje, jer «nisu izdržali provjeru-budući da djelo ljudske misli mora izdržati provjeru brutalne, šokantne stvarnosti. Ne izdrži ih li, posve

³⁵⁹ C. Milosz, 1998, 220.

je bezvrijedno».³⁶⁰ I u Gervaisovu slučaju, kao i u intelektualaca koji su preživjeli «los desatros de la guerra» u Istočnoj Europi, dogodilo se nešto, što Czeslaw Milosz naziva redukcijom osjećajnih viškova pa dijalektički materijalizam (i) u njemu nailazi na odjek, «jer je to oblik zemaljskog mišljenja».³⁶¹

No, s druge strane, ističe Milosz, tko god osuđuje zapadnu kulturu, to na neki način znači da je za nju vezan. Stoga ovakve programatske tekstove, u Gervaisovu slučaju nije nam poznata sudbina nađenog teksta, valja shvatiti relativno. Uostalom, kaže Czeslaw Milosz, «svako ljudsko ponašanje ima u sebi znatnu dozu glume». No, čovjek ne glumi (samo) sam sebi, on, kaže Milosz, «reagira na okolinu, a okolina ga određuje čak i u njegovim gestama». I «njegov psihički stav često nameću psihički stavovi onih koji ga okružuju». No, u zemljama narodne demokracije, pa tako i u Gervaisovu slučaju, riječ je o masovnoj glumi, a ne o nesvjesnoj prilagodbi.³⁶² O takvim procesima kazuje (i) slučaj Gervaisova skeča **Pašta i fažol**.³⁶³ Taj tekst, unatoč svome malom opsegu, kako ističe Nedjeljko Fabrio, «djeluje svježije», i «čuva šarm neposredne anegdoticnosti temeljene na podatku iz onda tipične i trpke (gladne) svakodnevice» te se «u rukama majstora dijalekta pretvara u sočan jezični dramolet». Stoga, zaključuje Fabrio, predstavlja mali dobitak za hrvatsku književnost, obogaćujući zanemareno područje dramskog pisma na varijetetu.³⁶⁴ U skeču, pisanom na čakavštini, tri lika: Jovanin, Pepa i Pjerin pokušavaju razriješiti problem nestašice hrane, u vrijeme bonova, točkica i redova za hranu. No, znakovito je Gervaisovo redigiranje teksta, odnosno Gervaisova (auto)cenzura, kojom se izbacuju za ondašnji društveno-politički kontekst nepoželjni dijelovi, a koji su, kaže Fabrio, «u ono vrijeme mogli zazvučati ako

³⁶⁰ C. Milosz, 1998, 53.

³⁶¹ C. Milosz, 1998, 54.

³⁶² C. Milosz, 1998, 68.

³⁶³ Taj je Gervaisov skeč objavljen zaslugom Nedjeljka Fabrija, u časopisu *Dometi*, I, br. 1, str. 53-56, 1968.

³⁶⁴ Nedjeljko Fabrio, *Anegdoticnost i šarm, Uz dva dosad nepoznata komediografska djela Drage Gervaisa*, predgovor skeču, 1968, 52-53.

ne dvosmisleno a onda podosta smiono». Taj je skeč, ističe Fabrio, sačuvan u dvije verzije; zapravo u prvoj, izvornoj (jedan primjerak), i njezinim dvjema redigiranim preoblikama. Prva, 'originalna' sadrži zanimljive Gervaisove rukopisne napomene. Tako u gornjem desnom kutu piše: «Drugarici Krstof! Predlažem da se pregleda po Agitpropu. Gervais», a nakon toga slijedi redigiranje. Ovdje navodimo (samo) jedan primjer. Jovanin u prvoj verziji kaže: «I zato san se i danaska pomolil va Sv. Jakove da bi se ovo promenilo», a u drugoj, redigiranoj: «I zato san se i danska pomolil va Sv. Jakove da bi nan boje bilo».³⁶⁵ U navedenom slučaju, Gervais se iskazuje kao onaj tip intelektualca koji, prema Czeslawu Miloszu, ne vjeruje u pisanje za ladicu. Na kraju, on i piše dramski tip teksta. Podvrgavajući se cenzuri i posebnim zahtjevima izdavačkih komisija, takav tip, prema Miloszu, kune i očajava. U tim složenim procesima, ipak u njemu istodobno nastaje duboka nevjerica u vrijednost književnosti koja nije opremljena «imprimaturom», jer ta oznaka znači ocjenu umjetničke vrijednosti i uspjeh kod publike.³⁶⁶

Drama je (oduvijek) osobito pogodan medij za ideološki jaram. U poslijeratnoj hrvatskoj dramskoj produkciji, pojašnjava Boris Senker, u ovećem i razmjerno homogenom korpusu dramskih tekstova, problematizira se socijalistička revolucija i poslijeratna obnova zemlje. Štoviše, ističe Senker, razvio se specifičan model hrvatske *apologetske* drame.³⁶⁷ Riječ je o dramskim tekstovima (uglavnom) u tri čina, s bezličnim dijalozima, ispunjenim ideološkim natruhama. Dramski sukob se gradi na suprotnosti uglavnom kolektivnih junaka: s jedne strane su pozitivni; radništvo, mladež i seljaštvo, a s druge, negativni; malograđani, svećenici, predratni činovnici, bogati seljaci. Pojedinačni likovi su

³⁶⁵ N. Fabrio, 1968, 52. Autor navodi i niz drugih mnogo «dubljih» takvih cenzurirajućih zahvata te ističe kako je tekst bio navjerojatnije namijenjen jednoj opatijskoj amaterskoj dramskoj družini te ga smješta u razdoblje između 1948-1951.

³⁶⁶ C. Milosz, 1998, 25. Imprimatur je znak, pojašnjava Milosz, «da knjiga ostaje u skladu s doktrinom, to jest da se njezin autor umije održati u jedino plodnoj struji, a plodnoj zato što ta struja znanstvenom preciznošću zrcali promjene stvarnosti. Pisac se prepušta ne samo zato što se plaši za svoju kožu. Plaši se i zbog nečega vrednijeg-zbog vrijednosti svojega djela koje, krećući na 'stranputicu', postaje, u manjem ili većem stupnju običnom grafomanijom».

³⁶⁷ Boris Senker, *Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941-1995*, Disput, Zagreb, 2001, 15.

zapravo tipovi koji utjelovljuju podjelu na čijoj je pozitivnoj, časnoj i hrabroj strani tip revolucionara, a na negativnoj, kukavički, egoističan i prevrtljiv tip reakcionara.³⁶⁸ Pisati za kazalište značilo je pisati za takvo-realističko, ideološki angažirano i nedvosmisleno kazalište, jer alternative nije bilo.³⁶⁹ U takvom kontekstu Drago Gervais 1949. postaje direktorom drame u riječkom Narodnom kazalištu «Ivan Zajc».³⁷⁰ Istodobno počinje djelovati kao dramski pisac te otvara svoj prvi komediografski krug komedijom **Reakcionari**.³⁷¹ U toj komediji Gervais prikazuje «dvije krajnje suprotnosti: izgradnja socijalizma i narod na jednoj strani, a šačica bijednika na drugoj: smijeh i porok nekoliko jadnika koji se koprcaju i spašavaju, ili sami sebe grizu i nestaju u još većim porocima». Jer, «u tom komadu vidimo bijedne kapitalističke elemente koji raznim intervencijama, špijunažom i provokacijama pokušavaju skrenuti ili vratiti tok događaja».³⁷² To djelo kronološki, ali idejno i strukturno svrstava se uz komediju *Prst pred nosom* Jože Horvata iz 1947, u prva hrvatska poslijeratna komediografska ostvarenja. Riječ je o društvenim humorističko-satiričkim komedijama s (neizbježno) naglašenom komponentom, vezanom za aktualnu društveno-političku zbilju. No, Gervais, kao i Horvat, ujedno piše i pozorični privlačne i vitalne tekstove u kojima se ismijavaju razvlašteni 'natražnjački' društveni slojevi te se iznosi po(r)uka o neizbježnom putu u svijetlu

³⁶⁸ B. Senker, 2001, 15.

³⁶⁹ Boris Senker, *Stvaranje poslijeratne hrvatske drame*, u *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, 1987, 151-163 (154).

³⁷⁰ Ministarstvo prosvjete Narodne Republike Hrvatske postavlja ga za direktora drame o čemu svjedoči *Rješenje Ministarstva prosvjete*, iz Zagreba, 19. listopada 1949. Potpisan načelnik Personalnog odjela u zamjeni A. Host-u Ostavštini Tomašić Grgurev. Ondje se nalaze i žalbe Gervaisa na nizak plaćevni razred u koji je svrstan, a koje su se ponovile i 1953.

³⁷¹ Naime, Nedjeljko Fabrio je u svojoj je studiji *Odora Talije*, 1963, 15-16, podijelio Gervaisov dramski opus na tri kruga. Prvi krug (1949-1951) obuhvaća komedije *Reakcioneri*, *Brod je otplovio* i *Radi se o stamu*.

³⁷² Tako piše u članku «*Reakcionari*». *Pred premijeru komedije*, u *Narodni list*, 27. XI. 1949. U potpisu R. D. Riječ je o premijeri u Zagrebačkom dramskom kazalištu, 29. XI. 1949. Iz Ostavštine dr. Vinka Antića, nema oznake paginacije.

budućnost.³⁷³ Štoviše, Gervaisov podstanar drug Ivo, ističe Vida Flaker, prvo je ozbiljno oblikovano lice u poslijeratnoj društvenoj komediji.³⁷⁴

Gervais se aktivno uključio u uprizorenje svoje (prve) komedije u Rijeci. U članku iz *Riječkog lista*, pisanom dan prije premijere 16. ožujka u Rijeci³⁷⁵, izvještava se kako je sam autor za vrijeme pokusa «zavirio iza kulisa, u dvoranu za pokuse, u glumačke garderobe i neke je pasuse svoga djela preinačio u dogovoru s redateljem i glumcima». U istom članku može se pročitati da u to vrijeme i Pionirsko kazalište u Rijeci sprema Gervaisov komad **Pionir Braco**.³⁷⁶ Iste godine u Zagrebu izlazi (po četvrti put) Gervaisova zbirka pjesama **Čakavski stihovi**.³⁷⁷ Tada piše i podlistak *Riječkog lista* po naslovom **O čakavštini i čakavskoj lirici**.³⁷⁸

1950. u Rijeci je premijerno izvedena komedija **Brod je otplovio**.³⁷⁹ U to vrijeme u Zagrebu je praizvedena drama *Teške sjene* Mirjane Matić-Halle. Oba dramska uprizorenja ukazuju na razdoblje začetaka tematsko-motivske pluralizacije, svjedočeći istodobno da tadašnja poslijeratna drama ipak još nije zrela za snažnije (umjetničke) iskorake.³⁸⁰ Sâm Gervais o svome radu u ovoj komediji kaže: «Ne interesira me tema nego ljudi. Svi ti ljudi, koji su nekad nešto značili, i to ne na osnovi svojih ličnih sposobnosti nego na osnovi raznih položaja i kapitala stečenih na poznate načine, danas naliče na kup jada. Oni

³⁷³ B. Senker, 2001, 17-18. Inače, ističe autor, to je doba prevlasti drame: *Iz mraka* Miroslava Feldmana, *Most* Mirka Božića, *Povlačenje* Mirka Božića, *Sedmorica u podrumu* Slavka Kolara, *Kazna* Ivana Dončevića

³⁷⁴ Vida Flaker, *Naslijeđeni modeli u hrvatskoj suvremenoj komediografiji*, u *Dani hvarskog kazališta 1955-1975, Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975) Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru*, Književni krug, Split, 1984, 58-83 (73). Autorica ističe da je taj Gervaisov lik po funkciji svoje ozbiljnosti, blizak Mesarićevu etičnom seljaku Šimunu iz *Gospodskog djeteta* i Senečićevu naprednom češkom violinistu iz *Radničkog dola*.

³⁷⁵ Ta je komedija zatim prikazivana u Zagrebu, Puli, Splitu, Dubrovniku, Šibeniku, Zadru, Karlovcu, Slavonskoj Požezi, Bjelovaru, Subotici (na mađarskom) u Bitoli i kao radio-drama u Zagrebu i Beogradu.

³⁷⁶ «*Reakcioneri*» od *Draga Gervaisa. Pred premijeru u Narodnom kazalištu*, u potpisu A. Š. U *Riječki list*, god. III, br. 62 (629), 15.III.1949, str. 2. Igrokaz *Pionir Braco* spominje i Marin Franičević, 1973, 325.

³⁷⁷ Drago Gervais, *Čakavski stihovi*. Narodna knjižica, urednik Novak Simić, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, 1949. U zbirci su četiri nove pjesme: **Tri brati**, **Istarski partizan**, **One su hodile**, **Kmet se je stal**.

³⁷⁸ *Riječki list*, III/1949, br. 2 (569), 4. I. 1949, str. 3. Članak je pisan u povodu napisa *Veće čakavske lirike* u istom listu (5. XII. 1948), odnosno naspram stavovima Tone Peruška o čakavštini i «naglom opadanju čakavštine».

³⁷⁹ Komedija je prikazana devet puta u Rijeci, a osim toga izvedena je u Varaždinu, Karlovcu i Puli te u amaterskim društvima u Crikvenici i Opatiji (1952). –V. Antić, 1964, 133.

³⁸⁰ O tome govori Želimir Stublija, *Dramska i teatrolozijska riječ prvih poslijeratnih godina*, u *Dani hvarskog kazališta 1955-1975*, 1984, 190-208 (203). Autor ovdje spominje i Gervaisovu komediju *Radi se o stanu*.

bespomoćno ali s mnogo zlobe brbljaju koještarije, prave lude planove, gaje nemoguće nade i slično. U svojoj biti, oni su i vrlo smiješni i vrlo žalosni. Svi oni proživljavaju neke 'lične tragedije' tobože 'poniženih i uvrijeđenih' a njihova je najveća tragedija u tome što su u stvari smiješni. To je ono što je psihološki interesantno i što sam nastojao dati u obim komedijama». Gervais nadalje kaže kako je ova komedija građena na događaju iz stvarnosti, «jednom zločinu koji se dogodio u Rijeci, kad su bile izvršene velike krađe u Javnim skladištima».³⁸¹ U toj komediji Gervais preobrće opreku stari-mladi, kakvu je dao u **Reakcionarima**. Sada je na pozitivnome polu starost- stari barba Tone, «stari isluženi mornar» koji je jedini pozitivni lik u komediji. Na negativnom polu je tip novolikog prevaranta, tipičnog licemjera u liku Čarlija, koji, budući «monden i neradnik», govori gradskim slengom.³⁸²

1951. u Zagrebu je objavljena Gervaisova poema **Istarski kanat**, koja nije ponovila uspjeh njegovih ranijih (antologijskih) čakavskih stihova.³⁸³ No, riječima Czesława Milosza, Gervais je tom poezijom, konačno (postao) narodni pisac, njegovi čitaoci regrutiraju se iz radničkih masa. On više nije bio izoliran, govorio je sebi da je potreban, ne (više) nekolicini snobova iz kavane, već toj novoj, radničkoj mladeži kojoj se obraćao na svojim putovanjima po zemlji. Pokušavao je pisati drukčije-ali kada je sebi zabranjivao nešto što je ležalo u samoj prirodi njegova talenta, njegova je poezija postala plitka i bezbojna.³⁸⁴ Jer, realizirajući sebe kao lik revolucionarnoga pjesnika, rekao bi Milosz, Gervais

³⁸¹ U članku *Pred premijeru «Brod je otplovio» u riječkom kazalištu. Drago Gervais o svojoj novoj komediji*, *Riječki list*, 6. X. 1950, str. 3. Gervais spominjući «obje komedije» misli i na *Reakcionarima*.

³⁸² V. Flaker, 1984, str. 73-74. I D. Gervais, *ibid*.

³⁸³ Poema *Istarski kanat* objavljena je uz zbirku pjesama *Istarski kanat*, koju je uredio Ante Rojnić te je napisao i pogovor *Pjesnik Istre-Drago Gervais*, Zora, Zagreb, 1951. Zbirka je posvećena narodnom heroju Joakimu Rakovcu.

³⁸⁴ C. Milosz, 1998, 116. I ovim riječima Milosz zapravo opisuje već spomenuti tip intelektualaca-Alfu ili moralista. Taj je tip, kaže Milosz, bio potpuno svjestan da će prihvaćajući Novu vjeru, prestati biti pisac-moralni autoritet i postati pisac-pedagog koji u svojim knjigama prikazuje, ne ono što njega samoga muči, već ono što se smatra korisnim. Gervais, navodeći čakavske lirike: Balotu, Bostjančića, Žica-Klačića i sebe sama, piše: «Međutim, ako ju je i stvorila nostalgija za rodnom grudom, ova poezija nije ni romantična ni sentimentalna. Ona peva o istarskoj zemlji i istarskom čoveku na način istinit i veran, ona se služi istim rečima, kojima i narod o kome peva. Pored toga, u ovoj poeziji dolazi do punog izražaja i socijalni momenat, patnički život istarskog kmeta i radnika, kao i protest protiv njegovih tlačitelja».- U već spomenutom tekstu (Ostavština Tomašić-Grgurev) koji nije naslovljen, a govori o glagoljaštvu i istarskoj književnosti, I-13 (13).

piše svoju pjesmu kao monolog toga lika. Dakle, ne ispovijeda sebe, već idealnog građanina. No, kako, usprkos nadahnutim trenucima, Gervaisov talent nije bio u domeni sinteze³⁸⁵, dobiveni rezultat (i ovdje) podsjeća na pjesmu predodređenu za pjevanje u maršu čiji je cilj isti: riječ je ostvarivanju kolektivne veze koja spaja kolonu vojnika što korača naprijed.³⁸⁶ Iz svega navedenoga, za prvi period Gervaisova djelovanja u Rijeci može se reći da je to poezija Nove vjere, kako Milosz naziva komunistički poredak, odnosno socijalistički realizam, a koju je i ovdje moguće, u skladu s Miloszem, atribuirati kao izraz društvenih konvencija koje se prelamaju kroz individualni temperament. Te okolnosti uvjetuju da su najprilagođeniji (toj) novoj situaciji pjesnici koji su obdareni dramskim talentom. (I) Gervais je u ovom razdoblju želio širiti socijalne reforme i vlast naroda, jer te su godine, kada je stvarni tragizam gurao lažne tragedije u sjenu, kako ističe Czeslaw Milosz, bile iskušenje za svakog pisca. A onaj tko nije uspijevaio pronaći izraz za kolektivni očaj i nadu, stidio se svoje profesije.³⁸⁷

Te godine, 2. studenoga, premijerno je izvedena i Gervaisova komedija **Radi se o stanu**.³⁸⁸ Gervais tom komedijom napušta eksplicitnu poetiku socrealizma, tragajući istodobno, prepušten samome sebi, za novim poetskim prostorima pa je u toj fazi prijelaza stvoreno zapravo najslabije Gervaisovo dramsko djelo.³⁸⁹ Uzrok tome je i podbacivanje kritike, ističe Nedjeljko Fabio, koja umjesto da aktivno prati pisca, ostavlja autora lutanjima i počinjavanju istih grešaka, a koje bi se upravo stručnom i usmjerenom kritikom dale izbjeći. Zapravo se ponavlja spomenuta situacija koju je M. Šicel uočio pri pojavi prve Gervaisove pjesničke

³⁸⁵ Usp. M. Strčić, 1979, 16.

³⁸⁶ C. Milosz, 1998, 69.

³⁸⁷ C. Milosz, 1998, 100-101.

³⁸⁸ Premijera komedije **Radi se o stanu** bila je u Gradskom kazalištu «Komedija». Prikazana je 12 puta. Tu komediju je Mestno gledalište u Ljubljani izvelo 30 puta (1951/52), a izvodilo ju je i kazalište u Celju.- V. Antić, 1964, 134.

³⁸⁹ Usp. N. Fabio, 1963, 17 i 42. Petar Strčić, u izlaganju *Politička komponenta u djelu D. Gervaisa*, održanom na *Kolokviju u povodu stote obljetnice rođenja Drage Gervaisa*, 23. travnja 2004. u Opatiji, istakao je kako je ono što je Gervais rekao u toj drami (bilo) vrlo hrabro za ono vrijeme.- Bilješke V. J. (Predviđeni zbornik nije još tiskan).

zbirke. Što se tiče Gervaisa dramatičara, propust je još i veći. Jer, kao što kaže Nedjeljko Fabio, Gervais je ona vrsta kazališnog čovjeka koji je «upravo fanatički i do smrti jedini ispunjao aktivnošću književno-teatarski, samoniklo stvaralački život ne samo Grada na Rječini, nego svojom sustavnošću i komediografski život čitave naše tadašnje dramaturgije u prvom njenom poslijeratnom deceniju».³⁹⁰

Da je tomu tako govori i tekst **Stanje u kazalištima informbiroovskih zemalja** koji 1951. Gervais piše u *Riječkom listu*.³⁹¹ Zapravo se ovim tekstom, Gervais kritički osvrće na tekst koji je prethodno objavljen u istom listu, a u kojem se ugledanje na sovjetska iskustva ističe kao jedino pravilo.³⁹² Već na početku teksta Gervais ističe da je stanje u kazališnom životu informbiroovskih zemalja logičan odraz odnosa potpuno ropske i ponizujuće poslušnosti njihovih informbiroovskih rukovodilaca prema diktatu Moskve. Spominjući kazališne kuće u Varšavi, Pragu, Sofiji, Bukureštu, kritički se osvrće na činjenicu da je umjesto novog razdoblja, kako kaže, «procvata narodne umjetnosti», «gvozdена [je] peta iz Kremlja gazila bešćutno svaku težnju za slobodom, za vlastitim osebujnim specifičnim razvojem». Štoviše, ističe Gervais, ta je politika «i u umjetnosti, već u korijenu zatrla zametak svake originalnosti, vlastitih zamisli, poimanja i stavova», jer «Moskva misli za sve svoje udove».³⁹³ Govoreći o repertoaru sovjetskih kazališnih kuća, ističe kako se ne prikazuju i ne afirmiraju «visokovrijedna djela ruske klasične dramaturgije, koji je dio kazališnih repertoara svake kulturne zemlje», već «najnovija sovjetska produkcija Sofronova, Surove». Ističući «beskičmenjake» u i poljskoj i čehoslovačkoj i mađarskoj kazališnoj politici, Gervais zaključuje: «Pravo kazalište treba da bude

³⁹⁰ N. Fabio, 1963, 42.

³⁹¹ Puni naslov glasi: **Stanje suncokreta. Stanje u kazalištima informbiroovskih zemalja**, *Riječki list*, V/1951, br. 34 (1223), 10. II. 1951, str. 3

³⁹² Riječ je o tekstu, kako navodi Gervais, pod nazivom *Procvat umjetnosti u zemljama narodne demokracije*.

³⁹³ Gervais slikovito iskazuje tu politiku: «Plagiraj i donosi što i mi donosimo, ne gledaj ni lijevo ni desno i nećeš pogriješiti».

odraz života i stvarnosti, da bude govornica s koje se propovijeda istina. Kazališta u informbiroovskim zemljama ne izvršavaju te zadatke».

To što spomenuti tekst Gervais piše (tek) 1951, zapravo p(r)okazuje kako su procesi slabljenja partijskog nadzora nad svim segmentima života nakon raskida jugoslavenskoga partijskog vrha s Informbiroom 1948, zapravo bili spori i pažljivo dozirani. Tako su do 1948. kazalištu bili nametani isključivo ruski i sovjetski dramski proizvodi, dok se 1949. to kazalište zatvara za vanjske utjecaje, bili oni s Istoka i/ili sa Zapada. Tek od 1950. kazalište se postupno otvara suvremenim strujanjima europske i svjetske književne i dramske produkcije.³⁹⁴

Uz navedenu kazališnu aktivnost, Gervais, baveći se i dalje historijskim temama vezanim za tuđinska posezanja prema ovim krajevima, piše još dva teksta. Prvi, **O talijanskom iredentizmu**, prezentira na predavanju, održanom 4. listopada 1951. u Klubu kulturnih radnika u Rijeci, te ga *Riječki list* objavljuje u feljtonu od 5. do 12. listopada te godine.³⁹⁵ Gervais ovdje opširno iznosi genealogiju iredente, posebice se osvrćući na događaje vezane uz Rapalski sporazum, što je njegova (još uvijek) nezaliječena rana. Drugi tekst je **Vatikan u službi fašizma** znakovita nadnaslova *Historija docet* i podnaslova *Od vremena Grgura Ninskog i popova glagoljaša do danas Vatikan nije nikad promijenio svoj neprijateljski stav prema našoj zemlji*.³⁹⁶

1952. prijelomna je godina u hrvatskoj književnosti. U travnju izlazi prvi broj časopisa *Krugovi* u kome njegov pokretač i urednik Vlatko Pavletić objavljuje uvodni esej *Neka bude živost*, a u listopadu na ljubljanskom kongresu književnika, Miroslav Krleža govori o slobodi umjetničkog stvaranja. Iako time započinju procesi otvaranja i širenja umjetničkog prostora izvan uskih

³⁹⁴ B. Senker, 2001, 21. Autor, str. 19, ističe kako i 1949. na Drugom kongresu književnika u Zagrebu, Krleža još govori o zadatku književnosti kao «radikalnom obračunu s čitavim serijama prošlostoljetnih idealističkih anakronizama».

³⁹⁵ *Riječki list*, V/1951, br. 234 (1422), 5. X. 1951, str. 3; br. 235 (1423), 6. X. 1951, str. 3; br. 236 (1424), 7. X. 1951, str. 3; br. 237 (1425), 9. X. 1951, str. 3; br. 238 (1428), 12. X. 1951, str. 3.

³⁹⁶ *Riječki list*, V/1952, br. 30 (1523), 6. i 7. veljače 1952, str. 3.

ideoloških okvira, a koji podrazumijevaju tematsko-žanrovsko proširenje, kao i slobodnije pritjecanje suvremenih svjetskih književnih i kazališnih tendencija³⁹⁷, (hrvatski) dramatičari u pedesetim i šezdesetim godinama još nisu bili posve slobodni. No, u oslabljenim ideološkim premisama, na (hrvatskom) dramskom prizorištu kreiraju se ostvaraji s gotovo provokativnim konkluzijama, koje omogućavaju imaginarni prostor optužbe, prosvjeda i sumnje. Tako se prostor imaginacije koji su totalitarni režimi (i ratni i poratni) kolonizirali, potiskujući nametnutim monologom glasove utišanih i zanjekanih, sada preobražava u prostor subvertiranja kojim umjetnička hereza (konačno) podriva političke i/ili ideološke dogme. Riječ je o dijalogu u kojem se afirmira individualizam, sučeljen kolektivu i/ili instituciji. U tom smislu mogu se uočiti četiri tipa inividuacije: žrtva, sanjar, buntovnik i izopćenik. Prva dva-žrtva i sanjar brojniji su na sceni, a potonji- buntovnici i izopćenici, česti su na sceni društveno-političke zbilje, odnosno u životopisima dramskih pisaca.³⁹⁸

Te godine na (dramsku) scenu stižu i novi pisci (Budak, Roksandić, Hadžić), a Gervais se javlja svojom najboljom komedijom-**Karolina Riječka**. Dvije su činjenice koje valja istaći u svezi s tom komedijom. Prva, da je istoga dana, uz premijeru kojom je 27. rujna te godine otvorena kazališna sezona u Rijeci, ova komedija prikazana i u Mestnom gledališću u Ljubljani. Nešto kasnije, 18. prosinca, izvedena je i u Hrvatskom narodnom kazalištu u Zagrebu, gdje je prikazana više od dvadeset puta. I drugo, iako je ta komedija doživjela veliku popularnost u svim sredinama gdje je izvođena, autor ju je u svojoj sredini, nakon nemilosrdne polemike, maknuo s repertoara³⁹⁹, o čemu ćemo opširnije govoriti u trećem dijelu rada.

³⁹⁷ D. Gašparović, 1986, 565.

³⁹⁸ B. Senker, 2001, 23.

³⁹⁹ N. Fabrio, 1963, 100, navodi da je **Karolina Riječka** u Zagrebu izvedena 32 puta, i kasnije u Beogradu 29 (bila bi i više puta, ali je beogradska Karolina-Olivera Marković, morala napustiti scenu zbog snimanja filma), u Ljubljani je izvedena 24 puta. Fabrio zaključuje da je uz *Gloriju* Ranka Marinkovića, Kolarova *Svoga tela gospodar* i drugih, ta Gervaisova komedija jedna od naših najigranijih poslijeratnih komada, a u samoj Rijeci prikazivana je čak i manje od najslabijega Gervaisova teksta.

U kontekstu ove kronologije valja istaći da je tom komedijom, koju po nekim scenama i osnovnoj zamisli, Marijan Matković svrstava u jedno od najboljih djela naše komediografije uopće,⁴⁰⁰ Gervais učinio svojevrsni zaokret.⁴⁰¹

Riječ je o zaokretu, kako pojašnjava Vida Flaker, kojim se Gervais odmiče od prijašnjeg (vlastita) modela društvene komedije, a priklanja se historijskoj i erotskoj komediji.⁴⁰² Aktualne promjene u kazališnom životu i receptivnom odnosu prema dramskoj književnosti pogoduju razvitku erotske komedije situacije (intrige) te Gervaisova **Karolina Riječka** kao historijsko-društvena komedija navedenog tipa doživljava popularnost. Tadašnja uprizorenja, ističe Vida Flaker, prikazala su na pozornici tu «povijesnu heroinu kao punokrvnu, tek historijskim uvjetima sputanu predstavnicu ženstvenosti», što se nadaje kao estetski znak zasićenja dotadašnje društvene komedije.⁴⁰³ U svakom slučaju, ističe Želimir Stublija, polazeći od već spomenute Matkovićeve ocjene, svakako nije pretjerano reći da je u ovoj komediji Gervais «iskazao ne samo iznenađujuće smion i ironičan odnos prema povijesnoj građi, nego i izuzetno podatan i elegantan dijalog kojim su uobličena živopisna lica, motivirane situacije i cijela fabulativna linija».⁴⁰⁴

Te godine Gervais sa Vinkom Antićem pokreće dvomjesečnik *Riječka revija*⁴⁰⁵, a zatim osnivaju i Povijesno društvo Hrvatske- Rijeka.⁴⁰⁶

Zaokret prema erotskoj komediji, koji je Gervais započeo svojom **Karolinom Riječkom**, došao je do punog izražaja u njegovim **Duhima** koji su 1953.

⁴⁰⁰ Marijan Matković, *I opet je zamro tek rođeni smijeh*, *Riječka revija*, VI, br. 4, 1957, 114-115 (115).

⁴⁰¹ N. Fabrio, 1963, 16, govori o drugom krugu Gervaisova teatra (1952-1954) u koji pripadaju *Karolina Riječka*, *Duhi* i *Čudo djevice Ivane*, kao i operni libreto *Kastavski kapitan* (1952-1954).

⁴⁰² V. Flaker, 1984, 75. Autorica govori kako u to vrijeme Fadil Hadžić obnavlja (predratni) oblik društvene komedije koji pokazuje pobunu protiv horvatovsko-žerveovske fabularne shematizacije modela. No, vidljivo je da se to događa kad zapravo sâm Gervais čini otklon od sama sebe. Slična će se situacija pokazati i kod Gervaisa lirika. Naime, kad je prestao pisati liriku, okrećući se dramskom opusu, drugi nastavljaju tim (istim) lirskim tragom pa se javlja čitava sila sljedbenika i epigona, kao i onih koji se 'pobunjuju' protiv gervaisov(sk)og lirskog modela, o čemu će kasnije biti još riječi.

⁴⁰³ V. Flaker, 1984, 78-79.

⁴⁰⁴ Želimir Stublija, 1984, 205.

⁴⁰⁵ Već u prvom broju Gervais je objavio noveletu **Prsten**, I, br.1, str. 28-29.

⁴⁰⁶ Vinko Antić, 1987, str. 527, ističe kako je Gervais angažiran kao poznavalac prošlosti Istre i Rijeke. Također, veliku ulogu je imala i njegova pravnička stručnost te sklonost obradi povijesnih tema, istarskih i riječkih. Gervais je, pojašnjava Antić, pružio zdušnu pomoć povjesničarima na popunjavanju praznina nastalih za vrijeme tuđinskih vlasti (Mađara do 1918. i Talijana do 1943).

premijerno izvedeni u zagrebačkom Gradskom kazalištu «Komedija». U prologu Gervais kaže: «*Prikazat ćemo van danaska jednu kumediju, ka nima ni veleh pretencijoni, ni nikakoveh tendencijoni, ni veleh besed, ni jako pametneh misli: va koj se ne gre za ten da se kega ča navadi, ni da se nekega popravi, ni da se naruga onemu ča ne vaja, ni da zveliča ono ča j dobro; jedina naša žeja je da se nasmejete, onako od srca, da vam se sve trbuhi tresu (...). A jedini nauk ki je va ovoj kumedije je morda ta da star čovek ni za mladu divojku, ni mlada divojka za starega čoveka (...)*».⁴⁰⁷ Komedija je napisana na čakavštini i slijedi model fabularna oslonca na topose klasične i tradicionalne komedije situacije.⁴⁰⁸ Gervais se njome posljednji put vratio svojoj čakavskoj lirici, pa je taj svijet, *piccolo mondo antico*, kako ga je nazvao Nedjeljko Fabrio, time prestao zauvijek literarno zračiti.⁴⁰⁹ Iste godine praizvedena je i komedija *Klupko* Pere Budaka, pisana ličkim idiomom, a poslije Gervaisove čakavštine i Budakova ličkog idioma, Slavko Kolar uvodi 1956. u erotsku komediju i kajkavski dijalekt, adaptirajući za scenu vlastitu novelu *Svoga tela gospodar*.⁴¹⁰ Te 1953. godine Gervais je aktivan i u razvijanju turizma.⁴¹¹ Uz to sudjeluje u nastanku zbornika *Rijeka* Matice hrvatske.⁴¹²

⁴⁰⁷ D. Gervais, *Duhi*, u *Moja zemlja. Izbor iz djela*, 1979, str. 216.

⁴⁰⁸ V. Flaker, 1984, 80-81. Autorica ističe da motiv duhova osvetnika nije nov, a Gervais ga je najvjerojatnije preuzeo iz dalmatinske komedije *Ljubovnici* iz XVII. stoljeća. Ta je komedija bila prikazivana poslije rata. Također, navodi autorica, spomenuti su motiv varirali i hrvatski autori pučke šaljive igre, primjerice R. Maldini u jednočinki *Dusi*, objavljenoj 1918.

⁴⁰⁹ N. Fabrio, 1963, 117. O odnosu Gervaisove čakavske lirike i komedije *Duhi* pisali smo u radu *Komedija Duhi i čakavska poezija Draga Gervaisa*, *Književna Rijeka*, br. 4, 2003, str. 26-33.

⁴¹⁰ V. Flaker, 1984, 81. U Ostavštini Tomašić-Grgurev nalazi se dopis Slavka Kolara kojim on obavještava Gervaisa kao direktora drame, da mu šalje kajkavski prijepis svoga teksta koji ne imenuje. No, vjerojatno je riječ o tekstu *Svoga tela gospodar*. Kolar spominje i «štokavski prijevod», ali «je kajkavski ipak bolji». Jer, «ako Marko Fotez čak pomišlja da stvar postavi kajkavski u samom Beogradu, zašto se ne bi mogla davati u Rijeci». Štoviše, «ako se Vaše čakavske stvari mogu davati u Zagrebu, pa i u Beogradu, savladat će i Fiumani kajkavštinu». U tom cilju Kolar ističe kako bi došao u Rijeku «na prve dvijetri čitaće probe radi izgovora i akcenata». Dopis je pisan vlastoručno, a datiran je 23. III. 1957.

⁴¹¹ Postaje predsjednik Turističkog društva u Opatiji (11. III. 1952), a sudjelujući na osnivačkoj skupštini Turističkog saveza Hrvatske (26. i 27. II. 1953) bio je izabran za potpredsjednika. Uz navedeno, valja reći da Gervais, poslije rata, dakle tek u riječkom razdoblju postaje članom Saveza komunista te je i član predsjedništva Kotarskog odbora Saveza socijalističkog radnog naroda, član Kotarske i Općinske narodne skupštine.-V. Antić, 1987, 530 i Milan Slani, *Drago Žerve*, *Novi list*, br. 158 (2482), 3. VI. 1957, str. 3.

⁴¹² Glavni urednik tog zbornika bio je Jakša Ravlić. Gervais je ondje objavio dva rada: *Narodna čitaonica u Rijeci* i *Narodno kazalište «Ivan Zajc»*. V. Antić, 1987, 529, pojašnjava kako je Gervais postavši članom Matice hrvatske, s nekolicinom suradnika, 1953. osnovao Pododbor Matice hrvatske u Rijeci. Predsjednikom je imenovan Viktor Car Emin, a Gervais je bio potpredsjednik.

1954. u Beogradu je izvedena (premijera 18. V.) Gervaisova **Karolina Riječka** i to kao *Tragedija nad tragedijama. Privatno-herojska varijacija na jednu historisku temu-legendu, u tri čina sa prologom i epilogom*. To je uprizorenje u režiji Vlade Vukmirovića (i) ondje bilo vrlo uspješno.⁴¹³ Za to vrijeme u Rijeci se prikazuju Gervaisovi **Duhi**, a Gervais je i predsjednik Izdavačkog savjeta i urednik biblioteke «*Svjetski romani*» u Izdavačkom poduzeću «*Otokar Keršovani*». Uključujući se u izdavački rad, Gervais je htio na neki način ispraviti posljedice povijesnih nepravdi, omogućiti knjigu onima koji su sustavno odnarođivani. Tako je čovjeku na ovim prostorima, kaže Gervais, «oduzeta vlastita škola, njegova knjiga, (...) zabranjen jezik, (...) kako bi ga se pretopilo u Talijana». Stoga je, ističe Gervais, «potreba za knjigom, ali zahtjev za jednom laganom, pristupačnom istarskom seljaku koja će mu pomoći da nauči svoj književni jezik, ali i obrnuto, upoznati ostale dijelove zemlje s Istrom».⁴¹⁴ Iz tog razdoblja valja istaći da je Gervais preveo s talijanskog roman Mike Valtarija *Sinuhe Egipćanin*.⁴¹⁵ S Ljubom Brgićem, Vojislavom Tomićem i Milivojem Bakarčićem uredio je *Antologiju istarskih i primorskih narodnih pjesama* u izdanju spomenutog poduzeća.

Te godine Drago Gervais postaje intendantom Narodnog kazališta «Ivan Zajc» u Rijeci⁴¹⁶, a u *Riječkoj reviji* objavljen je njegov dramski tekst **Čudo djevice**

⁴¹³ O tom uprizorenju saznajemo iz beogradskog Vukmirovićeva pisma Gervaisu (9.VI. 1954). Vukmirović piše: » ...mogu ti reći da si uspeo da osvojiš ansambl, i često-, a naročito kada je 'Karolina'- setimo te se).

Vukmirović nadalje uvjerava, očito rezigniranog Gervaisa zbog riječkog slučaja, o uspjehu iste u Beogradu: «Žao mi je što sada nisi u Beogradu na predstavama 'Karoline', i što si poneo tužan utisak da publika ne posećuje 'Karolinu'! Kuća je stalno rasprodana i to je naša najuspjelija komedija i kao literarno delo i kao predstava». Štoviše, uvjerava Vukmirović, «Ja stalno sedim u publici i slušam i gledam publiku, i da budem iskren-nekako sam ponosan što publika diše sa scenom, što delujemo na nju i što je 'držimo u šahu' celo veče. Kažem ti, za mene je neopisivo uživanje gledanje publike za vreme 'Karoline'». Navodeći gostovanja i u drugim mjestima i kazalištima u Srbiji, Vukmirović kaže: «Publika je izvanredna, a mi smo razigrali predstavu. I. čin je sasvim u redu-publika se smeje. Iduće sezone 'Karolina' će-po svim prognozama-biti šlager sezone.» Vukmirović prilaže pismu i plakat s premijere, tiskan na ćirilici s navedenim podnaslovom- Navedeno iz pisma i plakata koji se nalaze u Ostavštini Tomašić-Grgurev. Kopija pisma i u Ostavštini Marija Glogovića (Knjižnica i čitaonica u Opatiji)-Kutija 8.

⁴¹⁴ Iz Gervaisova teksta **O izdavačkoj djelatnosti u Rijeci**. Rukopis u Ostavštini Tomašić-Grgurev (četiri stranice). Taj je tekst objavljen pod naslovom **Dva naša cilja**, *Vjesnik*, 21. kolovoza 1953, str. 5.

⁴¹⁵ Zajedno sa Nadom Gervais. Negdje piše Mira Gervais.

⁴¹⁶ U Ostavštini se nalazi *Rješenje* od 28. travnja 1954, kojim se Ferdo Delak razrješava dužnosti intendanta, a do imenovanja novog, postavlja se za vršioca dužnosti intendant Drago Gervais, direktor drame istog kazališta. Rješenje je donio Narodni odbor grada Rijeke na zajedničkoj sjednici Gradskog vijeća i Vijeća proizvođača.

Ivane.⁴¹⁷ U tom tekstu Gervais re-interpretira događaje koji su se zbili u Rijeci početkom 20. stoljeća. Riječ je o pojavi izvjesne Ivanke Jeroušek koja je u cilju skupljanja milodara za izgradnju kapucinske crkve u Rijeci, uprizoravala vjersko čudo krvarenja. No, pokazalo se da su te stigme lažne, a Ivanka je prognana iz Rijeke. Problematizirajući tematiku instrumentalizacije ljudskoga (ženskoga) tijela, od strane različitih ideologija, odnosno vjerske dogme, Gervais ovim tekstom anticipira ono što će Ivo Marinković kasnije izreći u svojoj mnogo poznatijoj *Gloriji*.

Iz te godine Gervaisa se sjeća Slobodan Marković, koji ga je tada posjetio u Opatiji. «Tog oktobra», kaže Marković, «tražio sam ga svuda redom, ali na kraju rekoše bradati vuci u pohabanim žaketama ultramarin da je Gervajs (tako su ga zvali) u svojoj kući, i ako želim da ga vidim, biće moguće baš u onom trenutku kad se spušta veče, jer, on tada izlazi. (...)». Gervais je pri tome susretu bio, kaže Marković, «vesela izgleda, sa mnogo dobrote u osmehu». Upravo «je izlazio iz kuće. Bradati vuci bili su u pravu. Znali su njegov red u neredu». Uputivši se k Viktoru Caru Eminu, njih dvojica zaustavljaju se «u nekoj krčmi na obali». Marković svjedoči: «Beše to čovek koga je narod njegov obožavao. Padali su na sto pozdravi u grozdovima. Nisam ni osetio kako smo već dobili i pridošlice, braću našu u svemu što može da podigne duh. Ali, stvari su tako stajale da smo mi bili srećni. Sloboda je velika kad je i fizički osećaš, kad si zahvaljujući slobodi višestruko moćan, spokojan i kad ti po srcu kaplju kapi zahvalnosti, jer, mučan je život istarskog čoveka bio od ovog vremena, u kome smo mi uživali sve moguće blagodeti pravog ljudskog života. (...) Žerve je (...), ne mareći za ostale goste kazao stihove o tri brata. Posle toga bio je aplauz, aplauz, i oči pune suza».⁴¹⁸

Slijedećim *Rješenjem* istih instanci, donesenim na sjednici 25. studenog 1954, Drago Gervais kao «vršioc dužnosti intendanta», danom 1. XI. 1954, postavlja se za intendanta Narodnog kazališta «Ivana Zajc» u Rijeci. U oba dokumenta potpisan je Edo Jardas.-Ostavština Tomašić Grgurev.

⁴¹⁷ Prva dva čina u *Riječka revija*, III, br. 3-4. str. 123-144; , a treći i četvrti 1955, u IV, br.1, str. 15-21.

⁴¹⁸ Slobodan Marković, *Sjećanje na Žervea*, *Borba*, 15.X. 1978. članak u Ostavštini dr. V. Antića, nema paginacije). Riječ je o Gervaisovoj pjesmi *Tri brata* koju Marković u cijelosti navodi.

1955. tiskana je šesti put Gervaisova zbirka **Čakavski stihovi**. Pogovor ovoj zbirci je onaj Nazorov iz druge zbirke (1935).⁴¹⁹ Govoreći o tom izdanju Gervaisovih stihova, Nikola Miličević ističe kako se svakim izdanjem broj pjesama povećavao, ali ta «mala dragocjena knjižica», ni «do danas nije dostigla sto stranica». Zaključujući svoj prikaz, Miličević ističe kako Gervais nije napisao mnogo pjesama. Kao razloge tomu, Miličević navodi specifičnost pjesničke autorove osobnosti, ali i to da je Gervais sâm osjetio da je uglavnom izrazio ono što je nosio u sebi i nije se htio ponavljati.⁴²⁰

1957. objavljena je Gervaisova knjiga **Kozerije i humoreske**.⁴²¹ Riječ je o zbirci kozerija i humoreski koje su uglavnom objavljivane u periodici, no u ovome izdanju, autor je neke i preoblikovao. Mnoge od njih ironijski i satirički prikazuju prolaznost povijesnih dominacija i (ne) snalaženja ljudi u njima. Najboljom je ocijenjena humoreska **Kameleon**.⁴²² Već naslov znakovito ukazuje na sposobnost prilagodbe koju su pojedinci razvili, živeći u kontekstu stalnih izmjena vladara i ideologija. Humoreska je pisana u prvom licu, te Gervais, prikazuje psihu jednog takvog pojedinca Ivana Radosnog, kojeg nazivaju kameleon, jer: «...sto si režima promijenio, svakome pete lizao, karaktera nemaš, slinav si i puzav, gnjida jedna beamterska i beskičmena. A sad si se i s ovima slizao, na konferencije hodaš, diskusije vodiš, u...im se guraš».⁴²³ Radosni/Kameleon je svoju karijeru započeo još za vrijeme Austro-Ugarske Monarhije i prvu je prisegu položio «*caru i kralju Franju Josipu Prvome*», i dobro tada živio. Zatim slijedi stara Jugoslavija, gdje se isto dobro snašao, Slijedi «*ona takozvana nezavisna*». Tako su «*države i kraljevi propadali*», a

⁴¹⁹ **Čakavski stihovi**. Mala biblioteka 176. Urednik Augustin Stipčević, u opremi Frana Baće, Zora, Zagreb, 1955.

⁴²⁰ Nikola Miličević, **Čakavski stihovi Drage Gervaisa**, («Zora», Zagreb, 1955), *Vjesnik u srijedu*, 20. IV. 1955, str. 7. (Ostavština dr. Vinka Antića).

⁴²¹ Drago Gervais, **Kozerije i humoreske**, Izdavačko poduzeće «Otokar Keršovani», Rijeka, 1957, urednik Vinko Antić. U prikazu **Kozerije i humoreske Draga Gervaisa**, *Novi list*, 17. VIII. 1957, str. 4, Ante Rojnić uočava kako je riječ o «lijepo opremljenoj knjizi», no koja «ima samo jednu neugodnu omašku, da joj se naslov na ovitku i koricama ne poklapa sa stvarnim naslovom na trećoj strani». Naime, na koricama se nalazi naslov *Humoreske i lakrdije*.

⁴²² Prvi put je objavljena u *Mogućnosti*, II/1955, br. 12, str. 881.

⁴²³ Ovdje iz *Drago Gervais-Moja zemlja. Izbor iz djela*, 1979, 338-348 (340).

Kameleon se prilagođavao. Opravdavajući svoj šetebandjerizam, kaže: «zar sam ja tome kriv? Pa što da onda propadnem zajedno s njima?».⁴²⁴

I humoreska **Partizan Silvestar** govori o paradoksima povijesti, uzrokovanih izmjenama državnih tvorevina. Tako Silvestra koji je putovao u «*marvinskom logoru u njemački logor, vrate kući s rajhspasom*», no pritom «*je skrenuo s puta i otišao u partizane*».⁴²⁵

Humoreska **Ratni liferant** govori o povijesnim intruzijama koje se upleću u život 'malog' čovjeka, prikazana u liku preplašenog Fata koji prodaje pijesak. «*A onda izmislili đavolji rat. I okupaciju. I gradili bunker. A za gradnju bunkera potreban je, zna se, i pijesak. To znaju i vrapci na krovu. Samo Fate ne zna. I na misli na to. Fate vjeruje, da je pijesak stvoren zbog puteljaka, kanarinaca i tome sličnih stvari. I zbog njega naravno...*»⁴²⁶

Usprkos svojoj naivnosti i nemoći, Fate se lukavstvom uspijeva izvući iz uloge koju su mu namijenili neprijateljski vojnici. U kozeriji **Tršćansko pitanje** Gervais progovara o sudbini ljudi ovog prostora koja se krojila konferencijama, pregovorima, ugovorima, o kojima oni nisu ništa znali, niti su imali bilo kakav utjecaj na odluke koje se tiču njihovih života i prostora na kojem žive. (I) ovdje Gervais daje riječ upravo njima. Tako jedan od diskutanata traži odštetu od Italije jer «*svakom je jasno, da ime grada Milano potječe od našeg narodnog imena Milan, a da Bologna nije ništa drugo, nego naš lički balonja, samo što se onaj prvi 'a' pretvorio transfuzijom krvi u 'o'*». Drugi predlaže da se Angloamerikancima pošalje telegram: «*Prihvaćamo deklaraciju, ali uz uvjet, da se prirede trke između nas i njih, t.j. tko će prije stići, da li oni u zonu A ili mi u Rim*».⁴²⁷

1957. Gervais je napisao i tekst **O nekim problemima kazališta**⁴²⁸, koji je očito nastao pod dojmom kazališne konferencije u Zagrebu. Gervais se pita: «Što hoće

⁴²⁴ Ibid., str. 348.

⁴²⁵ D. Gervais, 1957, 81-98 (98). Humoreska je objavljena prvi put u *Vjesnik u srijedu*, XIV/1953, 22. IV, br. 51, str. 9, pod naslovom **Partizan s Rajhs-pasom**.

⁴²⁶ D. Gervais, 1957, 99-102 (99-100). Prvi put u *Narodnom listu*, XVII/1956, 19. VIII, br. 3459, str. 10.

⁴²⁷ D. Gervais, **Tršćansko pitanje**, 1957, 147-149. Prvo izdanje u *Vjesnik u srijedu*, II/1953, 11. XI, br. 80.

⁴²⁸ *Riječka revija*, VI/1957, br. 1-2, str. 37-39.

kazalište? Kamo ide? Kakve su stvaralačke tendencije, kakvo je «umjetničko htijenje» u njega?». U nastavku Gervais govori o složenosti funkcioniranja kazališta, o kompromisima na koja su prisiljena tzv. «mješovita kazališta» u manjim gradovima, o problemima nedovoljnog dotoka novca. U mnoštvu problema koje naznačuje, Gervais ističe potrebu «odgajanja» publike te završava naglaskom kako ovi problemi «traže svoje rješenje». Štoviše: «Bilo bi najzad potrebno, da im se i pristupi. Da se ne ostane samo kod konstatacija, no da se energično zahvati cjelokupnu problematiku našeg kazališta».

U tom tekstu izrečena je zapravo sinteza Gervaisova angažmana u (riječkom) kazalištu koji je itekako utjecao na njegovu osobnost, jer mu je ta specifična radna sredina oduzimala mnogo snage, tim više što je htio pomiriti mnoge prijepore, kako umjetničke, tako i one 'zbiljske'.⁴²⁹ To mjesto, odakle se hrvatska riječ čula tek poslije rata, budući da je stalno Narodno kazalište u Rijeci osnovano 1946. godine, za Gervaisa je predstavljalo mogući prostor (imaginarne) slobode. Uostalom, pri otvorenju, 20. listopada 1946, uprizorena je Gundulićeva *Dubravka*.⁴³⁰ Na podtekstu Gundulićeve *Himne slobodi*, Gervais piše **Pjesmu o Rijeci**, koja je podijeljena na stihove koje izgovaraju Kor, Žene, Muškarci. Pjesma završava stihovima Kora:

«Slobodo, sva dragosti naša,
Slobodo sva radosti naša.
O, grade naš, dragi, rođeni,
o, grade, u krvi, vraćeni.
O, grade na moru Kvarnerskom,

⁴²⁹ Dr. Duško Wöflf ističe kako se u tim okolnostima razvio Gervaisov alkoholizam.

⁴³⁰ O tome govori A. Štimac u tekstu *Od «Dubravke» do «Dubravke». Sjećanja na prve dane djelovanja Narodnog kazališta u Rijeci*, *Novi list*, 1.2. i 3. maj 1955, str. 4. Štimac kazuje kako je to bio trenutak kada se u Rijeci, u kojoj su se dotad prikazivale samo predstave talijanskih putujućih dramskih i opernih družina, prvi put čula hrvatska riječ: «...Kad su na koncu Gundulićeve pastorele završili posljednji akordi himne 'O lijepa, o draga, o zlatna slobodo!' plakali su od ganuća i gledaoci i glumci i članovi orkestra i radnici iza kulisa uz istovremeno klicanje i aplauz». Taj se članak nalazi u Ostavštini Tomašić-Grgurev, dakle Gervais ga je čitao i spremio.

No, kazalište se kao potencijalno mjesto slobode, za Gervaisa pokazalo i kao mjesto upornog nastojanja, (nepotrebnog) izgaranja, kako bi se ostvarila zamisao o kazalištu kao mjestu kulture. U tom pionirskom radu Gervais bi se laćao svoje bilježnice, pisao, računao, pozivao svoje suradnike, savjetovao se s njima, vodio telefonske razgovore, kucao na sva vrata.⁴³² Ne posustajući u radu, težeći ka boljem, stvorio je plodove koji se na (riječkoj) kulturnoj mapi i danas ubiru.

Kakve je probleme Gervais bio prisiljen rješavati, kako bi ostvario barem dio svoje vizije svjedoči i tekst **Pitanje ansambla Hrvatske drame**, te Gervaisovo obraćanje djelatnicima riječkoga teatra povodom nove kazališne sezone u jesen 1952.⁴³³ Gervais ističe da nije idealist u pogledu odnosa u teatru: «Nismo naivni (...) pa da želimo i vjerujemo da se u našem kazalištu može stvoriti neka naročita atmosfera, neki kazališni mali raj u kome će svi drugovi jedan drugoga voliti, biti zadovoljni dobivenim rolama (...). Takovog teatra nije bilo, niti će biti, niti bi takav teatar valjao». Isto tako, ističe Gervais, nije potrebno da se uprava kazališta doživljava kao nepogrešiva i neporeciva, jer «takvi bi glumci i takva uprava bili nemogući, takav bi teatar zaista bio vrlo dosadan i završio bi svoju karijeru u međusobnom divljenju i hvaljenju». No, prelazi na stvar Gervais, «mi očekujemo i imamo pravo da očekujemo a vjerujemo da ćete i vi to pravilno shvatiti i želiti da i od našeg teatra stvorimo zaista jedan kulturni teatar, da on zaista postaje kulturni centar ne samo po onome što će davati našoj

⁴³¹ D. Gervais, **Pjesma o Rijeci**, u *Novi list*, 1.2. i 3. maj 1555, str. 5, dakle u istom broju kao i Štimčev članak.

⁴³² Piše R.N. u *Novom listu*, 5. X. 1958, str. 4, **UVIJEK PRISUTNA USPOMENA. Povodom otkrivanja spomen biste Draga Žervea u Narodnom kazalištu «Ivan Zajec» u Rijeci**. Jedna takva bilježnica nalazi se u Ostavštini Tomašić Grgurev. Riječ o malom formatu (nalik bloku), a ispunjena je podacima o svakodnevnim zadacima, dogovorima, planovima.

⁴³³ Oba teksta (prvi je naslovljen) nalaze se u Ostavštini Tomašić-Grgurev te imaju po šest stranica. Pisana su strojopisom na tankom pergament papiru, s mnogim rukopisnim ispravkama. U Ostavštini se nalaze iz *Zapisnik 30. IX*. (jedna stranica), zatim još jedan tekst obraćanja glumcima (pozivaju se da se stručno usavršavaju, potiču na disciplinu i zalaganje u radu- dvije stranice), te *Privremeni pravilnik za članove Narodnog kazališta u Rijeci* (20 članaka, razrađenih po cjelinama, u potpisu, samo-Intendant, šest stranica). Niti jedan tekst nije datiran.

publici, nego i po nama samima, po našim međusobnim odnosima, po našim odnosima prema javnosti, po našem ličnom životu». Gervais u nastavku pojašnjava svoje poimanje teatra u Rijeci, drugom gradu po veličini i prvoj luci u ondašnjoj državi i koji je bio četvrt stoljeća pod fašizmom, kao rad koji je «sveta stvar, i rad uopće na kulturnom području je pionirski rad prvoga reda. Takav rad traži punoga čovjeka, ugled svoga staleža». ⁴³⁴

Gervais je kao intendant stalno radio na proširenju (kazališne) kulture pa je tako inicirao gostovanja riječkog kazališta diljem regije. Isto tako razvija brojne veze u ondašnjoj državi, te izvan nje. ⁴³⁵ U tom smislu, Gervais u osvrtu na riječku premijeru Priestleyeve komedije *Otkako postoji raj*, ističe kako je ova premijera «nastavak pozitivne težnje za uspostavom i očvršćenjem olabavljenih veza sa savremenim teatrom zapada, od kojeg nas najprije rat a onda u prvim poslijeratnim godinama, povodjenje za sovjetskim ekskluzivizmom bili skoro potpuno izolirali». Pišući spomenute rečenice već 1951, Gervais ističe kako spomenuto uprizorenje «valja pozdraviti kao pozitivan i smion gest uprave kazališta koja nije zazirala ni od nepopularne aureole 'salonskog' teatra što kruži u provođenju politike upoznavanja naše publike i naših teatarskih ljudi s novim stilovima, putevima i dostignućima dramaturškog i komediografskog stvaranja u svijetu». ⁴³⁶

⁴³⁴ O Gervaisovu vođenju riječkoga kazališta pišu i tadašnje novine. Tako Dragan Savić u svom članku *Plovi riječko kazalište*, *Borba*, 14. VI 1951, str. 3, slikovito kaže: «Krmari Drago Žerve s upravom koliko može, veslaju glumci kao na galijama, a tehničari se polomiše danju i noću dižući i spuštajući sidra (...). Veslaju oni tako, ali duhoviti Riječani ni njih ne ostavljaju na miru. Da se našale, sjetili se riječki oci da ih ovaj brod stoji 92 milijuna, a sam brod donosi svega 8 milijuna. Ušali se jednom složili, da se brodu dodijeli i ovih 8 milijuna (...). Predviđena je plovidba preko cijele sezone. Iz jednog mjesta u drugo, s otoka na otok (...) plovit će riječko kazalište i pristati na sve pozornice». Savić spominje «brodolome» (jer nije imao tko dočekati gosta) u Zagrebu i na Sterijinom pozorju gdje se «Novosađani prepali da Žerveovi dusi ne poplaše sjenu Sterijinu te riječko pozorje ne primiše na veselje. Nešto iz praznovjerja, a nešto iz tehničkih razloga». Autor u tekstu zatim spominje brige zbog mogućeg ukinuća opere. Članak je popraćen i likovnom karikaturom na kojoj je prikazan brod s likovima koji se jasno mogu raspoznati (i Gervais u prvom planu).

⁴³⁵ Usp. V. C. Emin, 1957, str. 121. O tome svjedoči i Gervaisova korespondencija (službena i privatna) iz zemlje i inozemstva koja se nalazi u Ostavštini Tomašić-Gervais.

⁴³⁶ D. Gervais, *Scenski razgovor o ljubavi i braku. Premijera Priestleyeve komedije «Otkako postoji raj» u Rijeci*, *Riječki list*, V./1951, br. 129 (1318), 3.VI. 1951, str. 3.

Za razumijevanje Gervaisova dramskog i kazališnog rada važni su i njegovi **Intendantski dnevnici**.⁴³⁷ Oni svjedoče o Gervaisovu osobnom angažmanu, idealizmu, traženju kompromisa, kao i posljedicama: razočaranjima, krizama i nemoći. Nedjeljko Fabrio je na temelju detaljna proučavanja i obradbe tih dnevnika, zaključio: komediografu je trebalo omogućiti uvjete za stvaralački rad u miru i tišini i «poštediti ga rukovođenja jedne takve zgrade kakva je ona riječkog kazališta i glomaznog ansambla kakav je tada bio onaj riječki».⁴³⁸

Posljednje godine u Gervaisovu životu posebice su obilježene naporom građenja, ali i očuvanja onoga što je postignuto. Naime tijekom 1956. nad Gradom su se nadvile dramatične sjene ukinuća mnogih kulturnih ustanova, a među njima i kazališta. Tijekom 1956. Gervais je upregnuo sve snage da spasi kazalište, ali i neke druge institucije u gradu.⁴³⁹ Gervais predlaže, kako bi spasio što se spasiti dađe, ukidanje Opere, kako bi se sačuvala Hrvatska drama. U tim okolnostima kazalište funkcionira, izvode se predstave, a na opernim predstavama publika izražava protest zbog mogućeg ukidanja. Ti događaji snažno utječu na Gervaisa i on ispisuje najdramatičnije stranice svoga dnevnika: «Nervno sam rastrojen... Zacmizidrio bih kao baba!» te ističe «I ponavljam: dosta mi je svega... Najrađe bih otišao!». Ovu je misao Gervais na istoj stranici nekoliko puta ponovio te se ona nadaje kao nagovještaj tragičnoga kraja.⁴⁴⁰

U proljeće 1957, Gervais, nakon neuspješne predstave znakovita naslova *Živi leš* L. N. Tolstoja piše u dnevniku da je ta predstava ilustracija stanja u Drami. Za neuspjeh Gervais krivi sebe, i štoviše, nameće sebi, gotovo autodestruktivno, 'kaznu': on tako mora: «pročitati (...)», «pobrinuti se (...)», «posvetiti se više

⁴³⁷ Danas se o tim dnevnicima skrbi Duško Wöflf te ih je djelomice prikazao i na Internet stranicama (14 bilježnica): www.medri.hr/~dwolf/gervais/dnevnic/dnevnic.htm. Nedjeljko Fabrio, 1963, 16 govori o 17 svezaka dnevnika

⁴³⁸ N. Fabrio, 1963, 18.

⁴³⁹ O tome piše N. Fabrio, 1963, 165-166, pozivajući se na Gervaisov **Intendantski dnevnik X** (nadalje kratica ID). Riječ je o tome da se predlagalo (ID, 17.V. 1956) ukinuće Radio-stanice, smanjenje Galerije slika, Muzeja, Državnog arhiva, Muzičke škole.

⁴⁴⁰ N. Fabrio, 1963, 167. Citati iz ID X, 25.V.1956. Iz tog razdoblja potječe i Gervaisovo pismo izvjesnoj Mirjani. Ono je vrlo kratko (svega pola stranice), pisano je strojopisom s potpisom u obliku stiliziranog inicijala (D. G.). U zaglavlju stoji Drago Gervais /Upravnik/ Narodno kazalište « I. Zajc»/Rijeka/ Rijeka, dne 5. VI. 1956.godine. Gervais pojašnjava adresantici kako da realizira ljetovanje u Sloveniji, gdje će i sam boraviti. Na znakovita je posljednja rečenica: «Inače mi je svega dosta».

(...)». Usprkos tome, nešto kasnije kaže: «Ne znam već što da radim».⁴⁴¹ U posljednjem zapisu u Intendantskom dnevniku, pisanom 26. lipnja 1957, rješavajući (braneći) prijeporna pitanja angažiranja mladih režisera i novih tekstova, kaže: «Opet sukob radi Matkovićeve 'Prometeja'». Jer: «Visoko je, kolektiv neće prihvatiti. Razbjesnio sam se, bilo mi je dosta. Rekao sam, da uopće griješim što stvari dajemo na čitanje. (...) Nitko im nije dovoljno dobar. Kažu, da neće shvatiti. Dokle, da im dajemo samo 'Zvonare crkve Notre Dame?!'».⁴⁴²

Među Gervaisove posljednje kazališno-kulturne inicijative ubrajaju se i one kojima se 'vraća' Mjestu «koje je načinilo njegovo tijelo, njegovu tvar i njegova osjetila, stvorilo njegov razbor i njegov predmet», i koje mu je «posredovanjem jezika što ga nadahnjuje njegov genij, nametnulo bogatstvo i granice zbilje u kojoj prebiva, pati i nada se».⁴⁴³ Motiviran da i u rodnoj Opatiji organizira bogatiji kulturni život, inicirao je izgradnju ljetne pozornice te je idejni začetnik Opatijskih ljetnih priredbi. Uz to, pokreće ideju o održavanju festivala jadranskih kazališta.⁴⁴⁴

Prilikom sudjelovanja na proslavi 50-godišnjice ustanovljenja akademskog društva «Balkan» u Sežani, Drago Gervais je 1. srpnja tragično nastradao u padu s balkona, te je preminuo na putu u ljubljansku bolnicu.⁴⁴⁵ Okolnosti toga događaja ni do danas nisu u potpunosti rasvijetljene, što ostavlja prostor za različita tumačenja.⁴⁴⁶ Ovdje izdvajamo znakovite riječi Slobodana Markovića:

⁴⁴¹ D. Gervais, ID XIII, 13. III. 1957. i ID XIV, 22. III. 1957. Navedeno iz N. Fabrio, 1963, 157-158.

⁴⁴² ID XIV. Navedeno prema N. Fabrio, 1963, 158-159.

⁴⁴³ Alexandre Blokh, *Mjesto kao sudbina*, prevela Morana Čale Knežević, *Dubrovnik*, MH, N.s.4, (1993), 2, str. 34-39 (35).

⁴⁴⁴ Danilo Maričić, *Sjećanje na Dragu Gervaisa-intendanta Narodnoga kazališta «Ivan Zajc»*, u *Gervais kot čovek*, 1987, 63-66 (65). Prva takva smotra održana je u Rijeci godinu dana poslije Gervaisove smrti.

⁴⁴⁵ U Ostavštini Marija Glogovića u Opatiji, u spomenutom listu naslovljenu *Drago Gervais, Izvodi iz matičnih knjiga*, pod odjeljkom *Prijava o smrti* piše da je Drago Gervais umro u 12,00 sati na putu za Ljubljanu. Zadobio je (presudnu) fracturu basae cranie, uslijed pada u Sežani s osam metara visine.

⁴⁴⁶ Dr Duško Wölfl tvrdi (konzultirao je ljubljanskog liječnika dr Janeza Rugelja) da je Gervais bio u stanju akutnog alkoholnog delirija. Gervais je u svojoj vili u Opatiji, zaklonjenoj visokim borovima i čempresima, kaže Wölfl, često u alkoholiziranom stanju mokrio s balkona. No, taj balkon nije bio tako visoko, a Gervais u Sežani nije, u već spomenutu stanju, bio svjestan da se ne nalazi u svom domu. Takva verzija kraja bila bi u pavoju Gervaisov(sk)oj tragikomičnoj maniri.

«Po pričanju, Žerve je slučajno izleteo kroz prozor, i pao sa visine, nemoguće da se ostane živ».⁴⁴⁷ Ta smrt pisca, banalna i komična i tragična, gervaisovska⁴⁴⁸, možda je dogođena na krilima jedne komponente u samoubilačkom osjećanju koja se odnosi na povratak potisnute Želje da se sjedini s majkom, u nadi ponovnog rođenja, što može poprimiti oblik pasivnog samoubojstva.⁴⁴⁹ Tako ovaj umjetnički «homo melancholicus», unutar područja melankoličnog temperamenta⁴⁵⁰, time pregorijeva još jednu granicu. Jer, melankolija je blisko povezana s sklonošću ka takvom izboru. O tome može nešto više reći pismo koje je pronađeno u ostavštini, a koje je Gervaisu poslala izvjesna Lici Roland iz Karlsruhea, 27. lipnja 1957, dakle tri dana prije tragičnog pada u Sežani. Prema pečatima na omotnici, pismo je poslano iz Karlsruhea 28. lipnja, u Zagrebu je pečatirano 30. lipnja, a u Rijeci tek 3. srpnja 1957. To znači da ga Gervais nije nikad pročitao. Pismo je pisano nečitkim rukopisom, plavom tintom, na plavom papiru, njemačkim jezikom.⁴⁵¹ Riječ je o intimnom pismu u kojem Lici Roland svjedoči o liku i djelu Draga Gervaisa. No, slijede i druga pisma, koja je ista pošiljateljica uputila nakon smrti Draga Gervaisa, njegovoj udovici Nadi. U svojem blijedoplavom ženskom rukopisu, nalik onome u tekstu Franza Werfela, koji je « bio (...) krupan ženski rukopis, pomalo strog i kos», i s omotnicom kroz čiji su se «tanki papir (...) nejasno ocrtavali retci»⁴⁵², Rolandova izjavljuje

Da je riječ o pomalo intrigantnim okolnostima koje i danas izazivaju zanimanje, govore i podaci objavljeni na Internet stranici <http://bookaleta.blog.hr/arhiva-2006-07html#1621289788>, 02.07.2006. Ondje se spominje i varijanta, doduše kao posve nevjerojatna, da je Gervaisa uklonila UDBA (o tome da je bila riječ i o toj opciji, govorio mi je i dr D. Wölfl). Nadalje, tvrdi se da je Gervais zapravo stradao u Divači, poznatom željezničkom čvorištu, gdje je morao prenoćiti nakon proslave u Sežani te se iznosi slična verzija o zamjeni balkona.

⁴⁴⁷ Slobodan Marković, 1978, str. 7.

⁴⁴⁸ N. Fabio, 1963, 173.

⁴⁴⁹ Harry Slochower, (Slakoer), *Samoubistva u književnosti: njihova ego funkcija*, u zborniku *Psihoanaliza i književnost*, priredio i preveo Žarko Martinović, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1985, str. 181-296 (182).

⁴⁵⁰ Margot i Rudolf Wittakower, *Genije, ludilo i melankolija*, u *Treći program Hrvatskog radija*, br. 44, 1994, str. 25-31 (27).

⁴⁵¹ U Ostavštini Tomašić-Grgurev. O Lici Roland govorio mi je i Josip Margetić.

⁴⁵² Franz Werfel, *Blijedoplavi ženski rukopis*, prevela Daniela Tkalec, Moderna vremena, Zagreb, 2000, str. 11. i 16. O Werfelu kao srednjoeuropskom piscu govori Milan Kundera, 1985, 301-303. On kaže kako je Werfel prvu trećinu života proveo u Pragu, drugu u Beču, a zadnju kao emigrant, najprije u Francuskoj i zatim u Americi. Tipična srednjoeuropska biografija, kaže Kundera. 1937. Werfel je bio u Parizu sa suprugom Almom, glasovitom Mahlerovom udovicom. Nastupio je protiv hitlerizma i protiv totalitarističke opasnosti uopće. Predložio je osnivanje Svjetske akademije pisaca, a izbor članova trebao je ovisiti isključivo o njihovim djelima. Njezin zadatak bio bi « suprotstavljati se politizaciji i barbarizaciji svijeta». Taj je prijedlog odbijen i ismijan,

kako njezino 'žensko znanje', muškarci i biografiji oko njih, nikad neće naučiti poštovati.⁴⁵³ No, u ovom čitanju koje uključuje i feminističku perspektivu, to *žensko svjedočanstvo* jedne intimne drame itekako uzimamo u obzir. Riječ je o ženskom glasu jedne domaćice koja pritisnuta obvezama, biva razapeta između svakodnevice i svoje potrebe da slika pa se pita hoće li doći ikada vrijeme u kojem će moći slikati kada i koliko želi. Ta ženska sudbina koju je do dramatičnog finala dovela jedna Sylvia Plath pomoću plinske pećnice, ovdje je, sasvim suprotno, utjeha i prostor ispovijedi za Pjesnika.⁴⁵⁴ U prvom pismu Lici Roland izražava snažnu zabrinutost za pisca, spominje snažan stres kojemu je izložen u posljednje vrijeme, teško psihičko stanje te mu predlaže liječenje, odmor, promjenu životnih navika, kako bi se stanje živaca popravilo. U ostalim pismima pojašnjava kako je riječ o osobnosti koja je izgarala za kazalište⁴⁵⁵, i koja je osobito bila kritična spram sama sebe.⁴⁵⁶ Nadalje saznajemo da, iako nezadovoljan postojećom situacijom, a imao je i mogućnost odlaska u drugu sredinu, Gervais nije mogao otići. Prvo, za kazalište su ga vezivali ambivalentni osjećaji ljubavi i mržnje⁴⁵⁷, a drugo, nije mogao podnijeti još jedan odlazak iz

ističe Kundera, jer je bio strahovito naivan. No, Kundera ga gleda kao dirljiv, jer otkriva očajničku potrebu da se u svijetu lišenom vrijednosti ponovno nađe moralni autoritet.

⁴⁵³ U pismu upućenom udovici Nadi Gervais, 20. siječnja 1958.

⁴⁵⁴ Rolandova kaže u svom pismu od 20. siječnja 1958. kako Drago Gervais nije imao potrebe nositi masku-iza koje se obično muškarci skrivaju. Nije krio svoje osjećaje i misli.

⁴⁵⁵ U pismu od 5. IX. 1957, Lici Roland govori o tome kako je Drago istodobno radio na dva-tri projekta te da je bio preopterećen. Stoga je pribjegavao stimulansima, čestom pijenju kave i cigaretama kako bi spriječio umor. Dakako, kaže Rolandova, u tim okolnostima, kao odgovor na takvo stanje, pojavljivale su se depresije. Zbog briga oko kazališta, nije mogao spavati. Ti se podaci poklapaju s onima iz Gervaisova Intendantskog dnevnika.- Navedeno u završnom dijelu drugog dijela ovoga rada.

⁴⁵⁶ U pismu od 20. siječnja 1958.

⁴⁵⁷ Zapravo je riječ o mehanizmima koji prate melankoliju. Sigmund Freud, *Žalost i melanholija*, preveo Novica Milić, *Delo*, br. 8-9, 1985, str. 120-134 (127-128), pojašnjava kako povode za melankoliju (poniženja, zapostavljanja, razočarenja), uglavnom prati i ambivalencija ljubavi i mržnje u nekom odnosu. U tom kontekstu, ljubav prema objektu, od koje se ne smije odustati, biva podvrgnuta narcističkoj identifikaciji. Tada mržnja zaposjeda tako zamijenjeni objekt, ruga mu se, ponižava ga, nanosi mu bol i iz te boli izvlači sadističko zadovoljstvo. Riječ je o užitku mučenja samoga sebe u stanju melankolije, kako bi se realizirala ona mržnja koja se odnosi na neki objekt i koja sada biva okrenuta protiv same osobe. Freud ističe kako nam tek ovaj sadizam rješava zagonetku sklonosti prema samoubojstvu, što melankoliju čini tako zanimljivom i takopasnom. O takvu Gervaisovu stanju svjedoče ranije spomenute stranice iz Intendantskog dnevnika, u kojima optužuje sebe, predbacuje sebi da nije dovoljno učinio, da se nije dovoljno angažirao u radu kazališta. Istodobno se kažnjava naređujući sebi da mora još više raditi.

zavičaja.⁴⁵⁸ I zato, usprkos planovima, jer, kao što kaže Rolandova, imao je još toliko planova u životu, ostaje tek iskorak u prazninu.

U ranijem pismu koje je Gervais pisao Rolandovoj tijekom zime (Rolandova ističe-kada je bio bolestan), kaže da mu smrt nije više tako nepoznata. Pri njihovom posljednjem susretu u Koprnu, u proljeće te godine, dok su sjedili na klupi, on je izrekao svoju slutnju kako osjeća da neće više dugo živjeti. Svijeća koja gori na dvije strane, kako prikazuje Gervaisa Lici Roland, ističući njegovo sagorijevanje u kazalištu, tako se ugasila. Zastor je pao.

U blagom lahoru donkihotovskih vjetrenjača melankolije, krug ovoga čitanja Gervaisove biografije zatvaramo stihovima kojima je dvadesetpetogodišnji Tužni pjesnik, tek stupio na pozornicu jedine domovine koju pisac ima - a to je njegovo Pisanje.

Proleće

*«Ne plači draga, ne danas,
kad tako j'lepo okol' nas,
kad vaskoliki, veli svet,
srdačno se je stavil smet.*

*Oj gledaj draga' kako kraj,
okrunjen slavi mesec maj:
kako se j' bodar s sna zbudil,
stoglasnu pjesmu zagudil.*

*I gledaj, draga, kako hrast,
snagun je novun počel rast;
i kako mići, žuti cvet,*

⁴⁵⁸ Lici Roland, 5. IX. 1957. Posebice priroda, odlasci u prirodu davali su mu snage i motivaciju za život. Rolandova opisuje da je Gervais zasjao, njegovo lice bi postalo sasvim drukčije kad bi joj pokazivao u brdima iznad Opatije sva ta mala mjesta u okolici-«smijao se kao mali dječak».

začujen gleda beli svet.

*Ne vidiš, draga, kako val
z ljubavi gladi morski žal;
kako sunčani zlatni trak,
va sto kolori kupa zrak.*

*Ne čuješ draga, kako glas
mi drhće, ko na vetru klas;
ne ćutiš, draga, muku ust...
ne plači, draga, suzi pust.*

*Ne plači, draga, prit će dan,
razbit, kad će nan lepi san.
A onput spomen na ta čas
će bit vredan usrećit nas.»⁴⁵⁹*

Drago Gervais pokopan je najsvečanije u Opatiji 3. srpnja. Suvremenici su napisali: «A naša je tragika, što nas je ostavio iznenadno, prije vremena, ostavivši iza sebe praznine...Nije uradio što je mislio i mogao....Nije doživio sav svoj život...Sam i s nama...».⁴⁶⁰

⁴⁵⁹ D. Gervais, *Proleće, Čakavski stihovi*, 1929, 22.

⁴⁶⁰ Vinko Antić, *DRAGO GERVAIS. Prerani riječki zapis o dobu koje je u toku, a započe i s njegovim učešćem*. Ovdje iz rukopisne ostavštine dr. Vinka Antića, Narodna knjižnica i čitaonica Selce, 1-14 (14). Tekst je objavljen i u *Riječkoj reviji*, 6 (1957) 4, str. 124-132.

2. 4. 3. Nakon odlaska

Nakon odlaska pisca, njegovo stvaralaštvo ne prestaje zračiti. Štoviše, ono i dalje, manje ili više, poziva u svoj imaginarni prostor, p(r)okazujući istovremeno sama sebe, ali i one koji mu se odazivlju ili ostaju izvan njegova svijeta. Gervaisovo stvaralaštvo sve do današnjih dana nastavlja otkrivati sebe, kako u vidu tiskanja tekstova koji su ostali u rukopisu, tako i u ponovnim izdanjima već tiskanih. Gervaisova čakavska lirika (p)ostaje klasičnim opusom, a njegova uprizorena dramska riječ i dalje zna izazvati kontroverzije i oprečne stavove. Stoga, valja osvjetliti sudbinu opusa, imajući na umu, da ona ne govori samo o tome tko je i što nama Gervais, već p(r)okazuje tko smo i što nama samima.

Ostavština Drage Gervaisa kao cjelina, sačuvana i sređena ne postoji. U institucijama (knjižnice, arhivi, zatvoreni depoi) uglavnom čuvaju vrlo mali, gotovo neznatan dio. Veći dio onoga što je sačuvano, nalazi se u privatnom, obiteljskom posjedu ili se u fragmentima nalazi u ostavštinama drugih pisaca ili kulturnih djelatnika. Također, i ono što se uspjelo znanstveno obraditi, u međuvremenu je, ili zubom vremena ili nekim drugim razlozima, nestalo.

Integralne prikaze Gervaisova stvaralaštva napisali su **Marin Franičević** (1973) te **Mirjana Strčić** (1979, 1984), a Gervaisovo dramsko stvaralaštvo prikazao je **Nedjeljko Fabrio** (1963).⁴⁶¹ U okolnostima koje smo prije naveli, ti su nam prikazi u mnogim segmentima danas jedini podatak da su neki Gervaisovi tekstovi postojali.

⁴⁶¹ Riječ je o naslovima koje smo dosada obilno citirali i navodili. Ovdje samo ukratko valja podsjetiti: M. Franičević u 105. knjizi *Pet stoljeća hrvatske književnosti*, M. Strčić u *Moja zemlja. Izbor iz djela*, i u *Istarska beseda i pobuna I*, te N. Fabrio u *Odora Talije*.

Gervaisova komedija **Palmin List** tiskana je tek 1963, a zatim i 1979,⁴⁶² a **Ujak iz Amerike** 1979.⁴⁶³ Deveti, posljednji dramski tekst **Revizor**, odnosno **Lažni ili pravi načelnik**, (još uvijek) je izgubljena.⁴⁶⁴ O toj komediji saznajemo iz riječi samog Gervaisa koji u jednom novinskom razgovoru iz 1956, kazuje da je dovršio tu komediju.⁴⁶⁵ Nedjeljko Fabio, prema podacima koje je prikupio iz sjećanja Gervaisovih suradnika, zaključuje da *Revizor*, osim u nazivu, nije imao dodira s Gogoljevim tekstom, što bi se moglo isprva zaključiti, s obzirom na čest Gervaisov postupak intertekstualna variranja tema i motiva.⁴⁶⁶ Spominjani skeč **Pašta i fažol**⁴⁶⁷, te odlomak radio-komedije **Mladoženja** objavljeni su 1968.⁴⁶⁸ **Čakavski stihovi** su, osim već navedenih izdanja, tiskani i 1964. (najpotpunija zbirka), a urednik Vinko Antić napisao je pogovor i *Kronologiju života Draga Gervaisa*.⁴⁶⁹ 1987. Gervaisovi stihovi tiskani su zbirci pod naslovom **Jedna sanja bela**, te 1979. u knjizi **Moja zemlja. Izbor iz djela**. Obje je priredila Mirjana Strčić te su u užem odabiru nastojale dati presjek Gervaisova pjesničkog djela.⁴⁷⁰ 1991, tiskan je sličan izbor, ponovo pod uredništvom Mirjane Strčić. Riječ je o zbirci **Pod Učkun** koja je objavljena u drugom izdanju 1993. te u trećem 2004.⁴⁷¹ U kontekstu nerealiziranih, izgubljenih, ili tek

⁴⁶² 1963. u *Riječkoj reviji*, XII, br.2, str. 55-95, a 1979. u knjizi *Moja zemlja. Izbor iz djela*, str.147-213.

⁴⁶³ Također u knjizi *Moja zemlja*, str. 263-323.

⁴⁶⁴ N. Fabio, 1963, 16, tri spomenute komedije svrstava u treći krug Gervaisova teatra.

⁴⁶⁵ Nenad Turkalj, **RIJEČKE PERSPEKTIVE. Razgovori s intendantom Dragom Gervaisom i direktorom Opere Borisom Papandopulom u povodu desete obljetnice Narodnog kazališta «Ivan Zajc»**, *Globus*, 21, XII 1956. Zanimljivo je da u tom razgovoru Gervais vrlo kratko odgovara na novinarova pitanja, te je veći dio članka posvećen Papandopulu i radu Opere.- Ovdje prema primjerku iz Ostavštine dr. Vinka Antića (nema paginacije).

⁴⁶⁶ Nedjeljko Fabio, 1963, 192.

⁴⁶⁷ Vidi str.108. Izgleda da Gervais nije slučajno naslovio svoj skeč baš ovim primorskim jelom. Kako kazuje Vera Tomašić, Drago i njegova sestra jako su voljeli paštu i fažol, «no to se u njihovoj kući nije kuhalo jer je nono (Artur) bio 'od zgora'. Zato su barba Drago i mama koristili svaku priliku da ručaju kod none Marijanke, ali su morali donijeti pismenu potvrdu da su ručali kod none. Barbi Dragu ostala je vječno neispunjena želja za paštom i fažolom. Supruga barbe Drage bila je Bjelovarčanka, pa-opet ništa od pašte i fažola. (...)».-V. Tomašić, 1987, 15-16.

⁴⁶⁸ **Mladoženja** (odlomak), *Dometi*, I, br. 2-3, str. 53-55; Rijeka, 1968.

⁴⁶⁹ Drago Gervais, **Čakavski stihovi**, uredio i pogovorom popratio Vinko Antić, Matica hrvatska, Pododbor-Rijeka, Rijeka 1964. Uz to valja napomenuti da je 1961. izašla i antologija Ive Jelenovića, **Nova čakavska lirika**, (Matica hrvatska) u kojoj su tiskane sve Gervaisove pjesme iz prethodnog izdanja te antologije, te im je dodana i pjesma **Stari mladić**.

⁴⁷⁰ Drago Gervais, **Moja zemlja. Izbor iz djela**, Rijeka, Pula, 1979, i Drago Gervais: **Jedna sanja bela**, «Otokar Keršovani», Izdanje u povodu 30. godišnjice smrti Drage Gervaisa 1957-1987.

⁴⁷¹ D. Gervais, *Pod Učkun*, izbor i pogovor Mirjane Strčić, Izdavački centar Rijeka.

spominjanih Gervaisovih djela, uz već navedeni roman **Mila pokojnica** i fragment romana **Mladić**, valja spomenuti kako se Gervais zapravo nije odricao nakane stvaranja većeg proznog djela. O tome je kazao: »Moj ideal je, da za života napišem humoristički roman o životu ovog kraja pod Austrijom, pod fašizmom, sve do oslobođenja. Glavni junak romana bio bi jedan zidarski radnik, koji je zidajući i gradeći prošao sva mjesta od Senja do Učke». Dakle, riječ je (ponovo) o tematici povijesti i čovjeka na ovome prostoru. No, ove rečenice otkrivaju i nešto drugo. Gervais spominje izraz «za života». Tako govori netko tko je već u godinama, ili je bolestan, ili na neki drugu način naslućuje skori završetak života. Riječ je o izjavi koja je dana u lipnju 1957, dakle neposredno prije tragičnog odlaska.⁴⁷²

Drago Gervais je premanentno publicirao svoje tekstove, pisao je i novinske članke, osvrte, kritičke prikaze, feljtone što je rezultiralo opsežnom periodičkom bibliografijom. Tako i već 'kasnoga' 28. svibnja 1957. iz zagrebačkog *Vjesnika* pozivaju Gervaisa na suradnju u novopokrenutom listu *Večer*, a predlaže se angažman u vidu «literarnog stvaranja/ novele, odnosno pripovijetke za nedjeljni broj/ do vlastitih mišljenja o bilo kojem području našeg kulturnog života, stvaranja istarskih književnika, planovi riječkog teatra, književna i uopće kulturna situacija».⁴⁷³ Sâm Gervais izjavio je u svom curriculumu Slavku Batušiću: «Pišem kraću prozu i članke i oni su objavljeni u raznim našim časopisima, ali o tome nemam nikakve evidencije».⁴⁷⁴ Ta se periodika, koja obuhvaća četrdesetak različitih časopisa i novina, sve do današnjih dana istražuje, evidentira i usustavljuje.⁴⁷⁵

⁴⁷² D. Gervais, intervju u *Večernjem vjesniku*, lipanj 1957.-N. Fabio, 1963, 201.

⁴⁷³ Pismo je napisao T. Butorac koji spominje i Ratka Zvrka kao reportera i tehničkog urednika tog lista. Iz O.T.G.

⁴⁷⁴ Taj tekst je djelomično sačuvan u O.T.G. gdje postoji samo druga stranica, otipkana na tankom pergament papiru.

⁴⁷⁵ Spominjemo najprije bibliografske prikaze Marina Franičevića (1973, 331-334) i Mirjane Strčić (1979, 27-33, i 1984, 96-101). U najnovije vrijeme tu je periodiku, kako sama kaže, « prvi put na jednome mjestu » u «kritičkoj većini», sakupila Višnja Višnjić Karković, *Prilozi Draga Gervaisa u periodičkim publikacijama od 1925. do 1987.*, *Kolo*, XV, br.1, 2005, 58-72.

U prikaz Gervaisova stvaralaštva valja svakako uključiti i njegove relacije naspram drugim umjetnostima i medijima. Pedesetih godina prošloga stoljeća, radio je važan medij te se, uz ostalo, na radiju uprizoruju i mnoga dramska djela. Tako je u programu Radio-Zagreba, u preradbi i režiji Tita Strozziya, izvedena i Gervaisova **Karolina Riječka**.⁴⁷⁶ Spomenuta pak Gervaisova radio-komedija **Mladoženja**, pisana, kako ističe Nedjeljko Fabio, vodnjikavim dijaloškim rukopisom, ne ostvaruje specifičnosti radio-izraza.⁴⁷⁷

Relacije Gervaisova stvaralaštva i filmskoga medija mnogo su raznolikije te uključuju Gervaisov scenaristički rad, filmske ekranizacije njegovih djela, kao i filmove o njemu samome, odnosno o njegovu opusu. Gervais je pisao scenarij za nerealizirani dokumentarni film «Zagreb-filma» pod nazivom **Tovar** iz 1956. Zapravo je riječ o nekoliko verzija sinopsisa *Magareća historija* koje su ostale u rukopisu. U prvoj verziji tako stoji rečenica: «Ispričat ću vam priču o magarcu, ili kako ga uz cijelu morsku obalu zovu, tovaru. I to priču o mom tovaru, jer se i tovari, kao i ljudi, razlikuju između sebe i jer se ni pravi tovari, kao ni pravi ljudi ne rađaju svaki dan». Uz tu verziju još su i neke nedovršene, primjerice ona s naslovom **Tri Plačidrug**a, od 15 stranica, pa treća verzija **Magareća historija**, i četvrta verzija (bez naslova).⁴⁷⁸

Kada je riječ o filmskim realizacijama i/ili adaptacijama Gervaisovih djela, valja spomenuti da je prema noveli **Volovi dolaze** snimljen 1949. godine film *Barba Žvane*.⁴⁷⁹ I tragikomedija **Karolina Riječka** poslužila je kao osnova za snimanje

⁴⁷⁶ Prema podacima iz *Programa radio Zagreba, na valu 264,7 metra*, god. VIII, br. 24. od 9. do 15. lipnja 1952, str. 7, izvedba je emitirana 11. lipnja 1952. u 20,30. Izveli su je članovi Hrvatskog narodnog kazališta. U istoj je publikaciji na str. 6. tiskan tekst *Pjesnik i komediograf Drago Gervais*. - Ostavština Tomašić-Grgurev.

⁴⁷⁷ Jer, pojašnjava Fabio, «umjesto da se podatak iz zbilje transferira u autentičan svijet slušnog doživljaja, ovdje se on, u stilu kakve demodirane kazališne aktovke, naprosto reproducira»: 1968, 53.

⁴⁷⁸ Sve se nalazi u Ostavštini Tomašić-Grgurev u velikoj smeđoj omotnici koju je poduzeće Zagreb-film poslalo 16. IV. 1956. Dragi Gervaisu, intendantu Narodnog kazališta «Ivan Zajc».

⁴⁷⁹ Taj je igrani film snimljen u produkciji Zvezda filma iz Novog Sada. Riječ je o diplomskom ostvarenju studenata Visoke filmske škole u Beogradu u kojoj je režiser i scenarist filma Vjekoslav Afrić bio direktor. Riječ je o spretnom spoju napetosti i humora, koji je omogućio filmu dobar prijem kod publike i kritike, a zahvaljujući tom filmu (uz film *Slavica*), Afrić je postao najprestižniji autor tadašnje jugoslavenske kinematografije. O filmu i na http://wikipedia.org/wiki/Barba_%C5%BDvane, 3/1/2006.

filma, no ta ekranizacija (1961) udaljuje se od izvornih Gervaisovih postavki.⁴⁸⁰ Da je još za Gervaisova života postojala namjera da se snimi film prema spomenutoj komediji, svjedoče u rukopisnoj ostavštini nađeni scenariji.⁴⁸¹ Prvi, naslovljen – **Mantinjada**, pisali su Puriša Đorđević i Drago Gervais.⁴⁸² Prikazujući taj scenaristički rad, Gervais kaže: «Tema je ostala ista. Nastojali smo da zadržimo što više dijaloga, a zadržali smo uglavnom sva lica komedije. Bitna promjena je da je Karolina djevojka pučanka, pa je otpao njezin muž Belinić. No, pojavljuje se trgovac Pepo, čovjek Belinićeva kova. Dodali smo i mladića pučanina koji je zaljubljen u Karolinu i engleskog kapetana koji u filmskom zbivanju ove komedije dobiva veoma značajnu ulogu».⁴⁸³ No, taj scenarij nije prihvaćen kao predložak za snimanje, te Riko Kalef piše drugi scenarij- *Dve noći-tri carstva*⁴⁸⁴, ali film nije ni tada snimljen.

Gervais je bio scenarist i za dokumentarni film **Jedan dan na Rijeci**, režisera Ante Babaje koji je snimljen 1955. Taj je lirsko-humoristički dokumentarni film, nadahnut Gervaisovim stihovima, Babaja režirao kao dokumentarističku

⁴⁸⁰ Igrani film «*Karolina Riječka*» snimljen je u produkciji Avala filma. Redatelj je bio Vladimir Pogačić, a scenarist Zvonimir Berković. Naslovnu je ulogu tumačila Anne Aubrey. Film je produkcijsko-dizajnerski za ondašnje prilike iznadprosječan te slični raskošnim holivudskim produkcijama iz 40-tih i 50-tih godina prošloga stoljeća. Berkovićeve scenarij slijedi zahvalan Gervaisov predložak te naglašava ismijavanje plemićko-gradanskog licemjerja. No, Pogačićeva režijska izvedba te je postavke pretvorila u krivo odmjereni humorni ritam i naglasak, a sam lik Karoline ostao je posve u sjeni niza bolje profiliranih muških likova. http://www.filmski-programi.hr/baza_film.php?id=269, 3/1/2006. Uz taj film, u literaturi se spominje i film *Udovištvo Karoline Žašler*, u **Hrvatski biografski leksikon, I A-Bi**, glavni urednik Nikica Kolumbić, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1983, str. 617, predmetnica *Belinić, Karolina, rođ. Kranjec*. Također, i Irvin Lukežić, *Riječke glose. Opaske o davnim danima*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2004, *Riječka Judita*, str. 156-161 (161).

⁴⁸¹ U Ostavštini Tomašić-Grgurev nalaze se dopisi (uključujući recenzije) beogradskog poduzeća UFUS u vezi sa pisanjem scenarija za film, kao i integralne verzije samih scenarija.

⁴⁸² U članku *Saznali smo u razgovoru s Dragom Gervaisom*, *Riječki list*, 10. I. 1954. str. 3, piše da je, nakon što je filmsko poduzeće UFUS otkupilo prava na kazališno djelo, (tada) mladi filmski režiser Puriša Đorđević kome je to poduzeće povjerilo adaptaciju *Karoline* došao u Rijeku da zajedno sa Gervaisom napiše scenarij. Taj scenarij nalazi se u Ostavštini Tomašić-Grgurev.

⁴⁸³ *Riječki list*, 10. I. 1954., ibid. Gervais je rekao da će film svakako imati naslov *Karolina Riječka*, a ukoliko dođe do snimanja, ako odobri UFUS, već u veljači bi Đorđević počeo s pripremanjem za snimanje. No, do toga nije došlo.

⁴⁸⁴ Riko Kalef je pisao scenarij također za Filmsko proizvodno preduzeće UFUS iz Beograda (u Ostavštini Tomašić-Grgurev, 85 stranica tipkanoga teksta). Naime, prema dopisu UFUS-a od 16.V.1956, nije snimljen film prema Đorđevićevom scenariju jer strani producenti «zahtevajukvalitetniji scenariju». U pismu se nadalje navodi, kako je pisanje novoga scenarija, a prema istom Gervaisovu predlošku, povjereno Riki Kalefu. Navedeno poduzeće traži od Gervaisa suglasnost te eventualne primjedbe i sugestije. Gervais piše svoje primjedbe (sedam točaka), te ocjenjuje da Kalefov scenarij nije dobar. Stoga predlaže suradnju s Kalefom, «jer se», zaključuje svoje pismo Gervais, «kod Karoline riječke da zaista učiniti dobar scenario». (Rijeka, 5.VI. 1956).-Ostavština Tomašić-Grgurev.

impresiju na jedan dan u gradu Rijeci. Pri snimanju, Babaja namješta neke situacije što se protivilo tadašnjem dogmatskom shvaćanju dokumentarizma.⁴⁸⁵

Gervais u spomenutu prikazu koji je pisao Nikoli Batušiću, o tome filmu kaže: «(...) kao koautor scenarija (...) nagrađen sam diplomom kritike na festivalu u Puli 1956.godine, a novčanom nagradom od strane Bosna-filma».⁴⁸⁶

Uz navedeno, postoje podaci da je Gervais 1952. radio na pripremama za povijesni film o senjskim uskocima.⁴⁸⁷ Gervais se tada očito bavio tom historijskom temom, što potvrđuje i tekst **Uskočka epopeja**.⁴⁸⁸ I Vatroslav Cihlar u jeku svoje polemike s Gervaisom oko kazališne *Karoline Riječke*, spominje kako je Gervais od njega tražio, poslavši mu jednog beogradskog režisera, «upute te materijal za scenarij njegovog (Gervaisovog) filma o senjskim uskocima».⁴⁸⁹

Iz Gervaisovih (posljednjih) pisama saznajemo da je pristao i na suradnju u realizaciji filma koji bi se djelomično snimao u Piranu, djelomično u Opatiji tijekom ljetnih mjeseci kobne 1957.⁴⁹⁰ U njima nije navedeno o kojem je filmu riječ, no 1961. Pogačić snima *Karolinu* upravo u Piranu.

O samom Gervaisu snimljena su dva dokumentarna filma. Prvi, u obliku video-filma, realizirali su redateljica i scenaristica Višnja Višnjčić te snimatelj Josip

⁴⁸⁵ Prema www.film.hr/bazafilm_ljud.php?ljud_id. Film je snimljen u produkciji Jadran filma, a kao scenarist navodi se D. Gervais. Nakon tog Babajina filma «mi u Rijeci nismo dobili nastavak vrijedan tog uratka», piše Aldo Paquola, *O Umjetnosti i umjetniku. Monografija «Ante Babaja», Nakladni zavod Globus, Zagreb, 2002. Novi list*, nedjelja, 15. prosinca 2002, str. 5, prilog *Mediteran*.

⁴⁸⁶ Tekst u O.T.G.

⁴⁸⁷ U O.T.G. nalazi se dopisnica izvjesnoga Gerike, poslana Gervaisu iz Zagreba 10. V. 1952. Gerika obavještava Gervaisa da je predao drugu Blaškoviću dvije obrade *Senjske ruke*. Drugu je Gerika preradivao pa kaže Gervaisu: «Pregledajte obje, pa uzmite, koju obradu hoćete». Zatim govori i o *Karolini*: «Danas smo snimili 'Karolinu'. Kad će biti emisija, ne znam. Veseli me, što Vam mogu reći da će taj komad biti šlager po svim teatrima. Svi nalaze, da je vrlo dobro komponiran, zabavan, vedar i duhovit».

⁴⁸⁸ Objavljen u *Borbi*, XVI/1951, br. 307, 23. XII. 1951.

⁴⁸⁹ Vatroslav Cihlar, *Riječka dramaturgija*, *Riječki list*, 31. X. 1952. str. 3.

⁴⁹⁰ O tome saznajemo iz pisma koje je Gervais pisao 16. V. 1957. izvjesnom Marijanu, i u kojem traži da mu ovaj pošalje ugovor, «treatment». «Naravno da me interesira i materijalna strana», kaže Gervais, «jer sam zamislio da kroz ferije radim jednu drugu stvar (...)». No, zbog kobnog pada do toga nije ni došlo. U pismu istom Marijanu, 3.VI.1957, Gervais govori o scenariju, predlaže neke izmjene, kao i izbor čakavštine, te ističe da do 15. srpnja nije slobodan zbog obveza u kazalištu. Stoga, predlaže da isti Marijan dođe početkom srpnja u Opatiju, ili da on dođe u Ljubljano. I Boro Pavlović, opisujući posljednji susret s Gervaisom ispred opatijskog hotela Slavija, kaže: «Bio je vedar, malo umoran, dobra raspoloženja, željan starih prijateljstava i novih zadataka. Išao je da proslavi studentske dane i da utanači pisanje za jedan film».-*Uz godišnjicu smrti. Susreti s Dragom Žerveom*, *Novi list*, 21. VI. 1958, str. 3.

Bernić, a u produkciji riječkog Centra za kulturu. Film je snimljen na gervaisovskim lokacijama: izvoru Vrutki iznad Gervaisove rodne kuće, i perilu Marije lavanderke ispod tadašnjeg hotela Royal.⁴⁹¹ Drugi film snimljen je 2004, povodom stote obljetnice Gervaisova rođenja. U filmu članovi plesne udruge *Koraki* uprizoruju pokretom i riječju svijet Gervaisove čakavske poezije.

Gervaisovo stvaralaštvo posebno je povezano sa glazbenom umjetnošću, poglavito u kontekstu glazbenosti njegove čakavske poezije. Već je Ivan Goran Kovačić govorio o toj poeziji kao o »čakavskim orkestrionima« jer ti ga se stihovi doimlju kao «kutijice koje sviraju». Ta muzika, zaključuje Goran Kovačić, «što se čuje s tih kutijica i čarobnih ormarića, koji sviraju, iz tih malih orkestriona, kaplje kao blistave suze i suzice malene naše i nesretne crvene primorske zemlje».⁴⁹² Riječ je o muzikalnim stihovima, pojašnjava Marin Franičević, građenim na čakavskoj amfibraškoj osnovi.⁴⁹³ No, njihova glazbenost nije u jeziku kao gotovoj glazbenoj danosti, nego u njegovom poetskom prestrukturiranju. Drugim riječima, glazbenost Gervaisovih poetskih tekstova plod je izbora poetskih struktura koje tvore takvu glazbenu dojmljivost.⁴⁹⁴ Takva osobitost Gervaisove poezije pružala je mogućnost za dvostruke relacije; poezije prema glazbi, ali i glazbe prema poeziji. U kontekstu prvoga, valja istaći da je Gervais pisao libreto **Kastavski kapitan** za neostvoreno muzičko djelo Borisa Papandopula. Naime, ovaj je bio direktorom riječke Opere u vrijeme kada je Gervais bio intendant riječkog kazališta. Tijekom toga razdoblja njihove plodonosne suradnje, pojavila se ideja o stvaranju jednoga opernoga djela koje bi se temeljilo na lokalnoj priči. No, Gervais, zapravo nije završio svoj libreto te nije mogao biti uglazbljen. Prema

⁴⁹¹ Tako o (svome) filmu govori Višnja Višnjić Karković, 2005, 61-62. Film je prikazan na skupu *Okrugli stol Gervais kot čovek, Gervaisovi dani Opatija, 18.IV.-1.VII.1987*, u Opatiji. U filmu (do tada) neobjavljenju Gervaisovu pjesmu **Pismo prijatelju** čita Bogomil Kleva.- u *Gervais kot čovek*, 1987, 11.

⁴⁹² I. G. Kovačić, *Čakavski orkestrioni Drage Gervaisa*, u I. G. Kovačić, *Izabrana djela*, Nakladno poduzeće «Glas rada» Zagreb, 1951, uredio Dragutin Tadijanović, *Eseji/članci/prikazi*, str. 418-423 (418. i 423). Riječ je o već spomenutu prikazu koji je Kovačić objavio u *Novostima*, 1941.

⁴⁹³ M. Franičević, 1959, 108.

⁴⁹⁴ Usp. M. Stojević, 1987a, 401. Autor ističe, str. 403, kako se primjerom inzistentne glazbenosti može smatrati veći dio Gervaisova pjesništva

uvidu u dio toga libreta, Nedjeljko Fabrio zaključuje da je prema rasporedu građe, taj libreto trebao biti podlogom za scensko muzičko djelo-operu buffu u dva čina, odnosno tri slike.⁴⁹⁵ No, u međuvremenu taj se libreto izgubio, pa ono što je N. Fabrio citirao i napisao, ostaje jedini trag (i) o tom Gervaisovu tekstu. Sadržaj libreta, pojašnjava Fabrio, odnosi(o) se na historijsku zgodu iz prošlosti Kastva koja govori kako su Kastavci bacili zloglasnog kapetana Morellija u 'šternu'.⁴⁹⁶ Zapravo se ovim libretom Gervais vraća temi koju je već i sam poetski 'obradio' u svojoj pjesmi **Lokva**. No, svoj opis Gervais gradi na prikazu događaja Franje Horvata Kiša u njegovoj putopisnoj prozi *Istarski puti*. Ta je knjiga snažno utjecala na Gervaisa pa i u ovom slučaju Gervais polazi od Kiševa prikaza događaja u Kastvu te ga citatnom preoblikom prenosi u svoje stihove. Kiš opisuje: «On (kapetan Morelli, op.V. J.) viče: 'Pomozi Bože i sv. Trojica!' a oni njemu pravo hrvatski: 'Ne, ne, ne trebamo pomoći, ćemo sami'...i udave ga u lokvetini tu na tom trgu. Bilo tu istrage, ali nema krivca, jer svi viču: 'Svi smo ga; i ja i brat i mojega brata brat i sudac Kinkela i svi do vragutega. Još ga je stara Mare preslicum badnula'...Ćutite li ju? Ćutite li hrvatsku dušicu u tim odgovorima?».⁴⁹⁷ Gervais u svojoj dužoj pjesmi od osamnaest katrena kaže:

*« Još ga j' z iglun teta Mare,
badnula po sredi stare,
kad se j' malo pokazala,
prvo lego je nestala.*

*A kad su njin sud storili,
Kastavci su složni bili:*

⁴⁹⁵ N. Fabrio, 1963, 145-147. Autor navodi da je libreto pisan rimovanim stihovima, osmercima, četvercima, šestercima te stihovima od tri sloga, ovisno o situaciji u kojoj se nalaze akteri.

⁴⁹⁶ O značaju te povijesne zgode u subvertiranju moći samozvanih gospodara svjedoči i ploča na istomenu trgu u Kastvu: «Kapitana/Frana Morelli/ 'svismoga'/ovdje(v Lokvu/pod sudcem/Kinkelom/ 1666» kao i permanentna upisanost toga događaja u (usmenu) lokalnu kulturalnu matricu.

⁴⁹⁷ Franjo Horvat Kiš, *Istarski puti*, priredio Miroslav Šicel, Dom i svijet, Zagreb, 2002, 21-22.

-Istina je, šjori, cela,

Si smo rinuli Morela».⁴⁹⁸

U libretu i dalje varira taj motiv, pa ovdje zloglasni kapetan nije bačen, već ga nasamare tako, što mu umjesto mlade Jele, koju je htio oteti kako bi je obljubio, podmeću staru tetu Mare. Ta Mare, zadigavši suknju, kaže: «*Buona notte, o amore, /da bi crko ti do zore!*».⁴⁹⁹ Iako ovaj libreto nije realiziran na pozornici, on je povezan sa sličnim realiziranim ostvarenjem. Tako se, ističe Nedjeljko Fabrio, u libretu Dunje Roić u prikazanoj operi Natka Devčića *Labinska vještica*, mogu otkriti elementi epigonstva Gervaisova libreta.⁵⁰⁰

No, s druge strane, i sama je glazba permanentno i plodonosno posezala za Gervaisovom poezijom. I ovdje valja istaći Borisa Papandopula. Najprije, on tijekom kolovoza i rujna 1955. piše na Gervaisove stihove **Čakavsku suitu za glas i klavir**. Suita se sastoji od osam dijelova: 1. **Samanj va Bakre**, 2. **Zapuščena**, 3. **Stari mladić**, 4. **Za sinon**, 5. **Maglica**, 6. **Pretnja**, 7. **Istro moja**, 8. **Barufa**.⁵⁰¹ 1957. Papandopulo sklada na Gervaisove stihove djelo **Jarčeva serenada za glas i klavir**.⁵⁰² Osim toga, Papandopulo je, prema Gervaisovim stihovima, napisao i **Serenadu za glas i klavir te Tri Gervaisove pjesme za flautu, obou, fagot, violinu, čembalo i sopran**. Riječ je o pjesmama **Maglica, Istro moja i Serenada**.⁵⁰³ Gervaisova poezija podtekstom je i komičnoj operi **Stari mladić**, Tihomila Vidošića, no ne u epigonskom smislu.

⁴⁹⁸ D. Gervais, *Lokva, Riječka revija*, VI, br. 5-6, 1957, 134-135 (135). I u D. Gervais, 1964, str. 99-102 (102).

⁴⁹⁹ Citat libreta iz N. Fabrio, 1963, 147. Ta je tema bila predmetom obradbe i drugih (starijih) autora. N. Fabrio navodi nedovršenu tragediju Matka Baštijana, *Zadnji kapetan kastavski*, pronađenu 1886, a u kojoj složni kmetovi bacaju kapetana u prljavu lokvu nasred kastavskog trga. Uz to, Fabrio, spominje izvedbu jedine komedije Matka Laginje *Šilo za ognjilo*, pisane čakavštinom, a koja je izvedena 23. veljače 1882. u Hrvatskoj čitaonici u Kastvu.

⁵⁰⁰ N. Fabrio, 1963, 151.

⁵⁰¹ Ovo Papandopulovo djelo nosi oznaku EK 77, a dovršeno je 11. listopada 1955. Praizvedeno je 7. srpnja 1959. No, suita je instrumentirana i za veliki orkestar s EK oznakom 77, i to 30. IV.1959. Preradba za glas i komorni sastav (EK77b) izgubljena je. O tome piše Nedjeljko Fabrio, *Riječki pisci u opusu maestra Borisa Papandopula*. Taj je tekst autor izložio na stručnom skupu o stvaralaštvu Borisa Papandopula, održanom u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci, 28. listopada 2006. Ovdje citirano iz rukopisne verzije, 1-11 (2).

⁵⁰² N. Fabrio, 2006, 2. Autor navodi točan datum nastanka- 17.studenoga 1957. Također, ističe da postoji i obrada za glas i instrumentalni sastav koja se čuva u Hrvatskom glazbenom zavodu u Zagrebu.

⁵⁰³ O tome u N. Fabrio, 2006, 10. Oba djela nastala su 1977. Prvi nosi oznaku EK 84, a drugi EK 177.

On je za libreto svoje komične opere koja je praižvedena u Rijeci 1960, a izvođena je 1962. i u Zagrebu, našao inspiraciju u istoimenoj Gervaisovoj pjesmi, no u libretu se mogu naći i drugi elementi iz Gervaisove poezije.⁵⁰⁴

Tihomil Vidošić je uglazbio i Gervaisove pjesme **Nonići stari** i **Tri nonice**, i to kao solo–popijevke, a pjesmu **Boći** kao zabavnu skladbu.⁵⁰⁵

No, i drugi su kompozitori uglazbljivali Gervaisove pjesme. Jedan od njih, Ljubo Kuntarić, slikovito opisuje te relacije: «Kompozitor, kad uzme u obradu pjesmu ili veće scensko djelo, započinje druženje sa pjesnikom, uživljava se u riječi, radnje kod scenskih djela, a ideje pjesnika i dikcija postaju tako jake da ih kompozitor u sebi stalno čuje i ponavlja, a i sanja dijelove sadržaja pjesama».⁵⁰⁶

U tom kontekstu, Kuntarić navodi kako je za lutkarski igrokaz **Veli Jože** komponirao kao završnu himnu Gervaisovu pjesmu **Kmet se je stal**, a kasnije ju je kao i Gervaisovu pjesmu **Jugo** obradio za četveroglasni zbor a capella.⁵⁰⁷ Ivo Lhotka Kalinski također uglazbljuje pjesmu **Kmet se je stal**, a Petar Dumičić pjesmu **Tri brati**.⁵⁰⁸ No, posebno valja istaći Ivana Matetića Ronjgova koji se još u Opatiji družio s Arturom Gervaisom, poznatim glazbenikom i kompozitorom. Ronjgov bi često dolazio Arturu «da se ča navadin», u kuću, kako svjedoči Vera Tomašić, u kojoj su «uvijek bili muzičari», te se «uvijek muziciralo, sviralo se, onako, od gušta». Tako je muzički ugođaj bio dio atmosfere u kojoj je odrastao Drago Gervais.⁵⁰⁹ Iz tih dječjih i bezbrižnih dana, piše Vera Tomašić, Drago se rado sjećao oca, naročito kada je bio dobro

⁵⁰⁴ Krešimir Kovačić, u prikazu premijere te opere u Zagrebu, ocjenjuje Vidošićevo djelo kao «izuzetno uspjele scensko ostvarenje» te ističe podlogu Žerveova *Starog mladića*. No, Kovačić pojašnjava kako se Vidošić nije ograničio samo na Pepina, «već je u libreto unio i druge likove iz Žerveove čakavske lirike, koji su uz izvorne stihove (**Morčić**, **Boći**, **Tanac**) pridonijeli umjetničkoj vrijednosti teksta». Štoviše, u tom libretu, ističe Kovačić, «ima jedna dublja crta, jedan fini humor koji doduše izaziva smiješak, ali mu podaje i mjestimice gorak okus, osobito na završetku, kada Pepin konačno spoznaje da je mladost otišla u nepovrat». U članku *Tihomil Vidošić: «Stari mladić»*, *Borba*, 10. X.1962, str. 7. (O.T.G.)

⁵⁰⁵ U zabavnoj glazbi valja istaći uspjele skladbu **Barke faren** Bety Jurković, a iste godine izvedena je na Melodijama Istre i Kvarnera i skladba Miljenka Prohaske **Fakin od porta**–u **Melodije Istre i Kvarnera** (11; 1974), Savez muzičkih udruženja Hrvatske, cop.1974.

⁵⁰⁶ «Takav je bio i moj susret s Dragom», kaže Ljubo Kuntarić, *Moji susreti s Dragom Gervaisom*, u *Grada za Okrugli stol–Gevais kot čovek*, 1987, 93–94 (93).

⁵⁰⁷ Ibid.

⁵⁰⁸ I to redom, 1948, 1951, 1953.–*Hrvatski biografski leksikon*, 1998, 664.

⁵⁰⁹ V. Tomašić, 1987, 15.

raspložen. Sâm Gervais govori o tim danima u svojoj noveli **Bijeg**: « *O, kako je bilo lijepo, i radosno, i svečano, tada, kad je marširao uz svoga oca i njegovu glazbu, (...) kakva je divna radost bila tada u njemu, i ponos i sreća što stupa uz svog oca i njegovu glazbu, uz ljude koji su bili isto tako radosni i ponosni kao i on* », ⁵¹⁰ U tim sretnim danima, kazuje Vera Tomašić, nono Artur bi stao «nasred hodnika u kome su s obje strane bile krletke s pticama i stao svirati violinu. Svirao bi trilere, brze i one visoke, a ptice i kanarinci bi se izbezumili cvrkućući i pjevajući. Tada bi nono svirao sve brže i brže...Jadne ptičice!». ⁵¹¹ No, povijesne su prilike itekako utjecale na taj svijet privatnosti, pa je tu idiličnu atmosferu Drago Gervais opisao nešto drukčije u svojoj noveli **Oživjeli dom**. I on pripovijeda o prizoru koji je Vera Tomašić prikazala u netom citiranim rečenicama: «*A u hodniku kanarinci, sjenice, zimnice, očeve ptice, koje bi otac, kad je bio naročito raspoložen dovodio do ekstaze. Uzeo bi violinu, stao usrijed hodnika i izvodio trilere u najvišim tonovima. Ptice bi se u prvi mah zaprepastile, uznemirile, a zatim, da li ljute ili oduševljene, tko to zna, počele sve u jedan mah cvrkatati. Kao da i sad vidi oca glave nagnute nad violinu, s njegovim dobrim, velikim smiješkom oko usana*». No, izbija Prvi svjetski rat, i svi su postali tjeskobni i mrzovoljni, no «*najteže je bilo s ocem*». Gervais, prikazujući sebe u trećem licu, kazuje: «*Sjedi za pianinom, otac udešava violinu. Došao je čas prije kući, nije ih pozdravio, ni s kim, pa ni s majkom nije progovorio ni riječi, nego ga odmah pozvao na sviranje. -Počnimo, rekao je otac. Sjedi dječak za pianinom, a grlo mu steže nepodnošljivo sažaljenje tog turobnog, ćelavog čovjeka, koji je tako bespomoćan i nesretan, te vjeruje da će u muzici zaboraviti na jad i bijes koji ga muče. Dječak ne vidi note, njegove su oči pune suza, u prste je ušao strah, te drhću kao deset slamčica na vjetru. Nema snage da započne, a najradije bi pobjegao, sakrio se negdje i od srca zaplakao. Zašto ne počinješ? upitao je otac, a glas mu zadrhta surovo i zlokobno. Počeo*

⁵¹⁰ D. Gervais, 1996, 28.

⁵¹¹ V. Tomašić, 1987, 15. i 17.

je, ali crne kružnice poigravaju pred njegovim očima, mutne i nejasne, i koliko god se napreže da ih pročita i odigra, očeva mu noga, koja ljutito udara takt, ne da da se sabere; prsti se isprepleli nemoćno, lutajući po klavijaturi, srce zgrčilo od straha, sve se u njemu ukočilo, obamrlo-izgubio se. -Iznova, rekao je otac. Ali se dijete već predalo sudbini. Ono je znalo da neće moći ništa odsvirati, ma koliko se naprezalo. Ono je osjetilo, mada to ne bi znalo objasniti, da je ocu potrebno zato da na njemu iskali sav onaj jad koji se u njemu nakupio i da mu nikakvo naprezanje, nikakvo nastojanje da odsvira svoje note neće koristiti. I bilo je gotovo. Nagla i gruba ruka pograbila ga i izbacila sa stolice, težak ga šamar oborio na zemlju. -Napolje, životinjo odurna!». Tješeci dječaka, nona Marjanka je, shvativši situaciju rekla: «Kakav magarac! Kao da je jedno dijete krivo, da su Talijani došli ovamo. A onda blago, s tihim predbacivanjem: -A govorila sam ti ja, uvijek sam ti govorila da ne pjevaš onu pjesmu o ratu. Jer da nije bilo rata ne bi ni ove nesreće došle u našu kuću».⁵¹²

Zbog tih «nesreća» i Ivan Matetić Ronjgov je, kao i Drago Gervais, bio u egzilu u Beogradu, u kojemu 1939. piše: «Najljepše je doma va domaćem kraju. (...) Ona naša domaća mesečina z onemi belemi, belemi cestami i još belejemi kućicama. Se je bilo čisto kako va raje. (...) Da mi je umret tamo». I 1940, također u Beogradu kaže: «Zemljice moja zač si me sprognala, da moramo srcem po svete konatit».⁵¹³ «Kad je na Terazijah videl, a bilo j' to 17. augusta 1941. leta, kako vise srpski rodoljubi», kazuje Ljubo Pavešić, «vas dešperan napisal je pjesmicu *Ronjgi moji, selo moje malo*». No, tugu njegova egzila, ističe Pavešić, produbljava je i spoznaja da je u zavičaju, «se sama tujica». Stoga uz *Belu nedeju*, komponira «na stihí Draga Gervaisa» i pjesmu **Slobodo**.⁵¹⁴ No, Gervais i Ronjgov družu se i poslije rata. Nalazeći se (ponovo) u Opatiji, pri

⁵¹² D. Gervais, *Oživjeli dom*, 1996a, 104-105.

⁵¹³ Josip Ćiković, *Uvijek uz svoju Kastavštinu, Istru i Primorje*, u zborniku *Ivan Matetić Ronjgov*, uredio dr. Vinko Tadejević, Kulturno-prosvjetno društvo «Ivan Matetić Ronjgov», Rijeka, 1983, 318-320 (320).

⁵¹⁴ Ljubo Pavešić, *Barba Ive-ćaća istarskog kanta*, u *Ivan Matetić Ronjgov*, 1983, str. 325-327 (325).

Daša Kabalin, *Uz tekstove u Matetićevim skladbama*, u *Ivan Matetić Ronjgov*, 1983, 102-113 (108-109), pojašnjava kako Matetić *Pjesmu slobodi* gradi na tekstovima Gervaisova dramoleta *Partizanova smrt*. M. Franičević, 1973, 325, govori o jednočinki *Smrt partizanima*.

«otaviću vina», ta «dva čakavska pjesnika», kako kaže u svojim sjećanjima Tone Dobrila, «obnavljali su uspomene na Beograd i Novi Sad, na Matu Balotu». Dobrila ističe: «Promatrajući Dragu kao pjesnika i Ivana Matetića Ronjgova, posebice kao kompozitora, primijetio sam da je njih dvojicu objedinjavao isti melos, kroz koji se vidi čovjek našeg podneblja Istre i Kvarnera. Ljudska toplina, bol i veselje».⁵¹⁵ Stoga nije slučaj da je Ronjgov uglazbivši Gervaisove stihove stvorio antologijska glazbena djela. Prije svega, riječ je o uglazbljenoj pjesmi **Pod Učkun**. Sâm Matetić o uglazbljivanju tih Gervaisovih stihova kaže: «'Pod Učkun kućice bele...Bože moj dragi, ma ča neki ljudi baš misle da mi Istrani moramo plakat-i kad kantamo?! Ljudi moji dragi, ljudići moji mili, pak to je strašno i užasno onako kvarit onu vedrinu va onoj miloj Gervaisovoj pesmice. Ča judi misle, da moraju žalosno kantat radi oneh deminutivi (krovići, zidići, turnjići itd.)».⁵¹⁶ I Matetićev učenik, kompozitor Dušan Prašelj, uglazbljuje Gervaisove pjesme, primjerice, **Sunce, Pipa, Trešete, Na kafe, Boći...**

U kontekstu Gervaisova glazbenog pisma valja spomenuti i da je zajedno sa dr Vinkom Kalačićem, preveo s njemačkog tekst antiopere **Antigona**, Carla Orffa.⁵¹⁷

Govoreći o intermedijalnim relacijama unutar Gervaisova stvaralaštva, valja uočiti još jednu poveznicu, onu s kiparstvom. Naime, Gervais je rado dolazio u atelje riječkog kipara Vinka Matkovića, a koji je bio mjesto razgovora i susreta ljudi iz umjetničkih krugova. Za vrijeme jednog Matkovićeve portretiranja, kazuje Ljubo Pavešić, Gervaisa je «zanesla [je] jedna mića maketa-žena va facolu, oprćena, žena Primorka ka j' na škine noseć bremena va planinu, ponesla skupa z sinin i mužin veli teret rata. Ta je maketice inspirirala Draga Gervaisa da napiše pjesmu **One su hodile**, odu sen ženana Primorja i Istri, ke su va sakon

⁵¹⁵ Tone Dobrila, *Uspomene na Dragu Gervaisa*, u *Gervais kot čovek*, 1987, 84-86 (86).

⁵¹⁶ Danijel Načinović, *ZAMITE TO K SRCU. U povodu 100. obljetnice barda glazbenog stvaralaštva u Istri, Ivana Matetića-Ronjgova*, *Novi list*, 20. travnja 1980, str. 9. (O.T.G.)

⁵¹⁷ To je Orffovo djelo, pod ravnanjem Borisa Papandopula, izvedeno 20. IV. 1957. u riječkom kazalištu.

štajonu, po danu al' noće, zgobljene pod bremenon, brusile nogi hodeć do svojeh va šumu». Kasnije, nakon Gervaisove smrti, kad je jedna riječka ulica na Krimeji nazvana njegovim imenom, Matković je predložio «ča ne da bi bilo lipo va Gervaisovoj ulice na fasadah od kuć stavit ploči, i na saku leh nekuliko stih. Bile bi to kući kod stranice od pjesam. Ne bi puno guštalo. Ziberi stih, a onda ćemo gracken ocon reć, povedat».⁵¹⁸

Ta ideja nije ostvarena, ali ostaje Pjesnikov opus «trajniji od mjedi», te poziva i inspirira mnoge, odupirući se zagrljaju vremena. Tako je 7. veljače 1981, prema Gervaisovoj *Karolini Riječkoj* izvedena rock-opera comica za koju je glazbu napisao već spominjani Ljubo Kuntarić. Koristeći istarsko-primorski melos, Kuntarić je, uz izvanrednu orkestraciju Silvija Glojnarčića, ostavio zapaženo glazbeno-scensko djelo koje se odlikuje autohtonošću.⁵¹⁹ Na tekstualnom planu, valja istaći Vladu Vukmirovića, koji je, kako je već spomenuto uspješno režirao Gervaisovu *Karolinu* u Beogradu. Vukmirović je napisao libreto i tekst songova u ovoj rock-operi. Ističući svoja iskustva sa Gervaisovim teatrom, Vukmirović ističe kako je, osim u Beogradu, još tri puta režirao *Karolinu* u različitim sredinama. No, ta je komedija, ističe Vukmirović, «uvijek bila živa, u svakom od tih naših vremena; čak je, kao staro vino, dobivala na svojoj snazi, širini, veličini». Govoreći o svom libretu, Vukmirović pojašnjava kako njegova dramaturgija počinje završetkom Gervaisova teksta te se radnja odvija retrospektivno. Na kraju, kaže Vukmirović, Karolina «izlazi iz historije», songom *Vjetar historije*, shativši svu igru onih koji su iskoristili njezinu iskrenost i ljubav prema gradu.⁵²⁰ Ta je preoblika Gervaisove *Karoline Riječke*

⁵¹⁸ Ljubo Pavešić, *Ne pozabi napisat*, «Otokar Keršovani», Rijeka, 1989, *Gervaisovi stihovi na fasadah kuć*, str. 16-17. Pavešić je na kraju zapisao: «Ni već ni Vinka Matkovića. Ustala je neostvarena njegova ideja». Matković je inače izradio spomen-bistu Drage Gervaisa. Uz ovo, spominjemo i izdanje slikovnice *Morčić* (Gervaisova pjesma) koju je ilustrirao Anton Depope, Izdavački centar Rijeka, 1978.

⁵¹⁹ Usp. Nadja Miška Profozić, *Dani kazališne zajednice Rijeka. U nedjelju: popularna «Karolina Riječka»*, *Novi list*, 3. travnja 1981, str. 8. U članku se ističe kako je u rock-operi dosljedno proveden duh settebandijerske Rijeke (likovi Adamića, Scarpe, Belinić, Terzy). Tu najpopularniju predstavu u sezoni režirao je Vlado Štefančić, a dirigent je bio Krunoslav Kajdi. Za naslovnu ulogu angažirana je pjevačica zabavne glazbe Radojka Šverko. (O.T.G.)

⁵²⁰ Vlado Vukmirović, *Od komedije do... komične rock-opere «Karolina Riječka»*, u programskoj knjižici uz rock-operu *Karolina Riječka*, Narodno kazalište «Ivan Zajc», Rijeka, sezona 1980/81.

doživjela izniman uspjeh. Prisjetivši se kako su se 1955. i 1956. godine u riječkom kazalištu po prvi puta čuli suvremeni plesni ritmovi, rumba, samba, mambo, i to zahvaljujući Gervaisovu smislu i intenciji za duh i ritam vremena, Ljubo Kuntarića je istakao, kako bi Gervais bio naročito zadovoljan pretvorbom *Karoline* u scensko-muzičko djelo.⁵²¹ Toj se ocjeni pridružuje i Nada Gervais, koja je o mogućim Gervaisovim reakcijama izjavila: «Kakav je bio, sigurno bi morao dati neku primjedbu, ali bi mu se 'Karolina' u ovom ruhu svidjela. Svidjela bi mu se jer je volio sve što je novo, jer je volio mlade. Za mlade se i stvara, jer starije koče i odgoj i iskustvo. Umjetnost zahtijeva nove forme i tu mladi dolaze do izražaja».⁵²²

1987. u riječkom kazalištu realizirano je još jedno inovativno uprizorenje, vezano uz teatar Drage Gervaisa, a koje je u tom teatru podiglo (još jednu) kazališnu buru. Naime, u riječko kazalište stiže mladi redatelj Branko Brezovec, donoseći postmodernističke elemente dekonstrukcije i slobode sklapanja i premještanja teksta i konteksta, odnosno tehniku montažne dramaturgije i *bricolagea*.⁵²³ Tako je u projektu **Duhi** (24. svibnja 1987.) Brezovec tehnikom kolaža složio u cjelinu dijelove iz samih **Duha**, te u vrlo obilnoj količini i dijelove neizvođena Gervaisova teksta **Palmin List**. Uz Gervaisove tekstove, Brezovec je u svoj projekt utkao i dijelove teksta *Kapetan Oliver* Radovana Ivšića te tekstova Antoineta Artauda.⁵²⁴ Prema pojašnjenju samoga Brezovca, obilna količina odlomaka iz teksta *Palmin list*, zapravo je spojnicom ostalih tekstova, koji su u cjelini povezani motivom otoka. Naime, polazi se od toga da otok kao mjesto utopije, ne mora biti samo daleki egzotični raj na zemlji, već se u postmodernističkoj maniri, ta idealizirana metapriča relativizira, i to u

⁵²¹ Lj. Kuntarić, 1987, 93

⁵²² Nada Gervais, *Opatijska komuna*, broj 24, Opatija, 26. veljače 1981, str. 12. (O.T.G.). Isto i u *Gervais kot čovek*, 1987, 95.

⁵²³ D. Gašparović, *Čakavska riječ kazališna u riječkome glumištu*, *Kazalište*, god. V, 9-10/2002, str. 150-157 (153). Brezovčevo prvo uprizorenje u Rijeci je predstava *Az spl'ju a srce moje bdit/ Istarska korablja*, 18. II. 1987.

⁵²⁴ O tome govori i Magdalena Lupi, *Duhi u riječkom kazalištu*, u programskoj knjižici uz premijeru **Duhi**, 18. travnja 1997, u adaptaciji i režiji Marina Carića. No, u tom tekstu potkrala se jedna (tiskarska) pogreška jer piše da je **Palmin List** Ivšićev tekst što nije točno.

mješavini različitih perspektiva od vizure maloga (primorskoga) mjesta do avangardističkih i nadrealističkih distopija.⁵²⁵ Uz burne proteste tadašnje Muzičke omladine zbog, kako kaže Aldo Došen, pojave golotinje na sceni, «i to muške koja je očito izazvala veću sablazan od ženske»⁵²⁶, kritičari tom «pravom malom kulturnom skandalu» posvećuju veliku pozornost, koja je zapravo ambivalentna. Tako Vesna Kesić ocjenjuje taj projekt «ambicioznom, originalnom i po mnogim kvalitetama, osebujnom predstavom u ovom trenutku hrvatskog kazališta», proglašavajući je «najekscenijim događajem u protekloj sezoni repertoara NK Ivan Zajc».⁵²⁷ Aldo Milohnić pak ističe kako je Brezovec «skuhao neukusnu papazjaniju (...) u cjelini sasvim nejestivu».⁵²⁸ Govoreći o dimenzijama i dometima Brezovčeva projekta, Darko Gašparović zaključuje: «(...) Brezovčevim upadom u posvećeni prostor stoljetna starca na Rječini značilo je provalu postmodernističkoga kazališnog mišljenja i prakse u riječki kazališni prostor. I otada ništa više nije bilo, niti je moglo biti, kao prije».⁵²⁹

2003. u Hrvatskom narodnom kazalištu Ivana pl. Zajca u Rijeci uprizorena je najnovija varijacija Gervaisove **Karoline Riječke**. Riječ je o postmodernističkom pastišu redatelja i dramaturga Laryja Zappije, pod naslovom **Karolina Riječka, herojski komad s pjevanjem i pucanjem. Lary Zappia homage à Drago Gervais**.⁵³⁰ Oba teksta, i Gervaisov i Zappijin tiskana su u knjizi **Karolina Riječka: komedija u četiri čina; varijacije na jednu historijsku temu**.⁵³¹ Pojašnjavajući svoj pristup, Zappia kaže kako «naša 'Karolina' sprema 'izdaju', sličnu onoj Gervaisovoj. Njega su optužili da je

⁵²⁵ U programskoj knjižici (24. svibnja 1987) Brezovec kaže: «Dramski tekstovi međusobno suraduju u najrazličitijim smjerovima, jedan drugoga objašnjavaju i proširuju, jedan drugome mijenjaju kontekste». Artaudova komponenta utkana je kao «simbol oporbe zapadnjačkoj civilizaciji»: iz D. Gašparović, 2002, 157.

⁵²⁶ Aldo Došen, *Tko se boji golotinje u teatru?*, *La voce del popolo*, 23. 5. 1987.- M. Lupi, 1997.

⁵²⁷ Vesna Kesić, *Duhi probudili gluhe*, *Studio*, 18.6. 1987. - M. Lupi, 1997.

⁵²⁸ Aldo Milohnić, *Radio Rijeka*, 25. 5. 1987.- M. Lupi, 1997.

⁵²⁹ D. Gašparović, Iz rukopisa za *Kazališni vodič HNK Ivana pl. Zajca*, ovdje prema M. Lupi, 1997.

⁵³⁰ Predstava ima sedam dijelova: *Bez domovine* (citatni naslov spram Gervaisove pjesme, novele, odnosno novelističke zbirke), *Nepredvidljive posljedice rodoljubnog čina*, *Varijacija na jednu historijsku temu* (citat podnaslova Gervaisove **Karoline Riječke**), *Odvajanje od tijela*, *Galerija velikana*, *Dolazak generala*, *Coda*. U predstavu su, uz neke narodne pjesme, uvršteni tekstovi Draga Gervaisa, Marka Marulića, Howarda Barkera, Mate Dvorinčića, Edvartsa Virze, Vladimira Nazora, WYSTANA HUGHa Audena, Louisa Labéa, Paula Éluarda, Anne Ahmatove te Elisavete Bagrjane.

⁵³¹ Adamić, Rijeka, 2003.

iznevjerio povijest. I mi ćemo. Pa zaboga, i povijest iznevjerava nas. Doduše, mi ćemo Gervaisovo iznevjeravanje zamijeniti svojim, možda gorim. Gervaisa su zbog takovog postupka osudili, a 'Karolinu' skinuli s repertoara. Mi eto, zasad, još uvijek radimo...».⁵³² No, to je uprizorenje izazvalo također reakcije i polemike u javnosti. Riječ je o burnim reakcijama u svezi s angažmanom estradne zvijezde Severine Vučković, kao i zbog elemenata preradbe, odnosno eksplicitnog tematiziranja odnosa Karoline i engleskog admirala. Tako Borislav Mikulić u svome kritičkom osvrtu ističe kako je riječ o retrogradnom kulturnom događaju jer se «sastoji u traženju točnog odgovora o onom 'ključnom trenutku' u kojem je navodna 'riječka Judita' postigla ono malo čudo». Dok se Drago Gervais fokusira na ironički obrat povijesne situacije, L. Zappia slijedi Howarda Barkera koji se «jedini bavio ključnim trenutkom između Judite i Holoferna», dakle trenutkom «one» svima znane radnje. No, Gervais, ističe Mikulić, u svojoj dramaturškoj i erotskoj suptilnosti prikaza hrabre, lijepe, požrtvovne i pametne Riječanke, aluzije na «one stvari» prepušta riječkim pučanima i patricijima. Stoga, zaključuje Mikulić, «istraživati što se zapravo dogodilo u 'ključnom trenutku'» između engleskog osvajača i lokalne heroine kao što to čini Zappia, «ne znači samo falsificirati Gervaisov siže u eklektički kalambur mjuzikla, varijetea i bordela, (...) nego pasti politički i teorijski u bljutavu komediju istog onog licemjerja koje Gervais komedijantizira u svojoj drami».⁵³³ Osvrćući se na polemike, izazvane intruzijom već spomenute estradne umjetnice u posvećeni Talijin hram, intendantica riječkog kazališta Mani Gotovac kaže: «Zašto je naša kultura toliko uštogljena i toliko ustrašena pred čistom ljepotom i neokrnjenim talentom jedne žene da joj nikada nije stvarno otvorila prostor? Nisu li u tome vrlo složne ekstremne feministice i samozadovoljavajući predstavnici hrvatske kulture? Može li hrvatska kultura izdržati pojavu jedne neakademizirane,

⁵³² Lary Zappia, *Iznuđeno priznanje*, u programskoj knjižici uz premijeru *Karolina Riječka, Lary Zappia homage à Gervais*, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka, 2003.

⁵³³ B. Mikulić, *Severina always ultra*, *Slobodna Dalmacija*, 12. X. 2003, <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/inc/print.asp?url=20031012/for...3/1/2006>.

neelitne, jedinstvene ali talentirane ljepotice? Ili je to prejak udarac za njezinu ponekad staračku impotenciju?». ⁵³⁴

U kontekstu našega suvremenoga trenutka, valja istaći i kako se neka Gervaisova djela tek sada objavljuju. Novele, čije smo dijelove dosad citirali, zapravo su dio zbirke koja ja ostala u rukopisu pod naslovom **Bez domovine**. ⁵³⁵

Iako su mnoge od tih dvanaest novela objavljivane u časopisima, u integralnoj verziji kakvu je zamislio Gervais, tiskane su tek 1996. Naime, slijedeći rukopisnu verziju, sačuvanu u ostavštini dr. Vere Tomašić, Duško Wölfl, koji se prema želji spomenute danas skrbi za taj dio Gervaisove ostavštine, kao urednik i (su)izdavač, objelodanio je zbirku. ⁵³⁶ Wölfl je tiskao i zbirku **Čakavski stihovi** ⁵³⁷ te knjižicu **Šest pjesama i jedno pismo**. ⁵³⁸ Uz Intendantske dnevnik, Wölfl je spomenuta izdanja prikazao i na internetu. ⁵³⁹ Zanimljivo je spomenuti da je objavio i Gervaisove crteže-karikature koje se nalaze u Intendantskim dnevnicima, a koje pokazuju i Gervaisov crtački dar. ⁵⁴⁰

Gervaisova djela su prevedena na mađarski, njemački, slovenski i talijanski jezik te na esperanto ⁵⁴¹, a u rukopisnoj ostavštini postoje pisma koja svjedoče o

⁵³⁴ Mani Gotovac, *Zašto sam izabrala « Karolinu Riječku »*, programska knjižica- L. Zappia-D. Gervais, 2003.

⁵³⁵ Gervais ih je namjeravao tiskati o čemu svjedoči pismo glavnog tajnika Matice hrvatske Jože Horvata koje je upućeno Gervaisu 7. veljače 1956. U njemu stoji: « (...) nema izgleda da bi Vam Matica Hrvatska mogla u dogledno vrijeme objaviti Vašu knjigu 'Bez domovine' ». Kao razlog navodi se da je « Matica Hrvatska već ranije osigurala rukopise te vrste ». Isti vraća rukopis Gervaisu. Pismo je u smeđoj omotnici s logotipom Matice hrvatske, pisano je strojopisom, te numerirano br. 96/56. Na dnu je pečat i potpis tajnika.- Ostavština Tomašić-Grgurev.

⁵³⁶ Riječ je o već citiranoj zbirci **Bez domovine. Priče jednog dječaka**, 1996a.

⁵³⁷ Također, ovdje već citiran naslov **Čakavski stihovi. Na četrdesetu obljetnicu pjesnikove smrti**, 1997.

⁵³⁸ Drago Gervais, **Šest pjesama i jedno pismo**, Sušak, 1996b, nakladnik i urednik izdanja dr. Duško Wölfl.

Riječ je o ovim pjesmama: **Pismo prijatelju, Cija Marijeta, Va tujine, Poč doma, Pul Juragi i Čovek i tić**. Uz to uvršteno je pismo Viktora Cara Emina kojim on, 14. VI. 1954, Gervaisu čestita pedeseti rođendan. Uz čestitke, Car Emin spominje Gervaisove uspjehe u teatru te ističe da « treba pozdraviti tvoja nastojanja i na tom polju ». No, kaže Emin, « zlonamjerne nisam mogao da ušutkam » www.medri.hr/~dwolf/pdf/pismo.pdf

⁵³⁹ www.medri.hr/~dwolf/gervais/djelager/htm Ovdje navodimo i web-adresu s opširnijim prikazom Gervaisova života i stvaralaštva te mnogim čakavskim pjesmama www.istrianet.org/istria/illustri/gervais/index-hrv.htm

⁵⁴⁰ Na nekima se mogu prepoznati Boris Papandopulo, Nereo Scaglia, Marko Fotez.

www.medri.hr/dwolf/gervais/index-hrv.htm

⁵⁴¹ U *Hrvatski biografski leksikon*, 1998, 665. U antologiji **Tra pietre e mare: antologia di poesie ciacava della regione liburnica**, Edit, Rijeka, 1976, (Između kamena i mora) u prijevodu Giacoma Scottija, a u suradnji s Verom Butković, Giovannijem Barbalichem i Ettoreom Mazzierijem, izdane su pjesme čija je kvarnerska čakavština pretočena u talijansko-fijumansko narječje. Scotti je napisao i uvodni prikaz o povijesti i značenju čakavske literature. U prevođenju je, uz fijumansku talijanštinu, odvijetak venecijanskog narječja, upotrijebljen je i književni talijanski jezik. Drago Gervais je zastupljen sa sedam pjesmama, među njima i **Briškula, Tanac, Tri nonice**.

namjerama prevođenja i uprizorenja Gervasiovih djela na češkom,⁵⁴² kao i o prijevodu na njemački jezik.⁵⁴³ Posebno valja istaći Gervaisove veze sa Slovenijom. Gervais je ondje studirao, a u Trstu je bio član Slovenskog akademskog društva «Balkan».⁵⁴⁴ Kobne 1957. u Sežani, Gervais je bio na proslavi obljetnice toga društva.

U ostavštini se nalazi niz pisama iz krugova slovenskih kulturnih radnika i književnika.⁵⁴⁵ Svoje je prve pjesme, Gervais, podsjetimo, objavio u slovenskim glasilima (*Naš glas i Vez*). Na slovenski je prevedena novela *Volovi dolaze*⁵⁴⁶, a osim prevedenih i izvođenih **Karoline Riječke** i **Radi se o stanu** (*Karolina Reška* i *Za stanovanje gre*), na slovenskom je objavljena humoreska «*Kuščar*».⁵⁴⁷ U kontekstu svoje stalne preokupacije historijom, Gervais se bavio

⁵⁴² Riječ je o pismima koje je Gervaisu uputila Jasna Novaková. U pismu upućenom iz Šumperka, 11.7. 1956. Novaková moli Gervaisa da joj pošalje tekst *Karoline Riječke*, ističući posredovanje Marijana Matkovića čiji je tekst *Na kraju puta* prevela na češki i koji će se te godine prikazivati u nekoliko čeških kazališta. U drugom pismu, od 20. 10. 1956, Novaková, uz isprike što kasni s prijevodom, navodi da je dobila vijest iz «divadla Neumann iz Praga da bi svakako želeli da uvedu Vašu stvar-ja sam im poslala sinopsis i kratku karakterizaciju postava.»-Ostavština Tomašić-Grgurev.

⁵⁴³ U pismu koje je 12.3.1957. Gervaisu uputio Günther Joy Weisenborn iz Hamburga, stoji i ova rečenica: «Wir fahren Ende des Monats nach München, und dort werden wir ausführlich über Dein Stück mit Desch sprechen» (Putujemo krajem mjeseca u München, i tamo ćemo detaljno o Tvom komadu/tekstu razgovarati sa Deschom). Riječ je o izdavaču Kurtu Deschu, što saznajemo iz adrese u drugom pismu (Verlag Kurt Desch, München, Romanstrasse 7-9, Deutschland). Moguće je da Weisenborn govori o svome tekstu *Drei Ehrenwerte Herren* koji se trebao prikazivati u riječkom teatru (a čija je autorska prava zastupao upravo Desch- pismo iz Verлага Kurta Descha, 5. III. 1957). Uz to, tijekom 1956/7, planirano je u «Otokaru Keršovaniju» tiskanje Weisenbornova djela *Die Furie/Stravom gonjen*. Riječ je o Zanimljivoj biblioteci, kako piše u Izdavačkom planu spomenuta poduzeća za period maj 1956-maj 1957. godine, (na sastanku od 10. listopada). Nadalje, što se tiče Gervaisa na njemačkoj kulturnoj sceni, iz pisma koje je Gervaisu uputio dr. phil. Nikola Pribić iz Münchena, 5. III.1957, saznajemo o planu da Gervais održi predavanje za studente o čakavskoj lirici, uz kraći historijski prikaz iste, «začinjen sa recitiranjem vlastitih pjesama». Pribić, uz to, moli Gervaisa da mu pošalje podatke za *Lexikon der Slaven* (dalje nečitko) u kojem je Pribić redaktor za srpske, hrvatske, slovenske i makedonske književnike i umjetnike. Pribić kaže: «Ukratko bih i Vas htio uvrstiti kao predstavnika regionalne čakavske književnosti pa Vas molim da mi čim prije pošaljete podatke». Iz tog pisma ne može se zaključiti o kojem je sveučilištu ili fakultetu riječ, a nemamo podatke niti o realizaciji spomenutoga- Svi navedeni izvori nalaze se u Ostavštini Tomašić-Grgurev.

⁵⁴⁴ O vezama Slovenaca i Gervaisa piše Mario Glogović, *Drago Gervais i Slovenci. Prilozi za biografiju*, u *Gervais kot čovek*, 1987, 87-92. Glogović navodi, str. 87, izvještaj Zavoda za socijalno osiguranje u Rijeci od 5. travnja 1956, u kojem Gervais izjavljuje da je bio tajnikom Akademskog društva Istra, član Dijaške Matice (osnovana pri Društvu «Balkan» 6. siječnja 1923. sa svrhom da se novčano potpomažu slovenski i hrvatski đaci i studenti, a koju je tršćanski prefekt raspustio već 1927.) te član Dijaške zveze u Trstu.

⁵⁴⁵ U Ostavštini Tomašić-Grgurev, kao i prema Glogoviću, 1987, str. 89-92, Gervaisu pišu Izidor Cankar (1947. i 1955.), France Bevk (1948.), a tu su i pisma iz ljubljanskoga Mestnega gledališča (1952, drugo s potpisom Dušana Moraveca).

⁵⁴⁶ Pod naslovom *Voli prihajajo*, objavljena je u *Borec*, II/1950, br. 3, str. 66-68, a tiskana je i u kalendaru OF STT-a za 1951. godinu (*Koledar osvobodilne fronte slovenskega naroda za Tržaško ozemlje*, Trst 1950), prijevod A. Budal.

⁵⁴⁷ Prevela A.O. Ratej. Novinski izrezak iz nekog slovenskog časopisa (bez podataka o nazivu lista i datumu izdanja) nalazi se u Ostavštini Tomašić-Gervais. Humoreska govori o muško-ženskim odnosima, događa se u

i epizodama slovenske povijesti, napisavši niz članaka. U prvome, pod nazivom **Slovenska Koruška na braniku protiv germanizacije Slovenaca** ističe: «Ima mnogo sličnosti između povijesti Istre i povijesti Slovenske Koruške. Isto tako kao što je historijska uloga Istre bila u tome da bude na braniku protiv imperijalističkih i zavojevačkih težnji staroga Rima, Venecije i Italije, tako je i Slovenska Koruška stajala kroz vjekove na braniku protiv nadirućeg germanskog imperijalizma(...)».⁵⁴⁸ Zatim je objavio i članak **Doprinos Slovenske Koruške kulturnom razvoju slovenskog naroda**⁵⁴⁹ te trilogiju završava još temeljitijim tekstom **Slovenska Koruška**, tiskanom u *Istarskom zborniku*.⁵⁵⁰ Gervais je pisao i druge značajne historiografske tekstove koji (i) danas predstavljaju dragocjene izvore u historijskoj znanosti. Primjerice **Istarski sabor (1909-1914) I i II**⁵⁵¹ i **Biskup Dobrila u Vatikanu**.⁵⁵²

O znanstvenoj pak obradi Gervaisova književnoga stvaralaštva, uz već spomenute fundamentalne prikaze, valja istaći i dva znanstvena skupa, oba u Opatiji. Prvi se održao 1987, povodom 30-te obljetnice Gervaisove smrti, i to unutar manifestacije *Gervaisovi dani (18. travnja-1. srpnja 1987)*, pod naslovom *Okrugli stol s temom Gervais kot čovek*.⁵⁵³ Drugi skup *Kolokvij u povodu stote obljetnice rođenja Drage Gervaisa*, održan je 23. travnja 2004.⁵⁵⁴

suvremeno doba. Započinje ovom rečenicom: «Ni kaj reči, ljubim ženske. I svojo i tuje. Takšna je moja narava, kaj ji moreš. Ali glejte, nimam sreče, ves se mi nekako skvari». Zapravo je riječ o prijevodu Gervaisove humoreske **Gušter**, 1957, 142-146.

⁵⁴⁸ *Riječki list*, I/1947, br. 244, 14. XII, 1947, str. 3.

⁵⁴⁹ *Riječki list*, II/1948, br. 25 (282), 30. I. 1948, str. 4.

⁵⁵⁰ *Istarski zbornik*, urednici Tone Peruško i Vlado Olujić, Nakladni zavod Hrvatske, Zagreb, I/1949, 79-83. Uz navedeni tekst uvrštene su i Gervaisove pjesme **One su hodile**, **Istarski partizan**, **Nonići stari**, crtica o Lipi-pod naslovom **Dvojica iz jednog sela** te članak **Borba za oslobođenje Istre. Od Rapalla do 1941. godine**.

⁵⁵¹ Radovi su objavljeni u *Riječka revija*, I/1952, br. 3, str. 150-156. Tekstovi su nastali prema zapisnicima Kluba hrvatskih i slovenskih zastupnika, nadenih u arhivu Opatijca dr. Ivana Poščića.

⁵⁵² U *Riječka revija*, I/1952, br.4, str. 237-238.

⁵⁵³ U organizaciji Odbora Gervaisovih dana Opatija, 23. svibnja 1987. u dvorani hotela «Palme» u Opatiji.

Urednik i voditelj okruglog stola, kao i pokretač čitave manifestacije bio je mr. Mario Glogović. Uz taj skup tiskana je ovdje već spominjana zbornička publikacija *Gervais kot čovek, Građa sa skupa održanog 23. svibnja 1987*. Uz to, u sklopu Gervaisovih dana u izložbenom prostoru Centra za kulturu Rijeka, otvorena je izložba bibliografske građe uz djelo Draga Gervaisa. U sklopu izložbe prikazan je spomenuti video-film o Gervaisu.

Također u okviru manifestacije tiskana je već spomenuta zbirka *Jedna sanja bela te Čakavski stihovi*, reprint iz 1955, OK SSRNH-SIZ kulture-Skupština općine Opatija, 1987.

⁵⁵⁴ U organizaciji Filozofskog fakulteta u Rijeci (Odsjek za kroatistiku). U realizaciji skupa sudjelovali su i Povijesno društvo Rijeka te Katedra Čakavskog sabora Opatija koja je organizirala i ostala događanja uz taj

No, o cjelokupnom Gervaisovu literarnom opusu, ne samo dramskom već i o lirskom, nije još sve rečeno. Tu je ocjenu istakao još ranih osamdesetih godina prošlog stoljeća Đuro Rošić. Mnogo toga ostalo je nezapaženo, kaže Rošić, a i ono što je zabilježeno često odaje autorovu prosudbenu kombinatoriku utemeljenu na proizvoljno sakupljenim premisama. Navodeći pojedine kritičke osvrtne (uglavnom nepovoljne) o Gervaisovu dramskom stvaralaštvu, Rošić ističe kako pored nekrologa Marijana Matkovića (*I opet je zamro tek rođeni smijeh*) te studije *Odora Talije*, nije bilo ozbiljnijih pokušaja vrednovanja Gervaisova (dramskog) stvaralaštva.⁵⁵⁵ I Dragomir Babić naglašava kako «unatoč svim kontroverzama i neadekvatnosti», Gervaisov dramski ispis «zaslužuje svakako bolju reputaciju u našoj komediografiji, nego što je to nažalost ispalo». Štoviše, ističe Babić, «Drago Gervais je i u ostalim svojim književnim djelima rekao više nego što se u stvari misli, pa je zato prijeko potrebno da se to podastre javnosti i objektivnije osvijetli».⁵⁵⁶

U tom smislu, pišući o dramskom i kazališnom radu Draga Gervaisa, Mirjana Strčić ističe kako je pri svemu onome što je rečeno o tom stvaralaštvu, propušteno da se u općem razvoju hrvatskoga dramskog pisma od 1945. godine nadalje, Dragu Gervaisa sagleda kao inovatora i pokretača. Do njegove smrti, ističe Strčićeva, malo je hrvatskih dramatičara nastupilo s novinama (Matkovićev *Prometej* 1951, Marinkovićeva *Glorija* 1955), pa valja uočiti da je Gervais među prvima već svojom nepretencioznom komedijom *Radi se o stanu* (1951), a pogotovo *Karolinom* (1952) ili *Duhima* (1953), učinio otklon od naslijeđa socrealizma u hrvatskoj književnosti. Pa, ako i dramatičar Gervais i nije ulazio u najuži krug dramske avangarde, zaključuje Mirjana Strčić, svakako je bio među onima koji su joj otvarali vrata.⁵⁵⁷ I doista, naša književna i

skup: glazbeno-literarni recital «Jedna sanja bela» te plesno-kazališni recital «Spod Učkun». Planirani zbornik nije još tiskan.

⁵⁵⁵ Đuro Rošić, 1980, 315.

⁵⁵⁶ D. Babić, 1987, 7.

⁵⁵⁷ Mirjana Strčić, *Pjesničko djelo Drage Gervaisa*, u *Drago Gervais. Pod Učkun*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1993, 45-52 (48-49).

kazališna kritika i povijest, bitnu promjenu poetike socrealizma povezuju s tri prevratničke drame iz (tek) druge polovice pedesetih godina. To su *Glorija* Ranka Marinkovića (1955), *Heraklo* Marijana Matkovića (1958) i *Aretej* Miroslava Krleže iz 1959. Već u samim naslovima-osobnim imenima, ističe Boris Senker, sadržan je otklon naspram djelima koja nastaju u prvom poslijeratnom desetljeću (*Za pravdu*, *Za novi život*, itd.), a u kojima nema niti jednoga individuuma što je stekao pravo na svoju dramu i njezin naslov. U tom nizu, ističe Senker, iznimke kao što su *Drug Jerko Babuška*, *Pionir Grujo* ili *Karolina Riječka*, sadrže apozicije ili posvojne pridjeve koji zapravo oduzimaju ili umanjuju individualnost, pretvarajući ih u zastupnike neke klase, skupine, organizacije.⁵⁵⁸ No, s druge strane, ističe Senker, govoreći o spomenutim prevratničkim tekstovima, ne može se isključiti da su uz izvrsnost, sugestivnost i kratkoću tih djela, i ugled trojice dramskih autora, etabliranih književnika, kao i važnost pozornice na kojoj su izvođeni, znatno pridonijeli takvome sudu, ili, možda predrasudi. Štoviše, reći će Senker, «pažljivije bi čitanje manje razvikanih onodobnih drama možda pokazalo to da su se stvari počele mijenjati i prije, i na drugim hrvatskim pozornicama, i da su te promjene bile važnije ili radikalnije».⁵⁵⁹ Upravo je u tim rečenicama sadržan onaj razlog zbog kojeg Gervais nije prepoznat kao anticipator. Izabirući povratak u jednom izgubljeni zavičaj, koji je «neutaženo volio, i za koji je literarno stvarao», Gervais se odrekao metropola, uskraćujući time sebi prostor u kojem bi se njegov talent drukčije iskazivao.⁵⁶⁰ Pa i onda, kada je bio posve razočaran, traumatska rana koju je zasjekao egzil u njegovoj mladosti, i koju nije uspijevaio iscijeliti, vezivala ga je za Mjesto «koje je na njega nalik» i u čijem je okrilju nalazio granice koje mu tvore identitet. Jer, on je jedan od mnogih «kojima se sav život izgradio ili razorio zato što su se rodili ovdje, a ne ondje, nadomak ili podno neke, najčešće posve apstraktne crte, iza koje bi počinjala druga sudbina». No,

⁵⁵⁸ B. Senker, 2001, 18-19.

⁵⁵⁹ B. Senker, 2001, 19.

⁵⁶⁰ N. Fabio, 1963, 47.

on stvara imaginarni prostor slobode kojoj je Sve, a Mjesto prije svega, vježbalištem, poprištem otjelovljenja, gradivom. Znači da Mjesto *ima* samo jednu sudbinu. A ta sudbina *jest* čovjek koji od njega čini ono što hoće.⁵⁶¹

⁵⁶¹ Usp. Alexandre Blokh, 1993, 36. i 39.

3. DIO

STVARALAŠTVO DRAGE GERVAISA KAO ISKAZ LOKALNO UTEMELJENOG SVJEDOČANSTVA SREDNJOEUROPSKE (KONTRA)HISTORIJE

3. 1. Individuacija i srednjoeuropski kontekst

Gervaisovo stvaralaštvo promatramo kao iskaz koji odražava glas subkolonijalne Liburnije, tradicionalno, ljetnikovca (mondene) Srednje Europe, prostora čiju su povijest pisali mnogi koji su ovuda prolazili. Riječ je o nizu u čijoj se permanentnosti pojavljuju (i) epizode različitih koncepata kolonijalizma koji zaposjedaju živote onih koji na ovom prostoru žive. Pri tome analizu omeđujemo dvjema koordinatama: *književnost kao povijest* i *povijest kao biografija* jer Gervaisova (auto)biografija kao svjedočanstvo turbulentne povijesti prostora koji dijeli sudbinu Srednje Europe (p)ostaje temeljem kreiranju njegove fikcije u kojoj se isprepliću specifični biografski, književno-estetski i idejni motivi. U prethodnom dijelu naznačili smo okvire tako određene društvene i kultur(al)ne povijesti koja pripada antropologiji u širem smislu, bez nakane da pozitivistički sociologiziramo jedno stvaralaštvo, ili da pozitivističkim biografizmom «objasnimo» književni opus. No, to ne znači da à priori odbacujemo stavove književnih teoretičara koji ističu kako će biografija uvijek biti dio kritike. Naime, prirodno je, ističe Northrop Frye, da se biograf zanima za poeziju onoga o komu piše kao za osobni dokument koji bilježi njegove skrovite snove, asocijacije, ambicije i izražene ili potisnute želje. Studije o takvim temama, kao i one koje uključuju relacije psihologije i kritike,

tvore bitan dio kritike.⁵⁶² Taj metodološki prijepor u promatranju književnih opusa koji pripadaju srednjoeuropskom društveno-humanističkom kontekstu, dobiva posve specifičnu dimenziju. Naime, ovdje se fikcija i faksija prožimlju, utječu jedna na drugu, ovdje je kontekst tekst, a tekst često jedini stabilni kontekst. Štoviše, ističe Czeslaw Milosz, ovdje nije moguća podjela na mikrokozmos i makrokozmos, a prošlost nije nestajala, iako je bila nepovratna.⁵⁶³ Ta trajna nestabilnost konteksta u kojem se živi producira posljedicom da je jedino blago koje posjeduju ljudi u srednjoeuropskom prostoru POVIJEST i PAMĆENJE.⁵⁶⁴ Pri tome sudbine autora nisu iznimka u odnosu na ostale. Pa iako je, kako ističe Richard Rorty, intelektualac (osoba koja se u tu svrhu koristi riječima ili vizualnim ili muzičkim formama) samo poseban slučaj-samo netko tko znakovima i zvukovima čini ono što drugi ljudi čine sa svojim bračnim partnerima, djecom, svojim suradnicima, alatima svojega zanata, gotovinom svojih poslova, imovinom koju skupljaju u svojim domovima, muzikom koju slušaju, sportovima koje igraju ili gledaju, ili s drvećem pored kojega prolaze na svojem putu na posao,⁵⁶⁵ on (intelektualac) ovdje (u ovom kontekstu) istodobno (ipak) neminovno uspostavlja svoju autonomiju političkog ili etičkog subjekta svojim činjenjem ili stvaralaštvom, koje nužno diferencira, a ne združuje pojedince.⁵⁶⁶ Tako diferencirani književni (umjetnički) tekstovi, u nedostatku stabilnijih kontekstualnih okvira, iskazuju i grade (zamišljeni) prostor, te (re)konstruiraju identitet/e onih koji ih ispisuju kao i onih koje tematiziraju. Riječ je o diskursu individualnog svjedočanstva koje progovara iz kaosa povijesti i koji omogućava artikulaciju vlastita govora i

⁵⁶² Northrop Frye, *Anatomija kritike. Četiri eseja*, prevela Giga Gračan, Golden marketing, Zagreb, 2000, 129. Pri tome Frye ističe kako nije riječ o prikazima koji naprosto projiciraju autorovu osobnost, već o ozbiljnom proučavanju koje je svjesno kolikim nagađanjem se koristi i koliko su uvjetri svi zaključci.

⁵⁶³ C. Milosz, 1999, 169. i 16.

⁵⁶⁴ N. Petković, 2003, 236.

⁵⁶⁵ Richard Rorty, *Kontingencija, ironija i solidarnost*, prevela Karmen Bašić, Naprijed, Zagreb, 1995, 53.

⁵⁶⁶ O takvu pozicioniranju umjetnika govori Nataša Govedić u svojoj knjizi *Izbor uloge i pomak granice, [književne, kazališne i filmske studije]*, Centar za ženske studije, Zagreb, 2002a, 132. Autorica se poziva na C. Taylora, *The Ethics of Authenticity*, New Haven, Harvard Un. Press, 1991, 62, ističući malobrojnost onih koji se odlučuju ili nalaze snage za samootkrivanje stvaralaštvom.

prava na nj. (I) Gervaisov se iskaz p(r)okazuje srednjoeuropskim time što on svoju traumu ne postavlja ni na što osim na jezik i sjećanje, kulturu i sačuvanu povijest.⁵⁶⁷ To je individualno svjedočanstvo, temeljeno na Gervaisovu osobnom kolonijalnom iskustvu, evoluiralo. Smjer te evolucije određen je putem kojim Gervais traga za izlazom iz neprihvatljivih promjena životnih uvjeta koje je diktirala dominirajuća i dominantna historija koja ga je odlučila nepozvana posjetiti. Preciznije rečeno, ta putanja označava transgresiju nametnutih vrijednosti koja se očituje u problematizaciji višeznačnog pojma granice. Nije ovdje riječ (samo) o propitivanjima granica unutar kolonijalnih odnosa s dominantnim strancima, osvajačima, kolonijalistima, kao dio procesâ prilagodbe i /ili otpora domaćeg stanovništva.⁵⁶⁸ Ovdje se problematizira društvena konstrukcija granica u širem smislu, što uključuje definiranje raznih identiteta i konstruiranje (uz pomoć simboličkih i fizičkih granica) koncepta «Drugog». Stoga je Gervaisovo *rekonstruiranje* Drugoga moguće je iščitati na razini tjelesnosti Drugoga i na razini simboličke figurativnosti. On poseže za onima najugroženijima među najnepovlaštenijima, i koji su posve odsječeni od svih linija kretanja-ŽENAMA, pa se u ovome opusu tišina ženskoga glasa sadržajno ispreplela s tišinom postkolonijalnog glasa. Žensko je tijelo zapravo simboličko mjesto, markirano poviješću svoje kolonizacije i podređenosti kao i spolne/društvene uloge. O čemu je zapravo riječ? U postkolonijalnoj književnosti, prema Francoise Lionett, rodno i rasno ukodirano tijelo, kao objekt različitih kulturalnih upisa, zauzima važno mjesto. Ono je tekstom za upise različitih tekstualnosti, poglavito onih patrijarhalnih, u kojima žensko tijelo biva zlorabljeno tako što mu se namjenjuje uloga svetosti žrtvovanja, odnosno time što signalizira implicitnu prešutnu 'dozvolu' ulaska i koloniziranja.⁵⁶⁹ Gervais se poigrava tim stereotipima i arhetipovima u cilju preokretanja odnosa moći, a

⁵⁶⁷ K. M. Gauss, 1992, 32.

⁵⁶⁸ N. Y. Davis, 2004, 68.

⁵⁶⁹ Postavke F. Lionnet (*Postcolonial Representation Women Literature Identity*, Cornell University Press. New York, 1995) iscrpno pojašnjava i citira Biljana Kašić u *Postkolonijalna tijela*, Treća, br.1-2, vol. III, 2001, 285-299, i u *Postkolonijalne teorije iz feminističke perspektive*, nav. dj.

njegov iskaz propituje konstelaciju u kojoj je moć povezana s muškarcem i muškošću, odnosno promjenu podređenog ženskog statusa koji zahtijeva promišljanje prirode moći. Poglavitito, se igra s tijelom kao mjestom bliskosti, sa ženskim tijelom, koje je, za razliku od fenomenologijskog tijela koje je univerzalno muško, prostorno/geografsko tijelo, i kao takvo na udaru muškog pogleda, pronalaska, otkrića, ulaska, ostvarivanja žudnje.⁵⁷⁰ U tom smislu Gervaisov opus promatramo kao iskaz glasova s margine koji upozoravaju na ono što je isključeno, utišano, marginalizirano.

No, dug je put od imenovanja, preko iskoračenja do emancipacije. U ovom slučaju, u strogo literarnom smislu, može se pratiti i kroz izmjenu lirskog, epskog i dramskog, a unutar koje se iskazuju tri vremena:

1. *arhajsko vrijeme nonica, nonića, žena i djece-* vrijeme pasivne patnje, podređenosti. Gervais ovdje imenuje ono što i Edward Said ističe u prvoj fazi dekolonizirajuće kulture otpora, povijest jedne podređene i oštećene zajednice.⁵⁷¹
2. *kontribucijska faza modern(ističk)og iskoraka (pojedinaac i društvo)* u kojoj, Saidovim riječima, otpor nije puki odgovor kolonijalizmu/imperijalizmu, već protuteža načinu na koji se poima historija (kao i ideologija uopće). Pri tome je riječ o ženama u povijesti, odnosno o markiranju tzv. kontribucijske faze povijesti žena, koja p(r)okazuje kako su žene zajedničkom ili pojedinačnom akcijom doprinosile razvoju određenih pojava, pokreta ili ideologija u prošlosti i koja propituje postoji li ikakva njihova uloga, odnosno kakvo je žensko iskustvo rata i svakodnevnih opresija.
3. *postmodern(ističk)o vrijeme transformacije moći/ prevrednovanja svih vrijednosti-(re)konstrukcija identiteta.* Saidovim riječima, u toj trećoj fazi odvija se otklon od separatističkog nacionalizma, kao iskaz napredovanja

⁵⁷⁰ O ženskom tijelu kao o prostoru upisa (i) političke geografije govori B. Kašić, 2001 i 2005.

⁵⁷¹ O trima fazama dekolonizacije u promišljanjima Edwarda Saida, govorili smo u prvom dijelu rada.

u spoznaji ka cjelovitijem shvaćanju ljudske zajednice i oslobođenja, a koja ovdje podrazumijeva rodnu (žensku) perspektivu kao jednu od korektivnih komponenti tako (novo)stvorene povijesne sinteze.

Kroz sve te faze, Gervaisov opus promatramo unutar priče o periferiji, drugosti, različitosti, kao iskaz žudnje kolonijalnog subjekta za svojim identitetom. U tom okviru pitamo što se Gervaisovim iskazom želi imenovati, a promatrajući istaknutost ženskih likova, zanima nas što se zapravo zbiva, tko/što se time glasa te oko kojih se vrijednosti okuplja tako imenovani subjekt. U tom pravcu ovdje želimo odmah naznačiti da je riječ o književnom (istodobno i kulturalnom i političkom) otporu kolonijalnoj moći, pa opus, kroz izmjenu triju vremena, promatramo kao cjelovit tekst o redefiniranju povijesno povlaštenih vrijednosti. Riječ je o umjetničkom modelu društvene preobrazbe i stvaranja novih okvira kroz propitivanja, iskoračivanja i prelaženja, a koji se prizivanjem 'nove' žene preklapa s (kasnijim) feminističkim postavkama. U tako zacrtanoj analizi Gervaisova stvaralaštva, želimo p(r)okazati kako ono upravlja naš pogled s čangrizave monotonije vladajućeg mišljenja na nasmijanu i uplakanu polifoniju potlačenog.⁵⁷²

⁵⁷² L. Sklevicky, 1996, 167. Autorica citira *Die Wilde Frau: Mytische Gesichten zum Staunen, Fürchten und Begehren*, ur. Claudia Schmölders, Eugen Diederichs Verlag, Köln, 1983, str. 299.

Ekskurs o razvoju ličnosti i poetike - Ahasver na putu ka sreći

«Bilo bi dostatno uzeti nit sudbine jednog čovjeka i, idući za njom, zadubiti se u splet uzajamnih ovisnosti između pojedinca i povijesti.»⁵⁷³

Stvaralaštvo Drage Gervaisa nije usredišteno tematiziranjem samo one povijesti koja se nepozvana upliće u živote pojedinaca i čitavih zajednica, i koju su kao historijski diskurs (uglavnom) pisali drugi-oni koji nisu bili objektima tih historijskih kolonizacija. Ta (po)etika (auto)tematizira istodobno i osobnu povijest. Riječ je o koloniziranom subjektu koji traži dvostruki izlaz: onaj iz neprihvatljivih povijesno nametnutih kolonizacija, kao i potragu za vlastitim identitetom, istodobno uvjetom i posljedicom konačnog oslobođenja. U psihološkom smislu gledano, subjektivnim se nagonima suprotstavljaju vanjska ograničenja, a ta suzbijanja dovode do konflikta individue sa samom sobom. Ti se procesi ovdje odvijaju u razdoblju prijelaza iz dječastva u mladičko doba, koje traži stanovito zadržavanje na dječjem stupnju svijesti, opiranje sudbinskim silama. Nešto želi da ostane dijete, a otpor se usmjerava prema proširenju života, koje bitna oznaka ove faze. Ako se do čovjeka može doći, kao što kaže Czeslaw Milosz, i u njegovu povijesnom trenutku,⁵⁷⁴ u Gervaisovu slučaju taj trenutak predstavlja odlazak iz rodne Liburnije. Te 1918, kada je povijest ušla u vidu talijanskog razarača *Acerbo* u život jednog dječaka, njegovo se djetinjstvo primicalo kraju, a jedan je svijet ležao u ruševinama.⁵⁷⁵ Tako se drama odrastanja ispreplela sa dramom jednoga neželjenog povijesnog trenutka, a specifični procesi individuacije,⁵⁷⁶ odvijali su se u uvjetima traume egzila,

⁵⁷³ C. Milosz, 1999, 168.

⁵⁷⁴ C. Milosz, 1999, 7.

⁵⁷⁵ Usp. Karl-Markus Gauss, 1994, 59, *Na dnu Panonskog mora Danilo Kiš*. I Danilo Kiš je poslije Drugog svjetskog rata proživio sličnu situaciju. Tako za obojicu pisaca vrijedi ono što je Milan Kundera rekao za srednjoeuropske narode u cjelini- da im se egzistencija u svakom trenutku mogla i može staviti u pitanje.-K. M. Gauss, 1994, 68.

⁵⁷⁶ Individuacija znači postati pojedinačno biće. Zbog toga bi se individuacija mogla prevesti i kao «samoostvarenje» ili kao «samoispunjenje».-Carl Gustav Jung, *O psihologiji nesvesnog*, preveli Desa i dr. Pavle Milekić, Matica srpska, Novi Sad, *Odabrana dela K. G. Junga, Knjiga druga*, str. 189, 1984a.

nametnuta povijesnom intruzijom. Gervais u tom trenutku, kao prognanik sveden na sebe samoga, više nije on sâm.⁵⁷⁷ Jer, fizičko istjerivanje prati i osobita konfiguracija svijesti. Stoga osjeća prijeku potrebu da ponovno izgradi svoj unutarnji život, a imaginarni prostor njegova stvaralaštva nadaje se tako kao priča o samoostvarenju pri kojemu *nesvjesno* traži vanjska očitovanja, odnosno i sama ličnost žudi nadržati vlastito (ne)svjesno stanje i oživjeti sebe kao cjelinu. Egzil je ogromna neutješ(e)na tuga, pri čemu egzilant češće pokazuje znakove konfliktne izmještenosti nego neupitnog pripadanja. Prognanik postaje putnik između dvije stvarnosti, putnik koji se uvijek vraća polazištu, «žrtva zemljopisa»,⁵⁷⁸ a u ovom slučaju i žrtva povijesti. Pjesnici, kao i umjetnici uopće, u takvim okolnostima nose poseban žig neugode koji uzrokuje izbor egzila/emigracije i u «unutarnjem zemljorisu». Tako i ovaj opus kao poetski iskaz «terapeutike egzila i lutalaštva»⁵⁷⁹, želi, prije svega, nadvladati granice, one vanjske, tako i unutarnje. To je moguće postići pod uvjetom razvoja vlastita jastva pri kojem se otkriva da tako formirano jastvo ima slobodu i mogućnost *izbora*. Na podlozi te spoznaje moguća su sva propitivanja i subverzije nametnutih oGRANIČenja bilo koje provenijencije, pa i onih između dva načina pisanja - između historije i literature. Jer, Gervaisovo poetsko svjedočanstvo (vlastite) povijesti želi omekšati strogu odvojenost ta dva načina pisanja. Pošavši od svjetotovorne funkcije književnosti, Gervais svojim iskazom nudi nadopunu historiji, odnosno **varijaciju** kojom autor uključuje ono što je (nepozvana) historija isključila ili (namjerno) previdjela/prešutjela. Stoga ova književnost ima (i) **korektivnu** funkciju naspram historije, ona više nije samo pomagačica povijesti, ona je (**kontra**)**historija**. Time što (re)opisuje povijest kako bi se izgradio vlastiti identitet, ova književnost u izravnoj je vezi s korpusom

⁵⁷⁷ Tako o prognaništvu govori Alain Finkielkraut, 1998, 96.

⁵⁷⁸ Prema zborniku **Egzil, Emigracija. Novi kontekst**, prir. Irena Lukšić, 2002, *Uvod*, str. 7. Sintagma «žrtva zemljopisa» iz Josif Brodski, *Što dalje od Bizanta*, prev. I. Lukšić, *Lettre Internationale* 5, Zagreb, 1992, str. 13-26.

⁵⁷⁹ Riječ je o izrazu Julie Kristeve, *Strangers to Ourselves*, New York, Columbia University Press, 1991, 77. Ovdje iz N. Govedić, 2002a, 183.

srednjoeuropske književnosti, koja piše Srednju Europu, bilo s njena sjevera, istoka, zapada ili juga.⁵⁸⁰ U tom procesu (re)opisa pisac, u ovom slučaju Gervais, ne intendira objektivnom iščitavanju svijeta, niti je bio primoran objasniti svijet. Riječ je o iskazu koji (je) permanentno upozorava(o), ali je u tome segmentu često (bio) ili nezapažen ili neshvaćen, na perspektivu/e koja/e ne izostavlja/ju pojedinosti i konstelacije koje historija kao disciplina proglašava minornima ili manje važnima. Spomenuta trauma egzila povezana s intimnom dramom odrastanja čini Gervaisovo svjedočanstvo srednjoeuropske (kontra)historije mnogo kompleksnijim i valja je svakako uključiti u interpretaciju. Otuda stanovito prisustvo 'psihologiziranja' u ovom čitanju Gervaisova iskaza, ne da bi se tako 'bolje razumio', nego zato što je ono sadržajem samog opusa, odnosno riječ je o (auto)tematiziranju vlastite sudbine. Jungovim riječima, ova je (po)etika *simptom* pjesnikove duše.⁵⁸¹

No da bi se raspravljalo o izvorištima nečijeg stvaralaštva, kao i o korijenima jedne autotematizirane povijesti osobnosti, valja krenuti na same početke, u dječastvo/mladenaštvo ličnosti, kao i opusa. Valja očitati ono mjesto u kojem je autor izrazio svoj očajni krik, nemoć mirenja s neizbježnom nesrećom: njegov prvi prosvjed protiv Sudbine.⁵⁸² Ako pođemo od postavke Fulvija Tomizze kako se pisac «ili rađa kao genij ili počinje pisati jer se u određenom trenutku svog života, pred licem smrti, razaranja, bezgranične osamljenosti razračunava s pitanjima svoje egzistencije, svoga života»⁵⁸³, onda Gervais, baš kao i Tomizza, (p)ostaje pisac pred licem smrti i u trenutku bezgranične osamljenosti. Svaki intelektualac u emigraciji, ističe Adorno, bez ijednog izuzetka, je oštećen i dobro

⁵⁸⁰ N. Petković, 2003, 8-9.

⁵⁸¹ Carl Gustav Jung, *Duh i život*, preveli Desa i dr. Pavle Milekić, Matica srpska, Novi Sad, 1984, *Odabrana dela K. G. Junga, Knjiga treća*, str. 87, 89. i 91, 1984b.

⁵⁸² C. Milosz, 1999, 34.

⁵⁸³ O Tomizzi kao o srednjoeuropskom piscu govori K. M. Gauss, 1994, *Pledoaje za «convivenzu» Fulvio Tomizza*, str. 83. Tomizza je jednom priznao: «Postao sam pisac putem dramatičnih i traumatskih iskustava; putem okrutnog konflikta što se nakon drugoga svjetskog rata razvio između Talijana i Slavena u mojoj domovini Istri (...).»

je da to sam spozna, ako neće da o tom bude jezivo poučen iza čvrsto zatvorenih vrata svoga samopoštovanja.⁵⁸⁴

Već se u najranijim tekstovima, koje mladi Gervais objavljuje u slovensko-hrvatskom časopisu *Naš glas*, otkriva njegova snažna intencija da se otkrije, izrazi, očituje, pa se u tim studentskim (mladenački često nesređenim) zapisima otkriva snažna ispovjedna osobna nota.⁵⁸⁵

Tako se u lirskom fragmentu **Mojoj prijateljici**, iz vjerojatno veće cjeline koja je naznačena u podnaslovu **Iz Improvizacija**, lirski subjekt/ Gervais otkriva kao mladi modernistički umjetnik kojeg privlači boema:

*« Tvoj je život ogorčena borba za svagdašnji kruh i bolju budućnost.
Moj je život besciljno lutanje i uživanje svih boli i radosti na koje
naidjem.*

Tvoje su želje male i sićušne, kao i tvoj život i zato se sve ispunjuju.

Moje su želje velike, kao oceani i nijedna se ne može ispuniti.

To je razlika medju nama i

*zato je moj život lepši od Tvoga».*⁵⁸⁶

I u fragmentu koji slijedi, **Želja za tišinom**, Gervais kao u izvjesnom prologu otkriva svoju nemirnu mladenačku umjetničku osobnost:

«Sve su češći dani, kad se zaželim mira, kad čeznem za tišinom.

Tražim tišinu očajnom uporitošću. Tražim je na poljima i livadama...

*Tražim je u velikim i pustim crkvama, gde se zvuk mojih koraka opetuje
u svakome kutu i gde stoje u senama ukočeni sveci.*

*Ali tišine ne mogu da nadjem, jer nemir je u meni».*⁵⁸⁷

⁵⁸⁴ Theodor W. Adorno, *Minima moralia. Refleksije iz oštećenog života*, preveo Aleksa Buha, «Veselin Masleša», Sarajevo, 1987, 28.

⁵⁸⁵ Ante Rojnić, 1959, 19.

⁵⁸⁶ Objavljeno u *Naš glas*, Trst, I./1925a, str. 52.

⁵⁸⁷ Ibid.

No, već slijedeće godine u svom tekstu **Duševne krize** kaže: «*Tko od Vas nije proživio one duševne krize, koje se proživele čine smešnima, a koje su nekad ipak imale za nas neku svoju posebnu zamašitost i važnost*».⁵⁸⁸ Osvrćući se s blagim ironijskim odmakom na te «*žalosne i smešne*» dane «*u kojima sam se mučio problemom izvora i tajne života, i misterijom smrti*», Gervais samog sebe gleda «*u komičnom očaju nadobudnog srednjoškolca*» koji «*iščekzava u labirintu svih tih pitanja*» i koji «*očajava nad težinom bitka*» pa plače nad svojom sudbinom «*i čoveka uopšte*».⁵⁸⁹ U tim se prijemcima Gervais otkriva kao pripadnik svoga vremena u kojem intelektualac svojim modernističkim propitivanjima evocira krizu epohe. To je vrijeme u kojem se Martin Heidegger počinje baviti problemom pojma bitka, pitajući se koje je njegovo značenje i smisao.⁵⁹⁰ No, vlastita se pitanja i krize Gervaisu čine tragikomičnim jer, kako kaže, pozivajući na neimenovanoga «našega» pjesnika, «*svaka je mladost tragikomična, pa i moja*».⁵⁹¹ Stoga, pojašnjava Gervais: «*Danas mi je sve to jasno i danas znam, gde je bio izvor svim tim mojim krizama: Dete je počelo misleti, dete je videlo zlo, dete je počelo da promatra život i da se u tome upoznavanju razočarava. U kratko: bio je to rastanak sa dečjom dušom*».⁵⁹² O tome djetinjem svijetu sigurnosti i nepomućene cjelovitosti, Gervais govori i u lirskom kolažu **Mi. Iz improvizacija**, u čijem se prvom dijelu opisuje nestali/oduzeti svijet djetinjstva:

«*Živeli smo s igračkama u rukama, smejući se sunčanom traku; kupajući se goli i debeljuškasti, u smirenom i toplom moru*.....

(...)

⁵⁸⁸ Drago Gervais, **Duševne krize**, *Naš glas*, II./1926a, br. 1-2, str. 4-5.

⁵⁸⁹ Ibid, 4.

⁵⁹⁰ 1927. Heidegger izdaje knjigu **Sein und Zeit** (*Bitak i vrijeme*), kompendij njegove misli o modusima ljudskog bitka (*Dasein*) i o vremenu.

⁵⁹¹ D. Gervais, 1926a, 4.

⁵⁹² Ibid.

O, bilo je lepo.

*To su bili blagdani našeg života; to je bio večni smeh,
večna radost-detinja, draga, andjeoska».⁵⁹³*

No u taj delikatni «prelaz u život» koji je «odlučan za dečju dušu» i kada «ona ima, da bira između zla i dobra, da se odluči», pa su mnogi «nastradali», obrušila se nepozvana povijest u vidu (još jednog) rata, «katastrofalnog i velikog», koji je «kao i vulkan izrigao sve plamene ljudske strasti». Taj događaj «prekrio je», ispovijeda mladi Gervais, «našu dušu i mladost naslagama lave».⁵⁹⁴

«I onda je, odjednom, nestalo sve...

kao da je netko umro.

*Naši su roditelji plakali i gledali nas nekim
tužnim, nikad nevidjenim pogledom.*

*Naše su igračke postale nevaljale i dosadne, i mi
se već nismo tako rado igrali,*

*jer smo, našim detinjim instinktom, osećali, da je
nešto u zraku...*

crno, veliko i opasno.....

*Iz daljine se je čulo tutanj topova, a njihov je mukli
šum naveštao našoj nevinoj duši zlo, koga mi
nismo poznavali».⁵⁹⁵*

Gervais, opisujući tragične povijesne okolnosti, sada kaže kako je «tragičan [je] ovaj život», u njemu su «nekadašnje vrednote postale manje od nule», a «sve lepo i dobro izgubilo je svoju vrednost, postalo je smešno i nesavremeno». Stoga

⁵⁹³ Drago Gervais, Mi. Iz improvizacija, Naš glas, I./1925b, str. 75-76 (75).

⁵⁹⁴ D. Gervais, 1926a, 4

⁵⁹⁵ D. Gervais, 1925b, 75.

vrijeme u kojem živi, Gervais prikazuje kao vrijeme «*parasita i moralnih propalica*» u kojem je «*čovjek pao u nisko, zaglibio u gnjilo i trulo blato spram sebe i svoje budućnosti*». Taj se čovjek mladome intelektualcu čini «*kao da je zatvoren u nekoj tesnoj i zadušljivoj kazamati, u kojoj se ori paklenska graja*», i štoviše, «*smeje se iz nje onima koji neće u nju nazivajući ih nesavremenim ludjacima*». Riječ je o epohalnoj katastrofi u kojoj je, usprkos svome napinjanju «*da nešto stvori*», čovječanstvo «*u nekom deliriju*», te je «*proredjeno (jer milijoni propadaju)*», proplesalo «*ludjačkim plesom preko svog vlastitog dela*». ⁵⁹⁶

«A zlo je raslo, bivalo sve veće i veće, i uzimalo djavolske dimenzije.

Oko nas su besnili vetrovi, i mnogi je cvet naše duše bio otrgnut i zgažen.

Mesto poezije naše prve mladosti, poezija smrti i greha, gorčine i čemera.

Mesto nasmejanih dana, dani suza i neizvestnosti.

Mesto radosti bol, mesto života smrt.

O, kako je naša duša žedjala lepote i dobra, a kako smo plakali za cvetnim stazama detinjstva našeg.» ⁵⁹⁷

Mlada osobnost u svojoj nelagodi u kulturi uočava da je «*naša mladost danas u krizi*». Jer, s jedne strane nudi joj se «*bogatstvo, lagodan život, žene, smeh i alkohol*», koji traže, kaže Gervais, žrtvovanje svoje duše, svoga karaktera, svega onoga što je u njemu pozitivno. Heideggerovim riječima, *Dasein* se gubi u Drugima pri čemu skupa-bitak neosobnog, bezličnog kolektiva, mase, *Se (das Man)* razvija svoju pravi diktaturu. U tom kontekstu, kaže Heidegger, mi uživamo i zabavljamo se kao što *se* uživa, čitamo, gledamo i sudimo o književnosti i umjetnosti kao što *se* gleda i sudi, smatramo 'odvratnim' ono što *se* smatra odvratnim. Jer, to *Se* koje nije određeno, a koje su svi, premda ne kao

⁵⁹⁶ D. Gervais, 1926a, 4.

⁵⁹⁷ D. Gervais, 1925b, 75.

zbroj, propisuje način bitka svakidašnjice».⁵⁹⁸ S druge strane, nastavlja Gervais, (pre)ostaje «propast, glad itd», u čijem se okrilju živi «kao pogaženi crv, bedan, smešan i nesavremen».⁵⁹⁹ Ta dvostruka slika poslijeratnog društva koju uočava tada 21-godišnji Gervais, postaje teškim pitanjem «za mladu i nerazvitu dušu». Gervais se pita: «Koliko je mladih duša stojalo u nedoumici pred tim pitanjem i koliko ih se je izgubilo na sklizavoj stazi današnjice».⁶⁰⁰ Sličnu nedoumicu iskazuje i Czeslaw Milosz, govoreći o razdoblju između 1918-1920, u kojem je (i) on proživio svoju «epopeju, ili bolje odiseju». Milosz ističe da se «vjerojatno ne može ispitati u kojoj mjeri sudbina nekog naraštaja podliježe zbog načelne kolebljivosti, ako se ona dogodi u doba formiranja osobe».⁶⁰¹ O tome Gervais kaže:

*« O, kako smo se odupirali zlu, koje je navaljivalo na nas, i
kako smo uzalud tražili svetlost u životu našem,
jer zlo je ostavilo na nama svoje biljege.
Mnogi su od nas postali Kajini i Jude,
Mnogi su od nas izgubili sebe,
I mnogi je od nas pobegao od zla, ostavljajući mu slobodno
polje, povlačeć se u svoju dušu, i ljubomorno tražeć izgubljenju
svetlost mladosti svoje.....».*⁶⁰²

Jer, u novonastalom svijetu razorne bijede i banalne sreće, čija je bitna oznaka prosječnost koja stražari, kaže Heidegger, nad svakom iznimkom koja strši, svako se **prvenstvo** nečujno tlači. Sve **izvorno** preko noći je uglačano kao davno poznato. Sve **izboreno** postaje svima na dohvat. Svaka tajna gubi svoju

⁵⁹⁸ M. Heidegger, **Bitak i vrijeme**, preveo Hrvoje Šarinić, Naprijed, Zagreb, 1985, 144.

⁵⁹⁹ D. Gervais, 1926a, 4.

⁶⁰⁰ Ibid., 5. «Sećam se tolikih prijatelja, vernih drugova», kaže Gervais, «s kojima sam proživio gotovo celu mladost. Danas se ne razumevamo, antipatični smo jedni drugima, ne shvaćamo se.»

⁶⁰¹ C. Milosz, 1999, 40. Milosz govori o razdoblju svoje epopeje u svezi s ratom, «ovoga puta» između Poljske i Rusije.

⁶⁰² D. Gervais, 1925b, 76.

snagu. Briga prosječnosti razotkriva i opet jednu bitnu tendenciju tubitka, koju nazivamo 'niveliranjem' svih mogućnosti tubitka». ⁶⁰³

U tom okolnostima pita Gervais: «Zar mogu shvatiti čoveka, kojemu je jedini ideal neki poludivlji ples, čoveku, koji ne misli ni našto, nego kako će dobro provesti slobodno vreme?» (...) «Zar mogu shvatiti čoveka koji bez ikakvih skrupula prelazi preko morala, dužnosti prema sebi i ljudima? Avet je raskrilila nad njima svoje ruke i pospremila ih u svoj zagrljaj, da iz njega izidju bleđi, izmoždjeni i bezčasni». ⁶⁰⁴

Riječ je o vremenima u kojima, kaže Heidegger, «svatko jest Drugi i nitko nije on sam». ⁶⁰⁵ Jer, mnogi se boje borbe sa životom, kaže Gervais, a «njihovi su dani ispunjeni očajem nad vlastitom bezvoljom, gube veru u sebe, vuku se po svetu očajni i jadni». ⁶⁰⁶ No ta bačenost Daseina u svijet nije odabrano stanje:

«Danas leži, pred nama, baština, koju nam je ostavilo zlo.

Sve je porušeno, sve je izgubljeno, sve, čim se je hranilo detinjstvo naše.

I mi bi trebali, da na novo gradimo,

ali mi smo slabi i bezvoljni.

Previše su otrova ispile naše duše, prejaka je bila čaša iskušenja našeg, jer smo ga ispili tek onda, kad smo počeli živeti». ⁶⁰⁷

I dok se jedni posve prepuštaju užicima, žrtvujući u sebi čovjeka, a drugi gube vjeru u sebe, upadaju u apatiju i očaj, Gervais bira treću opciju: «Borba sa zlom, za život» jer, kaže i Heidegger, svaki pojedini tubitak *razasut* je u Se i mora sebe tek naći. ⁶⁰⁸ Štoviše, *Daseinu* ostaje prostora za odabir, odgovornost u vidu *nabačaja*, kao njegove projekcije spram ovoj ili onoj mogućnosti. Potencijalnost

⁶⁰³ M. Heidegger, 1985, 144-145.

⁶⁰⁴ D. Gervais, 1926a, 5

⁶⁰⁵ M. Heidegger, 1985, 145.

⁶⁰⁶ D. Gervais, *ibid.*

⁶⁰⁷ D. Gervais, 1925b 76.

⁶⁰⁸ M. Heidegger, 1985, 147.

je dio njegova bitka. Stoga, «za rešenje od veriga naše poludjele civilizacije, za slobodu duše», kaže Gervais, iako je svjestan da nas «*tište bolesti generacija i naša je volja tako malena*», «*treba da odbacimo sa sebe plašt apatije i da čvrsto pregnemo na rad oko izgradnje naše duše, koja će biti daleko, daleko od svih današnjih 'zapovijedi božjih' posleratne civilizacije*». ⁶⁰⁹ Ta borba sa zlom za dobro, kao nabačaj mogućnosti *Daseina*, koje su daleko od 'zapovijedi božjih' poslijeratne civilizacije, zapravo modernističke civilizacije, evocira na povratak izvornim božjim zapovijedima, odnosno oba diskursa (Heideggerov i Gervaisov) nisu lišena teologije. No, nije riječ o teologiji kao okoštalu sustavu religijskog oruđa, već o onoj koja je shvaćena kao riznica za (re)interpretaciju svijeta i čovjeka. U tom smislu već u ovim Gervaisovim tekstovima nalazimo intertekstualne relacije naspram kršćanskoj retorici, poglavito Bibliji. U lirskom kolažu **Mi**, nekoliko se puta spominje svjetlost kao protuteža zlu, a zlo «*poprima đavolske dimenzije*», spominje se «*poezija smrti i grijeha*», čaša iskušenja, Juda i Kajin. I sam završetak nadaje se kao takav aluzivni citat: «*O, neka padne na nas svetlost i snaga za gradnju novog/ života u kojem će živet deca naša*». ⁶¹⁰

I u Gervaisovu tekstu **Refleksije jednog zakašnjelog trubadura**, mogu se naći takve intertekstualne veze. ⁶¹¹ Gervais započinje razmišljanjem o povijesnim kontingencijama. Potaknut bakarskim ruševinama staroga frankopanskoga grada, koje uspoređuje s ruševinama «*u Vojnovićevim dramama*», Gervais evocira Frankopane i zamišlja Katarinu Zrinsku. To je najraniji prikaz ženskog lika u Gervaisovu književnom opusu, a koji Gervais opisuje u određenom povijesnom kontekstu: «*Nagnula se je na ogradu i gleda na bakarske vinograde. Dugačka baršunasta haljina, kao na Ivekovićevoj slici. Bogzna kamo misli? Možda na svog 'Putnog tovaruša' ili pak na presvetlog gospodina bana, koji se negde naterava sa Turcima. Srce mi drhće od trubadurskog zanosa i spremam*

⁶⁰⁹ D. Gervais, 1926a, 5.

⁶¹⁰ D. Gervais, 1925b, 76

⁶¹¹ D. Gervais, **Refleksije jednog zakašnjelog trubadura**, objavljeno pod rubrikom *Pisma*, datirano: «*U Bakru, meseca augusta 1927*», *Naš glas*, III/1927a, br. 9, str. 306-308.

se, da se poklonim, kao da sam na dvoru Luja XIV. (ne zaboravimo da me je vizija prenela u vreme, kad je šaljivdžija msje Molier napisao svoga Gradjanina-plemića, koga tako dobro igra gospodin Grund na zagrebačkoj pozornici)».⁶¹² Iz te perspektive, Gervais započinje svoje kazivanje o povijesti. Najprije spominje robove, zatim rimske kolone, feudalne kmetove, spominje Voltairea (i «*neka*vi Monteskej i Rusoi») koji su tražili za sve ljude slobodu i jednakost. Zatim kaže Gervais, «*došli su neki sankiloti i sve je otišlo do vraga. Ljudi su se klali i ubijali po barikadama. Krv je tekla kao vino i iz te se je krvi na opšte divljenje rodio neki genijalni general, (...). On se je zvao Napoleon i zato, jer je uvek govorio da mora postat kraljem, on je to i postao. Posle su on i njegovi grenadiri širili slobodu po celome svetu. Tako su ovuda gradili vojničke ceste i stvorili ilirsku državu, koju je jednoga dana odneo vetar*». Autor nadalje govori o kolonijalnim posezanjima i međusobnim imperijalističkim nadmetanjima: «*U to vreme je živeo neki Pit, tamo u Engleskoj, i on je hteo, da i Engleska postane velika država, pa da i ona širi slobodu. Tako su se onda tukle Engleska i Francuska na kopnu i na moru, diplomacijom i puškama, kanonima i noževima*». Tu je temu kasnije Gervais obradio u svojoj **Karolini Riječkoj**. No, ovdje nastavlja tijek povijesti i kaže kako je «*posle [je] došao neki Vilson, tj. Aleksandar I., pa je nešto buncao o miru i o Ligi Naroda (...). Ali njega su prevarili i Rusija nije dobila nikakve nagrade zato, što je poubijala toliko Francuza, Nemaca, Ilira, Poljaka i.t.d.*».⁶¹³

Autor sam sebi čestita kako je dobro naučio historiju, ali kaže: «*I tek posle, kad je dete počelo da misli, razotkrivala se je ona tama, onaj kaos natrpanog znanja imena i datuma, koji mi je doneo dobru ocenu*». Iz te tame, Gervais kreće prema onoj drugoj klasi, klasi potlačenih, obespravljenih zanemarenih, utišanih, onih koji su «*vezani za zemlju*» ili «*žive u smrdljivim tvornicama, medju kiklopskim*

⁶¹² Ibid., 306.

⁶¹³ Ibid.

strojevima, u podzemljima, prašni, čadjavi, gladni i beskrajno umorni».⁶¹⁴ Gervais zaključuje: «I dok ta ogromna većina moje braće živi ovakvim životom, ja mogu da se smijem i da ne mislim na to». No, s druge strane, «to me je pitanje mučilo: Je li u čoveku još uvek toliko zveri, ili je cela naša civilizacija od Adama i Eve dalje pošla stranputice?». Gervais spominje Tolstoja, čije je «Ispovijesti» čitao, nalazeći u njima mnoge odgovore. No, unatoč tome, Gervais ističe kako nije bio oduševljen, jer «Tolstoj, kao i Šopenhauer, kao i Isus-negira civilizaciju».⁶¹⁵ Ipak, kaže kako razumije da su se i Tolstoj i Isus rodili u vremenima, «kad je civilizacija izdala i kad je čovečanstvo vodila u propast». No, pita se, bi li čovječanstvo, «kad bi se za nekom užasnom, strahovitom revolucijom, bacilo u stanje neznanja i siromaštva duhom-u njemu izdržalo?». Na to pitanje odgovara: «Mislim, da bi opet pošlo onim putem i onim fazama, kojima je pošlo i da bi došlo do one tačke na kojoj se i danas nalazi».⁶¹⁶ Nadalje, Gervais, pozivajući se na Tolstoja, govori o ljudskoj težnji ka boljem: «Mi si umišljamo da ćemo s vrha tog tornja moć dohvatit sreću i redovito se razočaravamo». No, s druge strane: «Ali zar se tim večnim gradjenjem uistinu ništa ne poboljšavamo(...). Zar se čovečanstvo, taj večni Ahasver na putevima ka sreći nije ni za pedalj toj sreći približilo?».⁶¹⁷ Odgovarajući na pitanje: «Što znači u suštini, to negiranje civilizacije?», Gervais uočava kako «ponajbolji umovi čovečanstva nisu s njome zadovoljni, da žele dakle nešto novo (...) znači da će se postignućem jednoga cilja otkrit u daljini drugi, koji će se opet prikazivat lepima, novima i vrednima borbe». U tom smislu, Gervais govori o novim Mesijama, o «jednoj utešljivijoj perspektivi» do «koje je udaljenost strahovita». Stoga kaže: «Pa i ako su naši dani pesimistični i ako živemo danas u onom mučnom vremenu, kad se svaki dan truže teškim i neseosnim mislima, to

⁶¹⁴ Ibid., 307.

⁶¹⁵ Ibid. Autor citira Tolstoja: «Koliko sam puta zavidjao seljaku radi njegovog neznanja» i Isusovu rečenicu:

«Blaženi siromašni duhom, jer je njihovo kraljevstvo nebesko».

⁶¹⁶ Ibid.

⁶¹⁷ Ibid. Istakla V. J.

gledajmo optimističkije na ono, što se za čoveka sakriva pod tamnim velom budućnosti». ⁶¹⁸

Ta napetost neodređene borbe između bačenost i mogućnosti, i ovdje se nadaje kao središnja tema, iskazujući (ponovo) suvremenu Heideggerovu misao kako je Dasein «skroz-naskroz **bačena mogućnost**». ⁶¹⁹

U tom smislu, za razumijevanje Gervaisove (po)etike značajna je podjela, odnosno Gervaisovo razlikovanje dva različita tipa poimanja svijeta i čovjeka, izražena simbolima Don Kihota i Hamleta, a koju pojašnjava u svom tekstu **Don Kihoti, Hamleti i Panca**. ⁶²⁰ Gervais razvija ova dva tipa na podlozi, «osnovke» «prvog čovjeka»-Pance, a Don Kihot i Hamlet su «prirepine», odnosno, «Panca je zastava, a Don Kihot i Hamlet su tek trakovi». Jer, Panca je «polazište, osnova, početni stadij», Panca je «životinja». ⁶²¹ Iz te Pancine osnove Gervais pojašnjava oba navedena traka. Prvi, donkijotizam znači u svojoj biti mladost, «bez donkijotizma i nije mladost», kaže Gervais. No, donkijotizam vodi ka razočaranju, kaže Gervais, jer «dodje, konačno, vreme, da se konstatuje, da su one vetrenjače bile ipak samo vetrenjače». S druge strane, Hamlet označava neaktivan tip koji promatra, analizira, traži, što ga neminovno dovodi do negativnih rezultata. «Razočaran otkrivenim rezultatima gubi volju za život, jer je uveren, da je otkrio njegov-nesmisao. Hamlet je nesretan, jer je uveren, da je celi život promašen i bezvredan.» ⁶²² To razočaranje vodi do toga da ne vjeruje u sebe, «on, kao i onaj Kranjčevićev 'Adam' piše upitnik: 'Zašto sam na svetu?' ('Tu bi, o no tu bi.') ⁶²³

O tim dvama tipovima govori i Milan Selaković u kasnijem tekstu **Vid moralnog značaja Cervantesova «Don Quijota»**. ⁶²⁴ Selaković (Gervaisovu) podjelu eksplicira u području književnosti, govoreći kako su spomenuta dva

⁶¹⁸ Ibid. 308.

⁶¹⁹ M. Heidegger, 1985, 164

⁶²⁰ *Naš glas*, III./1927b, br. 11, str. 356.-359

⁶²¹ D. Gervais, 1927b, 357.

⁶²² Ibid.

⁶²³ Ibid.

⁶²⁴ Tekst je objavljen u *Književnik*, god. I, br. 5, 1959, str. 101-114.

tipa raznovrsnih ljudskih mentaliteta, «genijalno obrađena u dva velika umjetnička djela, što se, nekom slučajnošću, pojavljuju u istodobno: jedno je Shakespeareov Hamlet, tip mračnjaka i skeptičnog manijaka, nepopravljiva pesimista, a drugo je Cervantesov vedri don Quijote (naoko tek 'vitez tužnog lika')». ⁶²⁵ No, Gervais u svom tekstu, unatoč opisanim razlikama između tih dvaju tipova, ističe da im je zajedničko to što su «oni nesposobni za život. Don Kihot jer vjeruje previše, Hamlet, jer ne veruje ništa». Stoga će «Don Kihot biti ismijan ⁶²⁶, a Hamlet prezren». ⁶²⁷

Tu dihotomijsku aporiju (i ovdje) Gervais prevladava, opredjeljujući se za treću mogućnost. To je Panca, koji kao «srednji čovek», može nositi «Don Kihotov šlem i Hamletovu harfu». Tako Don Kihot udružen s Pancom stvara, dok Hamlet udružen sa Pancom ruši. Drugim riječima, kad se Panca najede, zasiti onu prvobitnu glad, kad hoće biti pametan, odnosno počne tražiti Smisao, kaže Gervais, takav Panca postaje Don Kihot. ⁶²⁸ No, kad takav Panca/Don Kihot ne može naći Smisao, pretvara se u Hamleta, postavši «mrzovoljast», «nezadovoljan». Jer, postavši Hamletom, izgubio je «vjeru u život i u sebe». ⁶²⁹ No, najopasniji je Panca onda, kad se «ovako gladan i iznuren», riješi svoga Hamleta, i postaje čistim Don Kihotom. U tim svojim «najsvetlijim» trenutcima, Panca misli da stvara –«sreću čovečanstva». ⁶³⁰

Iako nam je Don Kihot, ističe Gervais, mnogo simpatičniji od Hamleta, jer su nam «simpatičniji ljudi od akcije od onih, koji se večno tuže na život, i uvek nalaze materijala za jadikovanje», i hamletovština i donkijotizam mogu se pronaći u svakom pojedinom čovjeku, a malo je ljudi koji bi bili samo jedno ili

⁶²⁵ M. Selaković, 1959, 103.

⁶²⁶ M. Selaković, 1959, 108, kaže kako je tragedija don Quijotea sadržana u nesuglasju maštanja sa životom. On je realnost života zamijenio svojim snovima i zato je ismijavan. No, njegove riječi nisu prijetvorne, već iskrene i izgovorene u ime ljubavi za istinu. Stoga je komika don Quijotea više tragična nego šaljiva i zabavna.

⁶²⁷ D. Gervais, 1927b, 357.

⁶²⁸ Ibid.

⁶²⁹ Ibid.

⁶³⁰ Ibid.

drugo. Štoviše, najsretniji je onaj čovjek «u kojem su se te dve krajnosti nivelirale. Za njega kažemo da je staložen».⁶³¹

No, pojašnjava Gervais, o donkijotizmu i hamletovštini može se govoriti i na širem planu pa se «čitavi ljudski vekovi mogu okrstiti tim imenima». Ljudska povijest nije ništa drugo do izmjena tih tipova pa «kad se čovečanstvo zasiti hamletovštine, pesimizma, nedelatnosti i skrajnje apatije prema svemu, produbi se u nje Panca, koji hoće da žive. Panca više: ako smo iscrpli stare rudnike, potražimo nove. Ako nema hrane na ovim poljanama, potražimo je na drugim, ako su se stara vrela isušila, potražimo nova. I onda se čovečanstvo, preko noći, menja». Proces se u «fanatizmu masa» odvija «u izvesnoj progresiji do svoga vrhunca», kada taj fanatizam eksplodira, pri čemu, dakle, već na vrhuncu, počinje «degresija». Jer «fanatizam», našavši svoju zadovoljštinu, ipak nije našao «ispunjenje svojih ideala». Stoga neminovno «nastupa vreme razočaranja, depresije, javlja se opet hamletovšitna». Ciklički se proces vraća na onaj stadij od kojega je krenuo želeći ga prevladati, a kad i taj stadij dođe «do najniže stepenice», «počeće spomenuti proces iznova». Taj primijenjeni zakon polariteta, akcije i reakcije, plusa i minusa, ističe Gervais, odvija se stalno, «i uvek, iz veka u vek».⁶³² U kontekstu navedenoga, vidljivo je da Gervais u propitivanju svijeta i čovjeka, binarizam dviju opreka/suprotnosti, nastoji prevladati, pregorjeti trećom, integrativnom mogućnošću koja se nadaje kao nit povezivanja i stvaralačka potencija. Ona se iskazuje u tragikomičnome (između tragičnog i komičnog), u Pancinu donkijotizmu (koji ne gubi iz vida svoju hamletovštinu prevladavajući opreku čistog donkijotizma i hamletovštine), kao i u slici historije kao niza cikličkih izmjena polariteta i njihove međusobne dijalektike.

U tom prevladavanju raznih prostora udaljenosti sagledavamo i već spomenutu Gervaisovu komponentu intertekstualnih povezivanja. Riječ je o izgradnji

⁶³¹ Ibid., 359.

⁶³² Ibid., 358.

specifične estetike pamćenja koja se razvija u kompleksnom ustrojavanju unutar tekstnih prostora pamćenja i njihovom (re)semantiziranju. Gervaisov tekst stupajući u vanjski prostor pamćenja kulture, istodobno (re)kreira taj prostor uvodeći (i) druge tekstove u svoj unutarnji prostor. Stoga, krećući od postavke/pitanja Renate Lachmann: «Nije li prostor između tekstova istinski prostor pamćenja?», odgovaramo njezinim riječima kako je (i ovdje) pamćenje teksta njegova intertekstualnost.⁶³³ Gervais u svojim (ranim) tekstovima ne krije da je pod utjecajem svoje bogate lektire. Riječ je o djelima ruskih pisaca, Dostojevskog, Turgenjeva i Tolstoja. Pa i podjela na donkihотовske i hamletovske tipove temelji se na Turgenjevljevoj podjeli ljudi na Don Kihote i Hamlete.⁶³⁴ Teološki transformirano, pojašnjava Walter Benjamin, ta podjela korijeni se u dualizmu Adama i Eve. Adam kao prvorođeni, čisto stvorenje, posjeduje stvorenjsku tugu, Eva, stvorena da ga razvedri, posjeduje radost.⁶³⁵ O tome čitamo kod Paracelsusa: «Radost i tugu također su rodili Adama i Eva. Radost je počivala u Evi, a žalost u Adamu... Jedan tako radostan čovjek kao što je bila Eva nikada se više neće roditi: isto tako toliko tužan kao Adam što je bio nadalje se neće roditi nijedan čovjek. Zatim su se te dvije materije Adae i Evae pomiješale, tako da je žalost bila ublažena radošću, a radost isto tako žalošću».⁶³⁶

I u pamfletski pisanoj crtici **Monolog gospodina Ništice**, Gervais je pod utjecajem ruske književnosti, točnije Dostojevskoga. Riječ je o portretu ili bolje skici rastrojena čovjeka, koji je na ruletu proigrao «*ceo život, rad, sreću-u pola sata*».⁶³⁷ Gervais naznačuje intertekstualnu dimenziju svoga teksta o čemu svjedoči jasna citatna naznaka: «(...) *U vrtu se ne će ubit. To nije lepo. Ubiće se*

⁶³³ Renate Lachmann, *Phantasia/ Memoria/ Rhetorica*, izabrao i preveo Davor Beganović, priredio Vladimir Biti, Matica hrvatska, 2002, 208.

⁶³⁴ O tome govori A. Rojnić, 1969, 24-25.

⁶³⁵ Walter Benjamin, *Porijeklo njemačke žalobne igre*, prevela Javorka Finci Pocrnja, «Veselin Masleša», Sarajevo, 1989, 112.

⁶³⁶ Theophrastus Paracelsus: *Erster Theil Der Bücher und Schriften*, Basel, 1589, str. 363-364. Iz W. Benjamin, 1989, 112.

⁶³⁷ *Naš glas*, III./1927c, br. 9, str. 247-249.

u kakovoj gostionici na periferiji. Kao ono Svidrigajlov u Zločinu i kazni. U vrtu se ubijaju mlade i zaljubljene devojke i mladići. Kartaši u gostionicama. To je razmer».⁶³⁸ No, Gervais već u ovome (ranom) tekstu očituje svoj poetiku nježnosti kojom kao Rortyjevi liberalni ironisti, definira osobu, moralni subjekt kao nešto što može biti poniženo. No, kao takav, Gervais, opisivanjem (i) ove sudbine želi ostvariti svoju šansu da bude nježan, da izbjegne ponižavanje drugih.⁶³⁹ Tako su njegovom Ništici, koji je na ruletu dobio ništicu, a pri tome mu nije ništa ostalo od imetka, nakon poduljeg razmišljanja («*Eto on misli: hoće li se ubiti ili se neće ubiti!*»), zamirisali karanfili. On kao «*čovjek, koji se probudio od grozne sanje, oseća čak i lepotu cveća*». To je mjesto preokreta i on se ne će ubiti, «*on se nije ni mislio ubiti. Pisaće ženi. Iskreno i jasno. Ona ga razumije i odobriće njegovu odluku. (...) Gospodin se je Ništica zagledao u cveće, a onda je skinuo cilindar i pozdravio vrtljara: 'Bon žur, msje!'*».⁶⁴⁰

Ruski pisci, posebice Dostojevski, utjecat će i na Gervaisov doživljaj domaćih ljudi, domaćeg kraja. U skici pod naslovom **Istarski seljak**, Gervais je pokušao fiksirati neke osnovne crte i karakter čovjeka-našijenca, koji je tada simbolizirao nacionalni otpor i snagu.⁶⁴¹ Tu sliku Gervais gradi na podlozi teksta - antedecensa *Dva čina jedne bolne drame*, Dragovana Šepića koji je ranije objavljen u *Našem glasu*.⁶⁴² Usporedba dvaju tekstova rezultira plodnosnom ekstrakcijom osobnosti Gervaisova diskursa, onoga što će kasniji kritičari nazivati autentičnošću Gervaisova stila, iako oba teksta ukazuju na već spomenutu ulogu V. Nazora i referiraju na njegova *Velog Jožu*.⁶⁴³ Šepićev istarski seljak je: «jednostavan, opor, grub, a pun duševnosti i patničke poezije trpljenja». Stoga, ističe Šepić, «živost, otpornost, nacionalizam i idealizam najbolje možeš upoznati u Istri, među narodom, koji je vekovima izložen

⁶³⁸ D. Gervais, 1927c, 247.

⁶³⁹ R. Rorty, 1995, 108.

⁶⁴⁰ Ibid., 249.

⁶⁴¹ *Naš glas*, II./1926b, br. 10-12, str. 167-172.

⁶⁴² *Naš glas*, II./1926, br. 3-4, str. 145-150.

⁶⁴³ Ističe A. Rojnić, 1969, 21. Rojnić pojašnjava kako je Nazor među ondašnjim (istarskim) intelektualcima naročito cijenjen, a njegov *Veli Jože* imao je karakter simbola.

trpnjama i besovima.».⁶⁴⁴ Stoga su i «njegove pesme tako bolne, pune razočaranja i patnja, pune melanholije (...). Spomenuvši melankoliju, samo jednom, gotovo ovlaš, Šepić odmah ističe suprotne motive: Nazorovog diva Velog Jožu i Boškarinu. Taj Nazorov/Šepićev Veli Jože «pun je snage, one elementarne snage, koja čupa hrastove kao cveće, koja ruši zločinačke kule, ali koja gradi i stvara».⁶⁴⁵ Iz (takva) Velog Jože «probija već davno zaboravljena, neodoljiva, divlja, zverska snaga, što ga tera napred (...)».⁶⁴⁶ I Boškarina je pun snage: «Ta krava to je snaga naroda, simbolizirana njegova snaga, koju nitko ne vidi».⁶⁴⁷ Tako oslikane dvije sudbine, «kao dva čina jedne teške drame života našeg naroda», Šepić, u zaključnom dijelu svoga teksta, prikazuje u alegoričnim uspredbama sa Golgotom, odnosno sa Kristom «pod teškim križem». A i Nazor, zaključuje Šepić, dao je «poput Veronike patniku rubac», ispisavši svoje «dve gorke čaše pelina, dva pada pod križem».⁶⁴⁸

Gervais u svom tekstu ne počinje aluzijama na tuđe tekstove (kao što to čini Šepić, citirajući kao moto rečenice iz Cankarova *Sluge Jerneja*), ili raspravljajući o Nazorovom Velom Joži, galeotu Iliji, Boškarini, već svoj tekst započinje fokalizacijskom rečenicom u 1. licu množine: «*Bili smo na jednom izletu*».⁶⁴⁹ Riječ je o izletu na Učku, «*na strmu i čarobnu Učku, sivu od starosti i vapnenca*». Gervais nastavlja: «*Veseli smo. Opila nas je ta čarobna i divlja priroda: crnogorica, što stoji uspravna, kao četa divova, livade pune najšarenijeg cveća, kao mozaici holandskih majstora, vedro nebo i naša obesna mladost. Pevamo, smejemo se, divljamo*». No, usred te mladenačke idile, pojavljuje se starac koji se «*podbočio na štap, ruka mu drhće, lepom i veliko bradom igra se vetar, pa ta brada iz daleka izgleda, kao neka bela zastava, kao neki beli veo*». Tom slikom Gervais prelazi iz vanjskog zemljorisa (idile) u

⁶⁴⁴ D. Šepić, 1926, 145.

⁶⁴⁵ Ibid., 146.

⁶⁴⁶ Ibid., 148.

⁶⁴⁷ Ibid., 149.

⁶⁴⁸ Ibid., 150.

⁶⁴⁹ D, Gervais, 1926b, 167.

područje unutrašnje psihičke kartografije. Iskliznuvši iz svijeta faksije, u fiktivni svijet imaginacije, Gervais nastavlja: «*Drhturi tako starac i bliža nam se lagano, kao utvara*» te sve dublje ulazi u tu simboličku sliku: «*Je li to Ahasver, večni židov, što ludja svetom, proklet od ljudi i od Boga? Ili pustinjač, što se je izvukao iz svoje špilje u kojoj se bije krvavim bičevima tražeći istinu i mir?*».⁶⁵⁰ No slijedi povratak u vanjski svijet. Starac pozdravlja mladež, «*i polazi dalje, lagano(...) a vetar mu vije bradu*». Završnom rečenicom, Gervais zaokružuje svoju imaginaciju: «*I nestaje u magli i oblacima, kao utvara neka*». Stapajući slike magle i oblaka, livada «*punih cveća*» i vedra neba, Gervais zapravo prikazuje (svoj) unutrašnji svijet, pa i sam kaže: «*to je jedna od onih slika, koje ostaju duboko u duši i koje se nikad ne zaboravljaju*».⁶⁵¹ Riječ je o simboličkim slikama stanja (vlastite) duše, o arhetipskim slikama koje p(r)okazuju ono nesvjesno, ono što se potiskuje, ono sa čime je u unutarnjim borbama i proturječjima teško doći na kraj. U tom smislu, Gervaisov starac pripada onoj kategoriji sablasti, odnosno alegoriji koja ima duboko značenje kao pojava iz carstva žalosti. Takve sablasti privlači onaj koji žali i promišlja znakove za budućnost.⁶⁵² O kakvoj je žalosti riječ, Gervais eksplicira u drugoj slici u tekstu. «*Bilo je to u blizini Čepića*», kaže autor. I odmah taj neutralni iskaz dopunjuje: «*Čudno je to jezero Čepić. Nekako se plaho utisnulo u onaj kraj. Tužno je-mutno i bakreno-nikad na njemu jasnije, sunčanije boje. Kao, da je u žalosti*». Ta slika jezera, koja svojom ukletošću i zapuštenošću autora podsjeća na Uhlanove balade, prijelaz je u oniričko. Drugim riječima, jezero je ovdje voda koja je čest simbolički ulaz u onostrano, u arhetipsko, u područje nesvjesnoga. Autor luta u «*blizini tog mutnog i žalosnog jezera*» i u tom stanju sluša «*čudne, otrgnute izreke, povike i glasove iz daljine*», a osim toga, «*mrtva tišina, kao da je sve umrlo, utihnulo-za uvek*». Štoviše, «*sve je mrtvo-žalosno i tužno-bez*

⁶⁵⁰ Ibid. Istakla V. J.

⁶⁵¹ Ibid., 168.

⁶⁵² Usp. Vera Horvat-Pintarić, 1994, 160. Autorica se poziva na Waltera Benjamina, odnosno na postavke iz ovdje već spomenute rasprave *O porijeklu njemačke žalobne igre*. Ondje duh koji je napustio tijelo, sablasti i snoviđenja imaju vodeću ulogu.

pesme, bez glasa. Ako čuješ pesmu-mučna je i jadona».⁶⁵³ No to nije više isključivo (Šepićeva) pjesma istarskog seljaka, već, «kao da peva pračovek u svojoj bespomoćnosti. Ako čuješ glasove i oni su tajanstveni, kao da dolaze iz sredine zemlje, pritajeni kao da netko jeca». Slika konkretne sudbine istarskog seljaka, ovdje je podlogom za iskazivanje vlastite nemoći: «Čudno je. Čovek bi najradje seo i zaplakao onako od srca. Ni zašto. Samo da plače, plače, da isplače svu dušu».⁶⁵⁴ To neodređeno stanje, to «nešto» što je 'neočekivano' palo na subjekt, bez lako otkrivljivog razloga, nije bol življenja, kao u Šepića/Nazora. U Gervaisa je to **nemogućnost** življenja. Usred idilične slike krajolika na veselom mladenačkome izletu, javlja se ono što ne bi moralo biti. Riječ je o određenom poremećenju koje se pojavljuje u trenutku u kojem se subjekt odjednom nađe u apsolutnoj proturječnosti s onim što ga okružuje, točnije s onima koji ga okružuju. To je određeno razilaženje, napad na integritet naših osjetila, nagli preokret na granici vrtoglavice, koji uzrokuje 'izmicanje' svega oko nas. Ta neočekivanost zove se **melankolija**.⁶⁵⁵

Stoga nam se (i) Gervaisova slika starca sada pokazuje kao mudrost melankoličara koja dolazi iz podzemnog svijeta, iz dubine zemlje, a u kojoj je sačuvana narav starog boga sjetve. U toj je slici sadržana matrica univerzalne alegorije melankolije koja prikazuje Saturna, boga ratarstva u najdubljoj tami, u praznome svemirskom vremenu, i koji ima prorijeđenu sijedu i razbarušenu kosu.⁶⁵⁶ Ispovijedajući zapravo (i) vlastiti nutarnji svijet, Gervais stvara još jednu simboličku sliku pastira. No, on je ovaj put «*mlad, jak, a kraj njega stado ovaca*». Ipak, ta je «*idila iz grčke poezije, bez smeha i toploga, južnoga sunca*». Jer, pastirove «*su frule plakale. Dva, tri glasa i ništa više*».⁶⁵⁷ Gervais, (tek)

⁶⁵³ D. Gervais ibid. Istakla V. J.

⁶⁵⁴ D. Gervais, ibid.

⁶⁵⁵ Usp. Bernard Delvaille, *Književnost i melankolija*, preveo Rajko Vučinić, *Quorum*, br. 4, 1998, 238-239 (239).

⁶⁵⁶ W. Benjamin, 1989, 114-115. Autor se poziva na studiju o melankoliji Erwina Panofskog i Fritza Saxla: *Dürers «Melancholia I». Eine quellen- und typengeschichtliche Untersuchung*, Leipzig, Berlin, 1923, Studien der Bibliothek Warburg, 2, str. 18-19. O tome i V. Horvat-Pintarić, 1994, 159. i 140.

⁶⁵⁷ D. Gervais, ibid.

sada otkriva: «*Pa, kakva melankolija*», a o dvjema slikama, starog i mladog pastira, kaže: «(...) *melanholične i turobne, iskaču mi pred očima kadgod mislim na njega-istarskog seljaka*». Jer, taj je seljak «*krasan čovek. (Tako bi rekao Dostojevskij). Čovek sa dušom-velikom, kao njegova Učka, teškom, kao njegovo sivo kamenje. Sa dušom koja trpi, istinski, duboko, očajno*». No, riječ je o sveopćem stanju jer ovdje vlada «*neka melanholija-melanholija rase-melanholija krajine-zemlje- i samoće. Ona je grundton njegove duše. Najjača i najdublja žica sa tihim šopenskim jecajima*». Štoviše, «*te čudne, neizporedivo čudne melanholije ima svugde. Ona kao da lebdi u zraku, nad onim apokaliptičkim vrhuncima istarskim-nad onim sitnim i plašljivim dolčićima i klanjčićima, šumicama i brdašcima*».⁶⁵⁸ Nabrojani motivi, kao i njihova deminucija citatno se odnose prema putopisnoj prozi *Istarski puti* Franje Horvata Kiša. Ta je knjiga ona vrsta putopisa, rekao bi Czeslaw Milosz, koja sadrži opis krajeva i civilizacija, (još) neomeđena mnoštvom zabrana proisteklih iz podjele znanosti na ladice. Autori-putopisci u takvim prikazima ne podcjenjuju vrijeme koje je ostalo utisnuto u kosine krovova, u ulegnuća na rukohvatima pluga, u gesti i poslovi, pa reporter, sociolog i povjesničar egzistiraju u jednoj osobi, i nisu još podijeljeni na svoju vlastitu štetu.⁶⁵⁹ Kiševa je knjiga bila Gervaisu istovremeno utjehom u danima progonstva i mjesto nade, ali i izvorom motiva za vlastitu re-konstrukciju izgubljenog svijeta. O tome sam kaže: «Ta knjiga ostavlja u čoveku krasan dojam, neki fini delikatni osećaj, neko lepo raspoloženje. Onakvo raspoloženje, kakovo se rađa u duši, kad se luta po istarskim putevima, obasutim maglicama, pesmom, kršom i sunčanim zrakama». Ili: «Sve lepota naše Istre, sve njezine karakteristične sitnice uhvaćene su Kiševim fotografskim aparatom. U toj su knjizi opisana istarska sela sa svojim belim kućicama i dobrim ljudima. U njoj je opisana sva krasota njezinih sramežljivih dolčića i vijugavih cesta, borovih šumica i sivih kamenih

⁶⁵⁸ Ibid., 169-170.

⁶⁵⁹ C. Milosz, 1999, 120.

klisura».⁶⁶⁰ Ovi reci gotovo su anticipacija Gervaisovih čakavskih stihova. I ljubav za sitne i naoko beznačajne stvari, za male ljude, za detalj, sve to spaja Gervaisa i Kiša. Uostalom, kao što smo već spominjali, nakon Drugog svjetskog rata, nakon povratka u Liburniju, Gervais kiševski kreće na put po Istri, pješakeći selima i gradićima Istre, objavljujući svoje zapise kao feljtone u riječkim listovima. Pri tome, Gervais jedino žali što ne uspijeva dostići Kišev uzor i njegovih *Istarskih puta*.⁶⁶¹ (I) u toj vedroj knjizi «kao vedri dan pod Učkom» koja je «mozaik, lep i šarolik, koji daje jednu vedru sliku o Istri», Gervais opaža «jednu gotovo neopaženu, tananu žicu» koju sam Kiš nigdje izrijekom ne spominje. Naprotiv, Kišev je putopis prošaran rečenicama u kojima mu «po grudima struji zanos i sreća, što sam baš sada ovdje»,⁶⁶² on je «pun intenzivne sreće» i «upravo osjećam, kako živim i kako je moje žiće postalo neki concretum», pa «pjevam i veseo sam kao da se vraćam s pira».⁶⁶³ No, Gervais uočava 'svoju žicu': «*To je ona melanholija, u koju pada naš čovek kad hoda po Istri opkoljen dolčićima, bregovima i 'melodijicama'. Melanholija koja te sili da misliš samo «na lepe stvari» na sve tvoje dobre časove i vedre dane. Melanholija, koju u tebi izazivlje istarski kraj: duboka i slatka*».⁶⁶⁴ Tim rečenicama Gervais potvrđuje Benjaminovu misao kako je ljubav prema putopisima jedan od znakova melankolije.⁶⁶⁵ No, Gervais se odmiče od predmetno-tematskog konkretuma krajolika. Primarnim (p)ostaje stanje iz

⁶⁶⁰ D. Gervais, *Istra u literaturi*, *Naš glas*, III./1927d, br. 2, str. 56-60 (58).

⁶⁶¹ U svojem članku *U Buzetu* koji je dio feljtona *S puta po Istri*, Gervais, penjući se prema starome Buzetu, kaže: «(...) slijedimo tragove što nam ih je u Istarskim putima ostavio Franjo Horvat Kiš. Ovaj je nepopravljivi sentimentalac, dobra zagorska duša, prolazio ovuda pred gotovo četrdeset godina, a kako se ništa nije promijenilo, ništa promijenilo! Samo je sve starije, nemoćnije»-u *Riječki list*, II/1948, br. 256 (512), 27. X. 1948, str. 3.

⁶⁶² Franjo Horvat Kiš, *Istarski puti*, 2002, 119.

⁶⁶³ Franjo Horvat Kiš, 2002, 120. i 128. Tako i 41- 42: «Pjevam i fićukam i zanosim se, u svom slatkom i šećernom raspoloženju, harmonijom, što ju čini zuka skakavaca, moj fićuk i tupo stupanje naniže-naniže...Uh što je lijepo ne vidjeti nigdje živa bića, koje bi sprečavalo tvoju slobodu, da pjevaš, da bacaš šešir uvis i otimaš se za nj sa glogom i kupinom...Oh, da živi zanos i ovo ćućenje». Str. 49: «Tuj se odsijeva visoka moralna kvaliteta našeg hrvatskog plemena i mene podilaze trnci, suze mi naviru na oči od sreće, što je ćutim danas iza četvrt stoljeća od slavnog dana onoga». Str. 75: « (...) ja se radujem ovoj svojoj samoći i nije me ni čega strah. U meni se opet budi neka melodijica. Ne znam ni sam, kakova je i otkuda je, ali me veseli i diže i potiho fićukam koračajući po svojoj usječnoj cesti». Ili, str. 89: «Čeka ih trava i travnjaci, a ja pjevam i radujem se da i ne znam čemu... Ah, lijepo je, lijepo je ovako leventovati po svijetu, po svojemu svijetu...».

⁶⁶⁴ D. Gervais, 1927d, 58.

⁶⁶⁵ Usp. W. Benjamin, 1989, 114.

kojega se promatra/slika pejosaž: «*Melanholija-čudna i teška, himalajska melanholija. I ona se prelila u dušu čovekovu. Ona je zašla u nju, pripila se u nju, kao oceanski polip i ne pušta je. Svagde ga ona prati*». ⁶⁶⁶ Uostalom, Robert Burton u *Anatomiji melankolije* tvrdi: «Kakvo je podneblje, takvi su i stanovnici». ⁶⁶⁷

I u svome tekstu **O Slavenima**, Gervais govori o «*titanskoj melanholiji*» koja je «*melanholija prvog čoveka kad je sam i bespomoćan lutao prašumom*». ⁶⁶⁸ I ove Gervaisove rečenice ukazuju na stanje autora iz kojeg slika ono što zapaža, a zapaža ono što osjeća. Naime, «*pisati o melankoliji ima smisla, za one koje melankolija pustoši*», kaže Julia Kristeva. Štoviše, «*samo ako onaj koji o njoj piše dolazi iz melankolije*». ⁶⁶⁹ Riječ je o bezdanu tuge, nepriopćive boli koja nas ponekad obuhvaća, pojašnjava Kristeva, i poprima oblik «praznine u duši», «spleena», nostalgije, i čija se «jeka sabire u umjetnosti u književnosti, i koja usprkos nevolji uzima često uzvišene vidove ljepote. Tako je i u Gervaisa «lijepo» rođeno u predjelima melankolije, kao «određena harmonija s one strane beznađa». ⁶⁷⁰ U tom kontekstu, mladi pastir predstavlja arhetipsku sliku lirskoga subjekta, samoga Gervaisa, a pastirove tužne frule, sa samo dva tri tona, predstavljaju subjektov utišani glas. To je govor depresivnog koji može biti jednoličan ili uzrujan, no osoba koja ga izgovara «ostavlja uvijek dojam da u njega ne vjeruje, da u njemu ne obitava, da se drži izvan jezika, u tajnoj grobnici svoje boli bez riječi». ⁶⁷¹ Stoga se Gervaisove slike mogu protumačiti kao

⁶⁶⁶ D. Gervais, 1926b, 170.

⁶⁶⁷ Navodi Michel Delon, *Sjene stoljeća prosvjiteljstva*, Rajko Vučinić, *Quorum*, br. 4, 1998, 248-251 (249).

⁶⁶⁸ D. Gervais, **O Slavenima**, *Naš glas*, II/1926c, br. 3-4, str. 46-49. Spominjući ponovo Dostojevskog, Turgenjeva i Tolstoja (djela *Idiot*, *Dima*, *Braća Karamazovi*, *Rat i mir*), Gervais uz melankoliju govori i o pesimizmu Slavena kao i patnji koja je najizrazitije ocrтана u Oblomskome, kaže Gervais. (49).

⁶⁶⁹ Julia Kristeva, *Ponori duše*, razgovarala Dominique A. Grisoni, preveo Rajko Vučinić, *Quorum*, br. 4, 1998, str. 240-244 (240). Navedene rečenice početne su rečenice Kristevine knjige *Crno sunce, depresija i melankolija* (*Soleil noir*, Gallimard, Paris, 1987).

⁶⁷⁰ J. Kristeva, 1998, 240.

⁶⁷¹ J. Kristeva, 1998, 241. O Gervaisu kao melankoliku govore, svjedoče mnogi. Boro Pavlović, 1958, str.3. opisuje: «Uvijek je bio spreman na šalu i skok, taj opatijski nasmijani melankolik, faun ispod Veprinca...I prijatelj dobrog vinca».

metafore sastavljanja i rastavljanja psihičkog identiteta.⁶⁷² Na početku stanja melankolije uvijek je određeni gubitak, ovdje gubitak zavičaja, gubitak slobode, zapostavljenost koloniziranog naroda i prostora. No, taj objekt gubitka poprima mnogo šire dimenzije, odnosno (p)ostaje neki neuhvatljivi, čak neizrecivi objekt, koji obuzima subjektivnost i stalno se ponavlja poput prizora iz priče.⁶⁷³ U tom kontekstu ponavljanja ciklusa i Gervaisova podjela na hamletovske i donkihotovske tipove povezana je sa melankolijom. Jer, rušenje herojskog svijeta Don Quijota, tog «viteza tužnog lika» i Hamletov pogled misli koja vidi «shadow-ghost» oca, kreću se u području krivnje, strukturalne tjeskobe, melankolične patnje.⁶⁷⁴

U Gervaisovom prikazu, biti znači vidjeti, no u odsutnosti ontologijske postojanosti, stabilne osnove odnošenja, promatrani svijet oscilira između privida i pojave, između užitka i smrti, sna i stvarnosti, u strastvenom samoizlaganju sebe i oblika.⁶⁷⁵ Pri takvu podvrgavanju «objektu», može se ostati u lirskom i tragičnom oplakivanju sebe, privodeći smrt u sebe, ili se kretati u blistavoj ambivalentnosti melankolije, kojom se može otkriti užitak i radost u jednom razorenom svijetu.⁶⁷⁶

To otkriće dvostrukog lica melankolije opisuje i Gervais. Nakon navedene rečenice kako melankolija svugdje prati čovjeka, o njoj kaže: «*A slatka je. Bolno slatka i draga. Jest, draga. Zavali se čovek tako u travu i gleda u pusta polja i ravnine-male, daleke gradiće što su se kao neki štetni insekti pripili uz zemlju, na retkom posijana i drobna seoca-zagleda se u modro nebo i sluša. Sluša reči, čudne i tajnovite, reči što mu ih šapće sve što je oko njega i u njemu. Sanje čudne i mile sanje, slatke i neizrečene. Ne može čovek, da im odredi jasnoću i*

⁶⁷² Usp. J. Kristeva, 1998, 243. Kristeva metafore tih procesa promatra u Crnom princu melankolije, nacrtu tuge na dnu alkemijske posude ili upućuje na svoju interpretaciju Nervalova soneta.

⁶⁷³ O tim procesima govori Christine Buci-Glucksman, *Melankolični cogito suvremenosti*, preveo Rajko Vučinić, *Quorum*, br. 4, 1998, 245-247 (245).

⁶⁷⁴ C. Buci-Glucksman, 1998, 245.

⁶⁷⁵ C. Buci-Glucksman, 1998, 246. Biti znači vidjeti odrednica je, ističe autorica, čitave barokne melankolije, pozivajući se na Burtonovu knjigu *Anatomy of Melancholy*.

⁶⁷⁶ C. Buci-Glucksman, 1998, 246.

boju, ali one su tu, tu. I uspavljaju ga»,⁶⁷⁷ Pritom, u iskazivanju onoga što je unutra, umeću se slike onoga što je vanjsko.

Gervais ističe da je ta melankolija «*eminentna slavenska baština*», koju «*radjaju stepa i šume, samoća i osećaj, da si zapušten*», ali je ona i «*naše privatno vlasništvo*». Ona je kao stanje prvoga čovjeka, kao priča koja se ponavlja, praćena i apatijom «*potištenog, do dna duše razočaranog čoveka. Apatija prema svemu i za sve. Teška, sumorna, jadna. Ona ga preči, da išta poduzme, što bi njemu koristilo-otela mu je svaku volju i inicijativu*».⁶⁷⁸ Stoga je i Gervaisov Veli Jože «*tih i pun rezignacije i apatije prema svemu*» pa «*ide, da robuje dalje, da bude ponizniji i jasniji, nego što je pre bio*».⁶⁷⁹

Gervais, vidjevši i u Kiša, i u liku Jože, i u krajoliku, i u istarskom seljaku melankoliju, potvrđuje Voltairevu rečenicu: «Melankolija, koja mi je u srcu i u očima, uzrokuje mi pojavljivanje svih lica kao da ih vidim kroz opojnost rakije i ne opažam ništa što mi ne izgleda užasno».⁶⁸⁰ Zapravo su oni maske Gervaisove melankolije koja često znači biti drugi i uvijek drugi, mnogostruk i maskiran⁶⁸¹, (što je postupak koji će Gervais obilno i mnogostruko primjenjivati u svom dramskom opusu). Ta prijevara i te maske melankolije, istovremeno su njezina snaga i njezina nemoć. One su čudnovata snaga očajničke energije koja estetizira subjektivni svijet.⁶⁸² Zahvaljujući tim svojim pseudonimima pisac/Gervais postaje «svoj vlastiti svjedok i svoj vlastiti čitalac» živeći «poetski patos kao patos različitosti». Stoga, u estetskom sloju i obliku Gervaisova opusa, valja svakako uočiti osobit prinos melankolije.⁶⁸³

U takvu ozračju Gervais govori o povijesnom usudu ljudi i kraja koje opisuje. Povijest je toga seljaka, kaže Gervais, «*krvava i strašna*». Njime su vladali

⁶⁷⁷ D. Gervais, 1926b, 170.

⁶⁷⁸ Ibid.

⁶⁷⁹ Ibid., 171.

⁶⁸⁰ Bernard Delvaille, 1998, 238.

⁶⁸¹ Usp. C. Buci-Glucksman, 1998, 246.

⁶⁸² Usp. C. Buci-Glucksman, *ibid.* Autorica spominje kao primjer melankolika Don Juana. On je ironičar i zavodnik koji na temelju razočaranja, život i suodnošenje s drugima kreira «kao neko umjetničko djelo».

⁶⁸³ Usp. C. B. Glucksman, 1998, 246.

Gervais «*tuđinski vitezovi sa bičem u ruci i prezrivo smeškom na ustima*». Pod tim kolonizatorima «*drhtala je istarska zemlja*», a «*kmetovska šija se prignula*», dok je «*po leđjima [je] udarao bič, zahvaćao i kidao živo meso*».⁶⁸⁴ Ta dugotrajna i nesmiljena kolonizacija u kojoj su se smenjivali različiti kolonizatori ostavila je, kao neminovnu posledicu, u nutrini onih koji su joj podvrgavani, reduciranu samosvijest i podaničku psihologiju koloniziranoga: «*Pritislo mu je i dušu i srce i njegova duša može tek da stenje, kao ukleti utamničeni u tornju kule. Bezpomoćan je i jadan. Ne može, da se makne od svoje silne, detinjske i plačne bezpomoćnosti. Ona se manifestira u gotovo svakoj njegovoj gesti i kretnji. Smeh mu je slab, drhtav i ropski, a lice ponizno, namežurano, bez malo samosvesti. Plah je i zatvoren u se- u svoju bol i tugu*».⁶⁸⁵ Taj seljak u čijoj duši «*počivaju tuge i boli, što su kroz stoleća dugo padala na nju*», «*stoji i gleda nekud u daljinu, a bol, čudna i neizreciva pritište mu srce*».⁶⁸⁶ Taj čovjek/Gervais, jer riječ je o maski Gervaisove melankolije, zagledavši se u daljinu «*zamišlja neki čudniji, ljepši i krasniji kraj, kraj pun sunca i radosti. Možda mu duša šapuće priču, davnu i zaboravljenu, priču o zelenim livadama i pšeničnom poljanama. Šapće mu o čudnim bogatstvima i o davnim vremenima, kad je bila i ona vedra i sretna, kad ju nisu pritištale boli i suze, jad i čemer*». Ove rečenice pokazuju onaj stadij melankolije kada je njezin pokretač Eros, odnosno žudnja za ljubavlju i ljepotom. Ali, subjekt (seljak /Gervais) ne može se prepustiti ljubavi kako bi iščeznule čitave praznine u duši jer, budući da je melankolik, ne može nikako postići da se ne posveti onom stanju koje je u njegovim očima od najveće važnosti.⁶⁸⁷ Preostaje stanje u kojem On «*oseća, duboko oseća svu posramljenost i zapuštenost. Sam je. I duša njegova plače*». «*Plače za suncem i smehom, za radosti i pesmom. O, da mu je poletit, kršnom i mladom, nekud tamo u nebesku čistoću, u daleku, nikad vidjenu*

⁶⁸⁴ D. Gervais, 1926b, 171.

⁶⁸⁵ D. Gervais, *ibid.*

⁶⁸⁶ D. Gervais, *ibid.*, 172.

⁶⁸⁷ Bernard Delvaille, 1998, 239.

zemlju». On se želi osloboditi te «nesnosne», «čudne», i «strahovite» boli koja «ne da, da pusti maha raskalašenoj i obesnoj radosti. Radosti života». Jer, temeljno je stanje Gervaisa/seljaka izrečeno u znakovitoj i kratkoj rečenici: «Ne može se». Zbog te je nemoći «sve oko njega pusto i žalosno» jer je «takva i njegova duša». Ona je «suza, što drhće na licu, koje se smeje».⁶⁸⁸

Stoga ova melankolija kao istinska kriza bića, pripada tzv. humorističnoj melankoliji: određenoj tuzi koja nije bez ljupkosti, gdje postoji ironični osmijeh.⁶⁸⁹ No, Gervaisova melankolija kao i kod Ovidija usidruje se u stanju zvanom egzil.⁶⁹⁰ Što ono znači za Gervaisovu melankoliju? Je li melankolija uzrok ili posljedica traumatske rane egzila? Možda je odgovor u dobi kad se nesreća dogodila. Znano je da je pubertet naročito ranjiva dob, a i adolescent bolno proživljava razilaženje između tijela i karaktera, želje i mogućnosti, sebe i svijeta. To je doba naročito ranjivo za melankoliju, jer kao što Diderot kaže: «Dođe određeni trenutak kada skoro sve mlade djevojke i mladići padaju u melankoliju; oni su mučeni neodređenim nemirom koji kroz sve prolazi i ništa ga ne smiruje. Oni traže samoću; oni plaču; dodiruje ih tišina samostana...Oni drže da je to glas Boga koji ih poziva na prve napore temperamenta koji se razvija».⁶⁹¹ S druge strane, u tako kompleksnoj situaciji mlade ličnosti, događa se i proces u kojem emigracija u izvjesnoj mjeri funkcionira kao dvostruko koristan san; riječ je o permanentnom procesu onoga što Sigmund Freud naziva «premještanjem» (displacement). Autohtona kultura u (pod)svijesti sanjača/emigranta (osobito radi li se o književniku) biva svakodnevno translaticirana u nov jezik, o nov sustav znakova, ali bez trenutka probuđenja, bez mogućnosti za raspletanje mreže aluzija koju matična kultura u sudaru s novom trajno u njemu proizvodi. Slijedeći tu liniju sna, antropološki često vezanog za «vječni san» ili smrt, «egzil je kao nezamislivo strašna smrt, u kojoj osjetila

⁶⁸⁸ D. Gervais, 1926b, 172. i 171. Istakla V. J.

⁶⁸⁹ Usp. B. Delvaille, 1998, 238.

⁶⁹⁰ O egzilu kao stanju govori (i) Josif Brodski, *Stanje koje zovemo egzilom*, prevela Biljana Romić, *Tvrda*, 1-2, 2000, 47-53.

⁶⁹¹ M. Delon, 1998, 249. Autor navodi Diderotove rečenice u Jacquesu fatalistu.

umrlog i dalje žive, on nastavlja biti posve svjestan, baš kao u Poeovoj priči Preuranjena sahrana». ⁶⁹² U isprepletenosti dvaju spomenutih procesa Gervaisovo stanje egzila posebice je izraženo. Naime, kako kaže Czeslaw Milosz, postoje ljudi koji prilično dobro podnose izgnanstvo, dok ga drugi osjećaju kao veliku nesreću i spremni su u kompromisu otići vrlo daleko, samo da ne izgube domovinu. ⁶⁹³ Drago Gervais pripada ovim potonjima. Na kakve je sve 'kompromise' pristajao, pokušali smo prikazati u drugom dijelu ovoga rada, a ovdje želimo pojasniti njihove dublje korijene.

Edward Said je rekao da je egzil u svojoj neizlječivoj svjetovnosti i nepodnošljivoj povijesnosti, u svojoj nametnutosti, zapravo neizlječivo odvajanje između ljudskog bića i rodnog mjesta, između sebstva i njegova pravog doma. Stoga temeljna tuga egzila nikada ne može biti prevladana. Egzil poput smrti, ali bez konačnog milosrđa smrti, odvaja čovjeka od onoga što mu pružaju tradicija, obitelj i zemljopis. Stoga, zaključuje Said, ako i nalazimo u književnosti i povijesti herojske, romantične, slavne, pa čak i trijumfalne epizode iz života prognanih, to su samo pokušaji osmišljavanja i prevladavanja paralizirajuće tuge rastanka. Ostvarenja u egzilu zapravo su trajno podrivana gubitkom nečega što je zauvijek ostavljeno za sobom. ⁶⁹⁴

No, s druge strane, (p)ostaje kompleksnim pitanjem postoji li neka posebna egzilna književnost. Josif Brodski ističe: «Književnost je književnost i ona ne zavisi ni nužno ni potpuno od političke situacije u nekoj zemlji. Pisanje je nešto što je mnogo starije i neizbježnije od bilo kakve političke ili društvene organizacije, od bilo kakve države. Pisca mogu ubiti, mogu ga zatvoriti ili prognati, ali književnost će ostati jer nju čini jezik na kojem pisac piše». Ipak, kaže (i) Brodski, postoji jedan fenomen odvajkada poznat, ali karakteristično

⁶⁹² N. Govedić, *Mitopoetika bezgraničnog. Dramski glas(ovi) Marine Cvetajeve*, u zborniku *Egzil/Emigracija*, 2002b, str.45-113 (47). Autorica se poziva na Sigmunda Freuda (tehniku «premještanja»), a citira i Julija Cortasara, *The Fellowship of Exile*, časopis *Review: Latin American Literature and Arts* No. 30, 30. Isto i u N. Govedić, 2000a, 99-100.

⁶⁹³ C. Milosz, 1988, 12.

⁶⁹⁴ Edward Said, *Razmišljanja o egzilu*, *Zarez* 24.02. 2005, br. 149.- <file:///A:\Zarez\132.htm>, 8.6. 2006, str. 1-8 (1), prevela Lovorka Kozole

prisutan u ovom vijeku.⁶⁹⁵ Riječ je o napuštanju uporišne točke «mjesta rođenja», što je sudbina umjetnika još od najstarijih vremena, no u dvadesetom stoljeću, stoljeću s modernim ratovima, imperijalizmima, kolonijalizmima i totalitarizmima, egzil se od posebne, ponekad i iznimne kazne namijenjene posebnim pojedincima, pretvorio u okrutnu kaznu čitavih zajednica i naroda.⁶⁹⁶ Postavši masovnom pojavom, egzil zadržava svoje dimenzije neizlječive napukline između ljudskog bića i mjesta njegova rođenja, između jastva i njegova doma. Ta napuklina, pojašnjava Edward Said, stvara prostor procjepa u kojem egzilant nije posve odsječen, izoliran, beznadno odvojen od mjesta vlastitoga podrijetla. U njemu nema jasna odvajanja koje bi donosilo neku utjehu u spoznaji da je ono što je ostavljeno, nepovratno izgubljeno. Štoviše, ističe Edward Said, većina egzilanata, (pa tako i Gervais), nisu prisiljeni živjeti daleko od napuštene doma, a u takvim okolnostima, njihova svakodnevnica protječe u stalnu i mučnom neispunjenu dodiru sa starim krajem. Stoga je egzil, nastavlja Said, srednje stanje, koje obilježeno nostalgijom, (p)ostaje procjepom ni potpunog jedinstva s novom okolinom, a ni potpune odvojenosti od staroga kraja.⁶⁹⁷ No, za razliku od nostalgije, melankolija je čežnja za jednim stanjem kojeg zapravo nikad nije bilo. Stoga možemo zaključiti da je melankolija (i) u Gervaisovu slučaju primarno stanje u čijim se okvirima pro/e/življava (i) stanje egzila i njegove nostalgije.

U tom okviru valja promatrati naznačenu Gervaisovu poetiku, a koju je izrazio i u svojoj čakavskoj poeziji. Ondje će Gervais, izborom čakavštine, potvrditi ono što je izrekao Josif Brodski: «Pisati u poziciji egzilnog intelektualca metaforički znači biti pas ili čovjek izbačen kapsulom u vanjski prostor. Ta kapsula jest njegov jezik. Stoga je za pisca stanje koje zovemo egzil, ističe Brodski, prije svega, lingvistički događaj: egzilni pisac ugurnut je u svoj materinji jezik ili se

⁶⁹⁵ Josif Brodski, *Udovoljiti senci*, preveli N. Nikolić Bobić, J. Tešanović, Lj. Strnčević, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1989, 6.

⁶⁹⁶ E. Said, *Intelektualni egzil. Izgnanici i marginalci*, preveo Dean Kršić, u *Tvrda*, 1-2, 2000, str. 25-32 (25).

⁶⁹⁷ E. Said, *ibid.*, 26.

povlači. Stoga ono što počinje kao osobna, intimna pustolovina s jezikom, zaključuje Brodski, u egzilu postaje sudba-čak prije nego što postaje opsesija ili dužnost.⁶⁹⁸ U tom smislu, i Gervaisova čakavska poezija ukazuje na činjenicu da je *jezik jedina, vječna i neistrebljiva domovina koju je prognanik ponio sa sobom*,⁶⁹⁹ odnosno da «za čovjeka koji više nema domovinu», kao što je istakao Adorno, «pisanje postaje mjesto življenja».⁷⁰⁰ No, takav pisac, pojašnjava Boris Hazanov, može pisati samo o onomu što temeljito poznaje, a što je pohranjeno u njegovu sjećanju. To je razlog zašto je Gervaisova čakavska poezija kao prognanička književnost okrenuta prema prošlosti, onome što je ostavila za sobom. Gervais kao emigrant prepun svoje prošlosti, mora tu prošlost potvrditi pa je, pokazat ćemo, ona kao Lotova žena koja ne može otkinuti pogled s prošlosti.⁷⁰¹

Jer pisac u egzilu, kaže Josif Brodski, u cijelosti je retrospektivno i retroaktivno biće. Ta retrospekcija u njegovu životu ima mnogo veću ulogu nego u drugih ljudi. Čak i kad je dobio slobodu da putuje, pojašnjava Brodski, odnosno kad je nešto i proputovao, takav pisac će u svojem pisanju prionuti uz blisku građu svoje prošlosti. Kako je prošlost-njegovo (jedino) sigurno područje, na duševnoj razini ta je retrospektivna mašinerija u egzilnoga pisca stalno u pokretu, a da on to uglavnom ne zna. Stoga je, zaključuje Brodski, možda istina da egzil usporava piščev stilistički razvoj, da ga čini konzervativnijim. Kako stil nije toliko čovjek, koliko čovjekovi živci, kaže Brodski, u cjelini egzil opskrbljuje piščeve živce s manje podražaja negoli njegova domovina.⁷⁰²

To su razlozi zbog kojih se prognanička književnost, kada se njezin pisac «vrati» u domovinu, mnogima čini zastarjelom. No, riječ je o tome, pojašnjava Boris Hazanov, da se ne obraća pažnja na to da je ona stvorila i da je preuzela nešto što je mnogo važnije-nov način gledanja. Jer, iako prognanici-pisci odaju

⁶⁹⁸ J. Brodski, 2000, 52.

⁶⁹⁹ B. Hazanov, *Sreća biti stranac*, preveo Marko Lehpamer, *Tvrđa*, 1-2/2000, 41-45 (42-43).

⁷⁰⁰ T.W. Adorno, 1987, 83.

⁷⁰¹ B. Hazanov, 2000, 43. i 45.

⁷⁰² J. Brodski, 2000, 49-51.

dojam invalida povijesti, što jest činjenica, oni usprkos tomu, i/ili zbog toga, ponekad koračaju naprijed smionije nego ostali.⁷⁰³ U nastavku rada, pokušat ćemo osvijetliti to koračanje u Gervaisovoj čakavskoj poeziji.

⁷⁰³ B. Hazanov, 2000, 44 - 45.

3. 2. Arhajsko vrijeme

3. 2. 1. Furor melancholicus ciacavschianus

*«Kad san od domi šal
mladićac san bil bled
i niš nisan još znal.
Danas san star i sed,
i sve san pretrpel,
i sve san doživjel:
Vino, jubav i sreću,
nevoju, bol i žalost,
i rug i poniženje.
Ma najveća je žalost
tujac bit va tujine
čovjek prez domovine.»⁷⁰⁴*

Gervaisov egzil uzrokovao je nostalgiju- stanje čija bol povratka kao nezastariv preduvjet užitka vodi ka melankoliji. Na tom presjecištu javlja se potreba da se o tome govori, potreba okretanja samom sebi, pri čemu se očajnički traži obuhvaćanje proživljenog. To su korijeni (ali ne i uzroci) jedne imaginarne materije-u ovom slučaju Gervaisove čakavske poezije- koja zarobljava vrijeme, i prazni ga da bi ga svela na bačenu sjenu Stvari koja nedostaje. Riječ je o tugovanju koje uvijek slijedi traumu, no rad tugovanja nije samo jedan od mnogih radova. I najranija kritička promatranja Gervaisove čakavske poezije naglašavala su komponente tuge i melankolije, ali koje su u stihovima dane tiho

⁷⁰⁴ Drago Gervais, **Va tujine**, u *Čakavski stihovi, Na četrdesetu obljetnicu pjesnikove smrti*, nakladnik Duško Wöfl i Sveučilišna knjižnica na Rieci, Sušak, 1997, str. 117.

i diskretno, da gotovo iščezavaju, nestaju.⁷⁰⁵ Na temelju iščitavanja tih kritičkih prikaza Mirjana Strčić ističe kako je prevladalo nekoliko dojmova o toj poeziji. Riječ je prikazu filigranskog i minijaturnog svijeta pjesnikova zavičaja, ljudi i njihove svakodnevice, njihovih sitnih problema, malih radosti i tek naslućene tuge. Pejzaži su to i tipovi karakteristični za jedan zatvoreni svijet, a sve to zakriljeno je pjesnikovom ljubavlju za svoj zavičaj.⁷⁰⁶ Milorad Stojević razmatrajući i analizirajući u svojoj *Studiji* čakavsku poeziju XX. stoljeća, određujući/omeđujući je *Antejevim kompleksom* koji označava vezanost za zemlju, smješta Gervaisa u tzv. poetiku *romantičnog antejizma*.⁷⁰⁷ Ta se poetika, ističe Stojević, upravo u Gervaisovoj poeziji dramatizira svojim predmetno-tematskim (komičnim ili tragikomičnim) marginalijama. Zapravo, naglašava Stojević, u Gervaisa shvaćena filozofija romantičnog antejizma živi kroz persiflažu stanovite fiktivnosti, u iluzivnosti jednog svijeta koji je zamišljen bez svoje vizure, koja bi garantirala identitet njihove duhovne egzistencije, te se tako ograničava na egzistenciju u dekorativnoj «veselosti»/veselosti.⁷⁰⁸ Pojašnjavajući sâm pojam romantičnog antejizma, Nikola Petković ukazuje da se ta poetika iznjedrila ispod Nazorove kabanice, odnosno pod utjecajem Nazorove premise o takozvanom čakavskom sadržaju i takozvanoj čakavskoj formi. Riječ je o učenju koje samim čakavskim podnebljem omeđuje miteme i filozofeme čakavskog poetskog pisma. Tako skučenost zavičaja, skučava poglede (i) autora koji ima da opjevavaju i dokumentiraju svijet nonica,

⁷⁰⁵ Usp. Nikola Polić, *Marginalije uz Čakavske stihove Drage Gervaisa*, *Primorske novine*, I (IV), br. 116, str. 10, Sušak, 7. XII. 1935. Polić kaže da Gervaisovi stihovi predstavljaju nadasve vedru liriku, koja je čak i radosna, ali s pritajenim zvukom tišine i tuge, «što se neprisiljeno i skladno, nenapadno spaja u jedno, karakteristika svih pjesnika od rođenja». Ivo Frol, *Čakavska lirika. Drago Gervais: Čakavski stihovi*, *Hrvatska revija*, V, br. 1, 1932, str. 71-74, kaže: «Inače sve odviše melanholično, bez vjere i nade u bolje, bez najmanjega tračka nekog otpora, borbenosti». Ili Ante Rojnić, 1929, 2: «Još nešto: nije nikako opravdan neki beznadni pesimizam i rezignacija, koja je izražena u nekim pjesmama; barem ne kod mladih ljudi». Mate Dvorinčić, *Čakavski stihovi, Naša sloga*, II, 281, Sušak, 28. lipnja 1929, str. 4, ističe: «U svim Gervaisovim pjesmicama osjeća se nota tuge, sve su inspirirane bolom za Istru i danima provedenim u Istri». Zatim, I. G. Kovčić, 1951, 418: «U svakom smijuljku oćutio sam malu tugu, u svakom deminutivu 'velu suzu'».

⁷⁰⁶ Mirjana Strčić, *Istarska beseda i pobuna I*, Istarska naklada, Pula, 1984, *Književno djelo Drage Gervaisa*, str. 77-95 (81).

⁷⁰⁷ Milorad Stojević, 1987a, poglavito 263-277. Autor govori o korpusu čakavske poezije izabirući (i) podnaslov *Furor tellus ciacavschanus*, koji smo u našem podnaslovu parafrazirali.

⁷⁰⁸ M. Stojević, 1987a, 421.

kampanjela, dječice, vina i brižnih Primorki. Antejevstvo, a uz njega i kampanilizam, pojašnjava Petković, bitno su povezani za zemlju, te slijede navedene (Nazorove) premise, omogućujući adekvatne poetske konkluzije. One će se toliko ustaliti da će izgraditi okoštalu (po)(j)etičku matricu koja će dominirati sve do sedamdesetih godina prošloga stoljeća.⁷⁰⁹ S druge strane, upravo su branitelji čakavskog sadržaja i čakavske forme, zastupajući time postojanje zasebne čakavske (po)etike, pridonijeli vanjskim glotofagijskim procesima naspram čakavskom varijetetu.⁷¹⁰ U toj zbrci pojmova i razina, emocionalni i poetski jezik zamjenjuju se jedan drugim, uglavnom na štetu potonjega, što je rezultiralo eliminacijom potrebe stvaranja pjesničkog jezika.⁷¹¹ I Petković i Stojević tvrde da su romantični antejevisti i kampanilisti, Gervais i žerveovci vlastitim opjevavanjem doprinijeli ovakvu stanju stvari. Štoviše, Stojević u tom smislu pojašnjava kako silina Gervaisova persifliranja, dovodi u pitanje i samo funkcioniranje, odnosno ono ontološko filozofije antejskog kampanilizma kao ozbiljne pretpostavke. Ističući Gervaisovu «dojmljivost izražajne lakoće», Stojević se pita: u kojoj mjeri ljudska margina ima zapravo alibi za projekciju izvan svoje sheme? Tim pitanjem Stojević otvara moguću premisu da je Gervaisova poezija filozofičnija nego što se u prvi mah pretpostavlja.⁷¹²

S druge strane, Mirjana Strčić ističe kako ograničeni vidokrug s vrha zvonika (kampanela), automatizmom nametan kao naznačnica čakavske lirike, prestaje

⁷⁰⁹ Nikola Petković, *Recepcija suvremene čakavske poezije*, *Dometi*, god. 20 (1987), br. 7/8/9, str. 679-694 (680). Petković ubraja u tu skupinu osim D. Gervaisa, Pere Ljubića, Mate Balote, i Davida Kabalina Vinodolskog, Ljubu Pavešića, Zorana Kompanjeta, Branku Vidas i druge.

⁷¹⁰ N. Petković, 1987, 686. Autor navodi zavičajce koji, zapravo ne idu dalje od ekspresija vlastitih psihičkih stanja i referiranja o individualnim povijestima i kulturološkoj tradiciji. Jezik je pritom samo medij za takav iskaz.

⁷¹¹ N. Petković, 1987, 687.

⁷¹² Milorad Stojević, *Trendovi u čakavskom pjesništvu XX. stoljeća*, *Dometi*, 1987b, br. 7/8/9, str. 539-551. (545-546). Stojević, s druge strane govori i o funkciji te persiflaže u službi projekcije filozofije romantičnog antejevizma koji je «nužno i obrana ontološkog identiteta, poglavito sa stanovišta čakavske forme i čakavskog sadržaja, što ga upravo Gervaisova poezija inaugurira».

biti sobom određen i sam sebi svrhom ako ga se protumači kao jedan od mogućih vidova izražavanja čovjekove zaokupljenosti životom.⁷¹³

Riječ je o pristupu koji kontekstualizira nastanak poetskih ostvarenja na čakavštini, što ne znači svodenje na puki sociološki ili biografski pristup. Štoviše, upravo taj pristup postaje polazištem za različite interpretacije umjetnine kao takve, ukazujući istodobno da je umjetnina nastala takvom iz sasvim determiniranih osnova.⁷¹⁴ U tom smislu, Mirjana Strčić ističe upravo okolnosti okupacije Istre, agresivni fašizam, kao kontekst koji pojašnjava temeljne značajke međuratnog stvaralaštva (i) na čakavštini. Iz svoga osjećaja pripadnosti svijetu koji im trajno izmiče i potrebe da ga iskažu, povijesnim kontingencijama usprkos, (čakavski) autori crpili su snagu za pobunu, ali i za aktivan odnos prema nužnosti egzistencijalnog održanja. U tim je okolnostima nastajala poezija univerzalnog humanističkog aktivizma, koja pregorijeva omeđujuće okvire pojedinačnoga, marginalnoga, regionalnoga. Stoga, zaključuje Strčićeva, čakavska lirika u razdoblju između dvaju svjetskih ratova opovrgava i p(r)okazuje jednostranu teoriju kampanilizma. Spominjući najbolja poetska ostvarenja, autorica ukazuje da «sitna parcela zavičajnog vidokruga» ne vodi sužavanju svijeta, dakle svjetonazora, te ističe kako je svaka čovjekova muka univerzalno ljudska.⁷¹⁵ Pri tome autor bira jezični materijal, i taj je izbor (kao uvijek i svugdje) izraz njegove odluke.⁷¹⁶ No, s druge strane ne treba izostaviti dublje razloge takva izbora. Gledajući iz šire kontekstualne vizure, pojava niza pjesnika, kao i njihova snažno iskazana afektivna odnosa prema zavičaju i zavičajnoj riječi, više nije iskaz onih čija se vizura omeđuje kampanelom, već iskaz onih koji su odbačeni u svijet, beskućnika otrgnutih od postojbine,

⁷¹³ Mirjana Strčić, 1989, 26.

⁷¹⁴ M. Strčić, 1989, 22.

⁷¹⁵ M. Strčić, 1989, 23.

⁷¹⁶ M. Strčić, 1989, 24. U tom smislu, M. Stojević, 1987a, 259, ističe kako nije riječ o nekakvom *posebnom* čakavskom pjesništvu. «Dijalektalno», pojašnjava Stojević, «kao i standardno (štokavsko) podliježe istom stvaranju vlastita poetskog govora unutar i dijalekatskog i standardnog, a ne na pozadini ili subordinaciji čakavskog ni spram standarda ni spram gotovo metafizičkih kanona teorije koja insuficijenciju stvara postavkama o čakavskoj formi i sadržaju».

svjesnih bespoštednog procesa denacionalizacije i uništenja svih oblika hrvatskog nacionalnog bića u zavičaju. Stoga za te pjesnike, ističe Mirjana Strčić, izbor čakavske riječi nije u to vrijeme značio samo izraz nostalgije za izgubljenim domom, nego ponajprije potvrđivanje, ljudskog i nacionalnog identiteta.

Sâm Gervais u svom tekstu **Regionalizam u hrvatskoj lirici. Naša kajkavska i čakavska poezija**, pisanom 1940, govori unutar glotofagijskih procesa od ilirizma na ovamo, o čakavskom (i kajkavskom) ambijentu koji «živi svojim posebnim životom, svojim posebnim tradicijama, svojom posebnom dušom». Štoviše, pod očitim Nazorovim utjecajem, Gervais ističe: «I dati taj ambijent iskreno i neposredno sa svim njegovim naročitim karakteristikama, ljudima, običajima, radostima i bolima, može se samo onda ako se govori njegovim vlastitim rječnikom ('Čakavska pjesma, ali i čakavski sadržaj')». S druge strane, ističe Gervais, «svi su ti regionalni temati mršavi kao i sama njihova narječja, i oni će se vrlo brzo iscrpiti. I konačno, ona duboka nutarnja potreba, koja je tu regionalnu liriku i diktirala zadovoljena je. Rečeno je ono što se htjelo da kaže, osvježila se čežnja za rođenom grudom i danima mladosti, djetinjsko je doba završeno i sad treba da se ozbiljno pregne za rad».⁷¹⁷ Te je rečenice Gervais izrekao, ponavljamo, 1940. Riječ je o razdoblju kada je već pomalo napuštao svoje lirsko stvaralaštvo, i nakon kojega će, vrativši se u zavičaj, ispisivati svoj dramski opus. To što su se (i) nakon toga pojavili mnogi pjesnici i epigoni koji su nastavili tamo gdje je Gervais stao, ne izlazeći iz postojećih okvira, ne treba pripisivati onome od čega su krenuli. Jer kontekst u kojem je nastajala Gervaisova poezija, pripada konkretnom vremenu i prostoru pa ponavljanje njezine formalno-jezične ili predmetno-tematske odrednice, postaje znakom izvjesne reduktivnosti, kampanilizma i antejizma. U kasnijem članku **O čakavštini i čakavskoj lirici**, Gervais se zapravo nedovezuje na svoju postavku

⁷¹⁷ D. Gervais, **Regionalizam u hrvatskoj lirici. Naša kajkavska i čakavska poezija**, *Novosti*, 1940, br. 276, 6. X. 1940. (Nije paginirano).

iz prethodnog teksta i kaže kako je «duboka nutarnja potreba, da se oni nepresušeni izvori poneseni sa sela u škole i grad izlive, da dođu do izražaja i to u rođenom narječju» u čakavskoj lirici još i jača kada su «veze pjesnika sa rođenom grudom sasvim prekinute, pa je i nostalgija za rodnim krajem veća».⁷¹⁸

Gervais pojašnjava okolnosti takva izbora u određenom povijesnom trenutku: «Pod talijanskom vladavinom, izgubivši svoje škole, svoj književni jezik, narod je još jače, još prisnije prigrlio čakavštinu, svijestan da je jedino on u stanju da ga sačuva od italijanizacije. To je uostalom karakteristična pojava kod svih porobljenih naroda, čuvanje narodnog jezika, narodnih običaja i slično, pa zašto odvajati Istru od općeg pravila, naročito kad se ne raspolaže sa činjenicama koje bi govorele protivno».⁷¹⁹ Dakle, riječ je o vremenu i prostoru kada se, ističe Mirjana Strčić, *čakavska književna riječ učvršćuje u isti mah i kao simbol zavičaja i kao neposredna potvrda o postojanju sebe i toga zavičaja, zbrisanog s političke karte Europe*.⁷²⁰

Ovo čitanje Gervaisove poezije uzimajući u obzir navedena polazišta, prepoznaje taj pjesmotvor kao iskustvo poetske proradbe koje se javlja nakon traumatskog događaja, dakle kao posredovanje odnosno distanciranje od takva događaja kroz sjećanje koje ima podlogu u tugovanju. Iako Ive Mihovilović motiv Gervaisove i naše melankolije izdvaja iz njezina funkcionalnog tumačenja unutar okolnosti Gervaisove emigracije te ističe misao kako bi Gervais napisao jednaku liriku i kad svih tih političko-graničnih motiva, preteksta i presedana ne bi bilo⁷²¹, polazimo od toga da je Gervaisov govor koji govori kroz njega, poezija koja predstavlja najvišu točku nostalgije za djetinjstvom, onu nostalgiju koju više nije moguće odvojiti od melankolije kao početna stanja. Gervais piše svoju prvu zbirku čakavskih stihova kao dvadesetpetogodišnji egzilant koji živi na marginama kulture i s kojih je, što čini traumu još dubljom, moguće

⁷¹⁸ D. Gervais, 1940.

⁷¹⁹ Drago Gervais, *O čakavštini i čakavskoj lirici*, *Riječki list*, III./1949, br. 2 (569) 4. siječnja 1949, str. 3.

⁷²⁰ M. Strčić, 1989, 24-25. Istakla V. J.

⁷²¹ Ive Mihovilović, *Motiv Gervaisove i naše melankolije*, *Riječka revija*, VI, br.4, 1957, str. 116-117 (117).

promatrati dom koji je sada postao inozemstvo. Zbirka je tiskana na najjeftinijem papiru, u tiskari koja je tiskala menue crkveničkih hotela, skromne općinske proglase, šaljivi list za mesopust i slične publikacije.⁷²² Gervais kao (tada) posve marginalna, zapravo posve nepoznata pojava na književnoj sceni,⁷²³ pjeva o marginama, da bi poetski re-konstruirao svijet koji su drugi, njemu strani strani centri moći, prisvojili, pretvorivši one koje su zatekli u tuđince i marginalce u svojem vlastitu zavičaju. Pri tome je Gervais kao egzilant posegnuo za jedinim domom koji pjesnik ima, a to je njegov jezik. Stoga je autentičnost Gervaisova iskaza sadržana u posve specifičnoj pjesničkoj kreaciji jednoga svijeta u kojoj mali, omeđeni svijet nije krajnji doseg koji bi da reducira nebrojene poetske mogućnosti jednog jezika, u ovom slučaju čakavskoga. Ovdje je riječ o stvaranju poetike koja je, tematizirajući zapravo vlastito izgnanstvo, kasnije paradoksalno reducirana na idilične slike jednog omeđena svijeta, te je kao takva, s gledišta tzv. osviještenih poetika proglašavana reducirajućom i neosviještenom (i) u poetskom smislu.

Artikulirajući svoje svjedočenje vlastitoga traumatskog iskustva, Gervaisova poezija ne pretendira na apsolutnu istinu traumatskog događaja, ali se u vidu svojeg otpora granicama između svoga i drugih oblika svjedočenja, ovo svjedočanstvo nudi kao specifično traumatsko iskustvo. Ono iz boli koloniziranoga očitava očajanje, tjeskobu. Istodobno iskazuje i užas «neposjedovanja svojega života», za kojim se traga u prostoru estetskoga. Ukratko jedna tragična melankolija.⁷²⁴ Jer, iako se i tugovanje i melankolija iskazuju u jakoj boli, u gubitku sposobnosti da se odabere novi predmet ljubavi, pojašnjava Sigmund Freud, melankolija je stanje koje dovodi do poremećaja samosjećanja.⁷²⁵ Naime, u melankoliji, za razliku od tugovanja, objektni gubitak

⁷²² Ističe I. Mihovilović, 1957, 116.

⁷²³ Mate Dvorinčić, 1929, 4, predstavlja Gervaisa kao sina poznatog kapelnika bakarske glazbe i koji je odvjetnički perovođa u Crikvenici. Ante Rojnić, 1929, 2, navodi kao je šteta i za autora što su pjesme izišle u tako slaboj vanjskoj opremi, ali preporučuje kupovinu te knjige zbog «iskrenih autorovih pjesmama», i «glatkih čakavskih stihova», kako bi se tako poduprlo «simpatično nastojanje istarskog početnika».

⁷²⁴ C. Buci-Glucksman, 1998, 246-247.

⁷²⁵ S. Freud, 1985, 121.

preobrazio se u gubitak ega. Dakle, gubitak se pretvara u gubitak nečijeg Ja. Freud kaže: «U slučaju žalosti, siromašan i prazan je postao svet; u slučaju melankolije, takvo je samo ja».⁷²⁶ Takav melankolični ego, ističe Freud, identificira se s voljenim objektom kako bi ga sačuvao od utruća. To pounutrenje, ta uspostava u nama izgubljenog predmeta, ističe Freud, ponovno približava tugovanje i melankoliju.⁷²⁷ No, procesi se potonje odvijaju i u prostoru potisnutoga jer kad je riječ o (izgubljenom) objektu, moguće je da traumatski doživljaji aktiviraju i druge potisnute sadržaje. To se zbiva, ističe Freud, u području nesvjesnog, u carstvu tragova sjećanja, producirajući stanje melankolije. Stoga melankolija za razliku tugovanja uključuje i područje nesvjesnoga.⁷²⁸

U kompleksnom ispreplitanju melankolije i tugovanja, u kojem se izgubljeni objekt (dom i zavičaj) *identificira* s egom, nastaje Gervaisova poezija nostalgije u kojoj je naglasak na algiji, tj. boli zbog nemogućnosti povratka, jer su kuća, tradicija i identitet izgubljeni, odnosno zbog mapiranja stranih centara, nedostupni. Dakle, nije riječ (samo) o čežnji lirskog subjekta za izgubljenim djetinjstvom kao takvim, nego o iskazu traumatskoga tugovanja, izazvanoga nasilnim oduzimanjem i uništenjem svijeta djetinjstva i doma čime je prekinuta inividuacija. Stoga, re-konstruirati izgubljeni svijet, znači re-konstruirati i ego identificiran s izgubljenim Objektom.

No, taj je objekt nost/algije na samom rubu smrti, a subjekt/ego poistovjećen s (mrtvim) objektom, ne može dovršiti žalovanje za svime što je izgubio, jer upravo žalujući zadržava to u sebi. U toj dvostrukoj sputanosti žalovanja odvija se pokušaj ontologizacije posmrtnih ostataka kako bi se učinili *prisutnima*, kako bi se *identificirali* i *lokalizirali* mrtvi.⁷²⁹ Riječ je ovdje o onom obilježju melankolije koja u svojoj istrajnoj zadubljenosti prima mrtve stvari u svoju

⁷²⁶ S. Freud, 1985, 123.

⁷²⁷ S. Freud, 1985, 127.

⁷²⁸ S. Freud, 1985, 122.

⁷²⁹ Usp. Jacques Derrida, *Sablasti Marxa. Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, preveo Srdan Rahelić, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002, 21.

kontemplaciju da bi ih spasila.⁷³⁰ Stoga je ta nostalgija sjetna, i mračno simulakralna, izrasla u bezdomnosti te je povezujemo (i) s *Ahasverovim kompleksom* koji označava, da se lutajući od mjesta do mjesta, uzalud traga za mjestom na kojem bi se moglo skrasiti.⁷³¹ Ona se razlikuje od *nostalgije nostosa*, tj. od čežnje za povratkom kući, tradiciji, identitetu koja, kao kolektivna izlječiva nostalgija⁷³², pripada (samo) Antejevu kompleksu. No, u Gervaisa, oba kompleksa izviru iz traume nametnutog odlaska.⁷³³ Iz toga potječe potreba uzemljenja koje je istodobno i znak melankolije. Jer, sva mudrost melankolika, ističe Walter Benjamin, podređena je (pod)zemnom svijetu, a sve Saturnsko pokazuje u dubinu zemlje: «Kome sam još nepoznat, taj će me po ponašanju poznati, svoje oči okrećem prema zemlji, jer sam nekoć iz zemlje nikao, pa tako sad gledam samo svoju majku». Stoga za melankolika, zaključuje Benjamin, nadahnuća majke zemlje sviću iz noći mudrijašice kao blaga iz unutrašnjosti zemlje.⁷³⁴ Gervais kaže u pjesmi **Va tujine**⁷³⁵:

«Hodil san po tujeh krajeh,

po tujeh gradeh,

po cestah.

Bil lačan,

⁷³⁰ Usp. W. Benjamin, 1989, 121.

⁷³¹ Prema Ahasveru, liku iz srednjovjekovne legende, koji je kažnjen da živ luta do sudnjega dana, jer se rugao Isusu Kristu na njegovu križnom putu do kalvarije. O Ahasveru je pisao i Gervaisov «vates croatorum» Vladimir Nazor. 1903. piše pjesmu *Ahasver*, a 1941. napisao je i istoimenu poemu.

⁷³² Usp. N. Govedić, 2000b, str. 45.

⁷³³ Uz spomenute, u psihoanalitičkoj teoriji postoje i hanibalski i mojsijevski kompleks. O antejevskom kompleksu kod samoga Freuda govori Hugo Klajn, opisujući Freudovu traumu iz najranijeg djetinjstva. Naime, trogodišnji Freud s obitelji mora napustiti rodni gradić, u tada austrijskoj Moravskoj. Taj odlazak iz maloga idiličnoga grada nije bio ni dobrovoljan ni radostan. A uslijedili su i teški dani za Freudova oca. Iako je bio trogodišnje dijete, pojašnjava Klein, Freud je morao (kao i svako dijete) osjetiti nemir i zabrinutost svojih roditelja na tom putu u neizvjesno, te je zacijelo čeznuo za svojim rodnim mjestom- *Predgovor*, u Sigmund Freud, *Psihopatologija svakodnevnog života*, preveo i napisao predgovor H. Klajn, Matica srpska, Novi Sad, 1973, *Odabrana dela Sigmunda Frojda, Knjiga prva, B. Frojdovi kompleksi*, str. 19-27 (25-26).

⁷³⁴ W. Benjamin, 1989, 117. Autor je citirao stihove Andreasa Tscheringa, *Melancholey Redet selber*, u *Vortrag Des Sommers Deutscher Getichte*, Rostock, 1655. (nepaginirano).

⁷³⁵ Ova pjesma navedena je iz izdanja Gervaisovih *Čakavskih stihova*, 1964, str. 95-96. No, postoji još jedna Gervaisova pjesma s istim naslovom i sličnoga sadržaja, koju D. Wöfl najprije tiska u knjizi *Šest pjesmama i pismo*, 1996, a zatim i u *Čakavskim stihovima*, 1997, str. 117. Stihovi iz te pjesme citirani su na početku ovoga poglavlja.

*blatan,
i siromašan.
I sit,
obučen va novi veštit,
kako da san vavek va palace živel,
i cele brageši imel.*

*Živel san va grade velen,
va grade mičen,
va grade na dve reki,
va grade prez vodi.
Va ravnice koj se kraji ne vide,
i pul šumi va ku sunce ne pride.*

*I hodil san po tujeh krajeh,
po gradeh,
po cestah.
kako tujac va tujine,
čovek prez domovine.
I vavek nesrečan bil,
i vavek va strah bil,
kako čovek ki j' tlo pod nogami zgubil.*

I mislel:

*Koliko je gradi do mora,
koliko dolčiči i bregi,
koliko ravnice i rek,
i koliko duga je cesta,
ka peje do mesta,*

kade me je mat rodila?

O, domovina!

Kako je grdo bit prez tebe,

i kako čoveka srce zebe,

*kada je dugo od tebe».*⁷³⁶

U citiranoj pjesmi uočava se ponavljanje veznika *i*. Riječ je o vezniku koji je, ističe Milan Crnković, vrlo čest u Gervaisovoj poeziji. No, Crnković pojašnjava da je riječ (samo) o vezniku pa u njegovoj (znakovitoj) brojnosti ne nalazi značenjsku i/ili stilogenu markiranost.⁷³⁷ I Milan Moguš također ističe najvišu frekventnost veznika *i*, ali uočava da nije riječ o uobičajenoj funkciji vezivanja riječi s riječju i rečenice s rečenicom. Razvidna je, naglašava Moguš, Gervaisova posebnost da veznik *i* upotrijebi ne samo na početku nekog stiha nego i na početku rečenice, iza točke. Stoga, kaže Moguš, neće biti točna Crnkovićeva postavka, jer je iz mnoštva primjera jasno da to nisu rečenice običnoga govora, nego književni jezik sa stilogenom upotrebom veznika *i*, kakav se nalazi u mnogim tekstovima, primjerice biblijskome. Štoviše, poentira Moguš: «Tako može pisati samo pjesnik. Drago Gervais, na primjer».⁷³⁸

I u promatranoj pjesmi nalazimo potvrde Moguševih postavki, jer se veznik *i* ponavlja u tzv. jakim pozicijama- počecima stihova, odnosno počecima rečenica te ukazuje na specifični ostvaraj ritma i zvuka koji slijedi obilježja biblijske stilogenosti. Štoviše, Gervaisov ostvaraj govornoga ritma biblijskog pjesništva

⁷³⁶ U Gervaisovu odnosu, baš kao i kod Freuda, prema napuštenu mjestu uočava se antejevska komponenta. Riječ je o osjećaju da se samo u određenom mjestu može naći ona snaga koju divovski Antej nalazi kod boginje Gee. Kao i kod Freuda, Gervaisova privrženost mjestu u kojem živi, njegova vezanost za ljude s kojima surađuje, njegova potreba za podrškom okoline je neobično jaka i nikad trajnije zadovoljena-Usp. H. Klajn, 1973, 26. i 27.

⁷³⁷ Milan Crnković, *Nad vokabularom čakavskih pjesama Draga Gervaisa, Dometi*, god. 8, br. 11-12, 1974, str. 5-30 (9). Autor nakon svojih istraživanja frekvencije riječi u Gervaisovoj poeziji navodi da se veznik *i* pojavljuje 254 puta, ističući da su općenito veznici, kao i ostale vezivne riječi (prijedlozi), «značenjski i stilogeno, osim nešto malo za zvuk i ritam, sasvim ništetne».

⁷³⁸ Milan Moguš, *Kompjutorska obrada jezika Gervaisove čakavštine, Dometi*, br. 7/8/9, 1987, str. 581-586. (585).

pokazuje se i u parataksičnosti stihova, neovisnosti stihova i sintagmi, odnosno njihovoj repetitivnosti, što je moguće prepoznati kao prepoznatljiv poetski postupak i u drugim njegovim pjesmotvorima.

Ključna riječ u ovoj arhajskoj fazi jest ZAVIČAJ. Taj je zavičaj u Gervaisa pojmljen kao individualna gesta, kao mjesto gdje usisavamo jezik, kao mjesto egzistencijalne punine. Gervais je u toj prvoj fazi odlučio lokalizirati temu, odnosno iz minimalističke perspektive promotriti svoj zavičaj, i stoga pokazati da se u tom zavičaju talože vrlo moćni slojevi kulture. Riječ je o povijesti odozdo, povijesti iz svog ljudskog bivanja ili kulturološkoj varijanti povijesti. Ona se stvara u prostoru i vremenu svakodnevnoga, ukazujući da je nemoguće postaviti pitanje o svijetu a mimoći svakodnevno. Svako odbijanje te veze posljedica je radikalnog beznađa, ističe Vlado Gotovac. Jer, pojašnjava Gotovac, nije stvarna ona zamisao o čovjeku u kojoj sunce ne izlazi i ne zalazi, u kojoj se ne čuje plač rođenja i smrti, u kojoj pravda i nepravda nisu jednako na ulici, u domovima, na poljima. Štoviše, kaže Gotovac, ne možemo se spasiti napuštajući svakodnevno. To što počinjemo od vječnosti, činimo samo zato da bismo svakoj stvari vratili cijeli svijet.⁷³⁹ Te tvrdnje, izrečene još sedamdesetih godina prošlog stoljeća, aktualiziraju /anticipiraju epistemološki pomak koji se dogodio u 80-tima 20. stoljeća, prema kojem svakodnevica više nije samo jedan od mnogih diskurza antropologije, koji je konstruiran kao «praznina» ili dijametralna suprotnost «gustom vremenu» svetkovina. Sada svakodnevica postaje centralna figura za promišljanje svake politike i filozofije identiteta. Stoga, davna tvrdnja Karla Marxa: «Društveni život je u biti praktičan. Sve misterije koje teoriju navode na misticizam nalaze svoje racionalno rješenje u ljudskoj praksi i u razumijevanju te prakse»⁷⁴⁰, biva sagledavana u tom svjetlu.

Gervais u svojim pjesmama predstavlja svakodnevni dio života, skroman upravo zbog političkih prilika u kojima se rađa i razvija. Ta odanost prema

⁷³⁹ Vlado Gotovac, *U svakodnevnom*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970, 69. i 228.

⁷⁴⁰ Karl Marx, *Teze o Feuerbachu. Napisano u Bruxellesu u proljeću 1845, VIII. teza*. U Ludwig Feuerbach, *Izbor iz djela*, preveo i pogovor napisao Vanja Sutlić, Matica hrvatska, Zagreb, 1956, 9.

predmetnome svijetu koja govori iz duha sjete i prikazuje neotkupljivost stvari, njihovu 'neposlušnost', i koja pjeva o bićima koja na kraju dopuštaju da od nastojanja heroja i svetaca ostane malo pepela, iskaz je melankolije.⁷⁴¹ Gervais ne pretiče sutrašnjicu, ne preuređuje prošlost, već se radije usidruje u luku mirnih voda. Taj život nije lak, pun je prijetnji, ali je sastavljen od malih stvari, koje bi, možda, pored velikih bile zamračene i izgubljene.⁷⁴² Gervais ne stvara protagoniste, ne zato što za to ne bi imao snage, već zbog toga što radije ostvaruje onu tananu nit svakidašnjice koja postaje navikom. A upravo u svakidašnjem mali čovjek neprekidno dolazi do izražaja, ne mijenjajući se ili tražeći da mijenja ono što ga okružuje. Riječ je o prostoru mirnoće koji događaji nastoje nadvladati i kojem se autor predaje poput sidra koje mu je potrebno da bi bolje učvrstio onu stabilnost koja postaje sve nesigurnijom. To je prostor identifikacije pojedinaca i prirodnih elemenata mjesta.⁷⁴³ U toj identifikaciji djetinjstvo ima središnju ulogu. I za Gervaisa vrijedi ono što je Czeslaw Milosz u autoreferencijalnoj rečenici izjavio: «Izabirući kasnije poeziju, očuvao sam vjernost obećanju koje sam sebi zadao, da nikada neću biti kao oni, podlijegati nemoći, i poezijom sam htio spasiti svoje djetinjstvo».⁷⁴⁴

Riječ je o poetičkom konspektu djetinjstva kojim se projicira zavičajnost, čiju jezgru čini zaštićeni svijet.⁷⁴⁵ Taj konspekt sagledavamo kao prikaz vremena idealnosti koje narcističku ranu odrasloga čini sve ozbiljnijom.⁷⁴⁶ To je vrijeme krajolika i zaustavljenih slika, izvan političkoga, «gustog», «jakog» vremena. Ono se odvija u lokalnom prostoru koji se shvaća kao ono što je prirodno, autentično, izvorno, a ne u globalnome, koje se smatra područjem vanjskog,

⁷⁴¹ W. Benjamin, 1989, 121. Autor citira Daniela Halévyja, *Charles Péguy et les Cahiers de la Quinzaine*, Paris, 1919, str.230.

⁷⁴² Lucifero Martini, *Un poeta, un tempo, un dialetto*, u *Gervais kot čovek*, 1987, 22-27. Navedeno iz *Jedan pjesnik, jedno vrijeme, jedno narječje*, u istoj knjizi, preveo Mario Glogović, str. 27-28.

⁷⁴³ L. Martini, 1987, 28.

⁷⁴⁴ C. Milosz, 1999, 223.

⁷⁴⁵ Milorad Stojević, 1987a, 275.

⁷⁴⁶ Raymond Bellour, *Nostalgija, melankolija*, preveo Rajko Vučinić, *Quorum*, br. 4, 1998, str. 252-254 (252).

neprirodnog, nametnutog ili lažnog. Ovdje se bira ono što je maleno, neugledno svakidašnje, i na to usmjerava svu svoju pozornost:

«Cvrčki crče
va travice,
veje skače
po ravnice,
tići fiču
na boriću,
pasić laje
va vrtiću,
muha skače
na končiću
tanke paučini
(...)».⁷⁴⁷

Jer, kaže Czeslaw Milosz, u oceanskom šumu uvijek tinja okus ništavila, pa je bolje pokušati uhvatiti mali ljudski trenutak.⁷⁴⁸ U toj nakani, Gervais često pribjegava infantilizaciji narativne strukture u svojim pjesmama. Citirani stihovi slijede obilježja dječje narodne brojalice/nabrajalice, čemu pridonose i deminutivi koji imaju i ritmičku stilogenu funkciju. Riječ je o stihovima koji zapravo detaljno opisuju neko dio obiteljske prošlosti pa je vraćanje u djetinjstvo, vraćanje idealiziranom, stoga već izgubljenom vremenu. Freud kaže: «Ne zaboravimo da je isticanje ranih uspomena u pjesnikovu životu, isticanje koje možda zbunjuje, krajnji posljedak pretpostavke da je književno djelo, poput sanjarije, nastavak i nadoknada nekadašnje dječje igre».⁷⁴⁹

⁷⁴⁷ Drago Gervais, Škerac, *Čakavski stihovi*, 1929, 14. U Ostavštini dr. Vinka Antića nalazi se Gervaisova pjesma istoga naslova (*Škerac*), koja je je zapravo varijanta citirane.

⁷⁴⁸ C. Milosz, 1999, 35.

⁷⁴⁹ S. Freud: *Pjesnik i maštanje*, preveo Svjetlan Vidulić, *Treći program Hrvatskog radija*, 41 (1993), str. 121-126 (126).

«Cimbuju j nonić storil,
na njoj san se zibal,
zibal se cel dan božji,
dokle nis na tla pal.

Svi su mi se rugali:
«ča, bi se još zibal»?,
a nonić vas va jade,
cimbujju je dešfal.

(...)

I drugeh san igrački
kako dete imel,
a i danaska bin se
igrat ki put još tel». ⁷⁵⁰

To idealizirano vrijeme sadrži i osnovu romantične osjetljivosti ⁷⁵¹:

«Za tobun san gleda i mislel,
na mladost, ka će pasat,
i kako će samo spomen
na seni, travu i put
po ken si hodila ustat.
Nisan kričal za tobun,
nisan z rukami mahal.
Ter mi smo i sami znali,
da nas čeka ta dan,
kad će igračku nan zet,

⁷⁵⁰ D. Gervais, *Igrački*, 1929, 15.

⁷⁵¹ U zbirci se nalazi veći broj ljubavnih pjesmama: u ciklusu *Moja ljubav* (Vešća, Na zidiće, Pod puneštrun, Va parke, Proleće, Ljubavi).

*i kad će grdi život
razbit naš lepi san.
Ma ja san plakal, o Lepa,
(suza je z nekud prišla)
zač naša lepa igračka,
ku su nan judi zeli
je vela jubav bila».*⁷⁵²

To je vrijeme, rekao bi Raymond Bellour, kao izgubljeni raj beskrajne osjetljivosti, mjesto koje čini od nostalgije to što privlači melankoliju, učvršćuje je da bi se u njoj izgubilo samim pisanjem, ili se od nje sačuvalo.⁷⁵³

U takvu svijetu Gervaisove poezije prepoznajemo obilježja tradicionalnog kolonijalnog diskurza. U tom je diskurzu, ističe Nikola Petković, odnos između članova grupe i zemlje koju grupa nastanjuje, opisan na idiličan, pastoralan način. Pri tome se, kao preduvjet izgradnje osobnog ili kolektivnog identiteta, postavlja neraskidiva veza s Majkom Zemljom. Kako je obitelj prostor mogućeg ostvarivanja pojedinaca, ističe Petković, u tom ostvarivanju osobni se činovi i dostignuća isprepliću s obiteljskom poviješću. Stoga obiteljska povijest ima posebnu ulogu u takvim diskurzima.⁷⁵⁴

U srednjoeuropskom kolonijalnom kontekstu nestabilnosti taj diskurz ima funkciju sidra, uporišne točke. «Ako pripovijedam o mojim predcima», kaže Czeslaw Milosz, «činim to stoga što su oni moja snaga. Zahvaljujući njima mogu dotaknuti stare nošnje, pokućstvo, ispisane riječi na požutjelim dokumentima kao stvari koje za mene nisu posve mrtve. To je kao sidro koje se spušta u dubinu i drži nas u blizini sigurna spasa».⁷⁵⁵

⁷⁵² Drago Gervais, *Ljubavi*, 1929, 23.

⁷⁵³ R. Bellour, 1998, 254.

⁷⁵⁴ Nikola Petković, 2003, 195-196. Autor ove postavke iznosi navodeći primjer klasična kolonijalnog teksta, romana Chinue Achebea, *Things Fall Apart* (1958) koji je podijeljen na dva osnovna dijela: prije i poslije dolaska britanskih misionara u afričko selo, Umofiju.

⁷⁵⁵ C. Milosz, 1999, 19

No, spomenute odrednice obiteljske povijesti u Gervaisa se isprepleću i sa specifičnim obilježjima tradicijskog mediteranskog društva u kojem je obitelj nezamjenjiv modus postojanja individue pa svatko jest ono kakvim ga definiraju obiteljske veze. U tom tradicijskom društvu nema cjelovite individualne osobnosti, a kuća je točka okupljanja svih članova obitelji.⁷⁵⁶ U tom smislu, Gervais polazi, rekao bi Czeslaw Milosz, od idilične slike male *ljudske obitelji*, poput otoka u gomili:

«(...)

*Nonić puši
na skodiće,
nona friga
sardelice,
mama s nonun
ćakula,
nono Franick,
brontula,
a ja brižan sam
samo se igran».*⁷⁵⁷

ali kojoj je nešto nedostajalo da bude obično, *malo čovječanstvo*.⁷⁵⁸

«*Tamo dole, puli mora
kućica je mića,
od javorik silneh j' videt
samo kus krovića.*

⁷⁵⁶ Piergiorgio Solinas, *Obitelj*, preveo Daniel Bučan, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba*, br. 11, 1985, 84-90 (84).

⁷⁵⁷ D. Gervais, *Škerac*, varijanta iz Ostavštine dr. Vinka Antića. Nema paginacije.

⁷⁵⁸ C. Milosz, 1998, 248.

*Va toj kuće, još pred malo,
veselo je bilo:
nonić, nona, ćaća, mama
puno nas je bilo.»⁷⁵⁹*

Jer, idila u kolonijalnim diskurzima, u pravilu prethodi katastrofi, zlu čiji počinitelji uvijek dolaze izvana, iz neke druge civilizacije i kulture⁷⁶⁰:

*« Onput gvera i nevoja
svet su zamutile,
pa su kući, pa su grunti
Sve pomalo j'ponestalo
ča j' jedanput bilo,
zrušilo se i zgubilo,
da j'čoveku mило.*

*Umrli su nonić, nona,
mi smo odjahali,
zač su kući, zač su grunti
drugemu pripali...*

*Tamo dole, puli mora
stara j' domovina,-
Boh zna, ako će kad videt
svoj' ga brižneg sina».*

⁷⁵⁹ D. Gervais, *Tamo dole...*, Čakavski stihovi, 1997, 20. Početni stih, odnosno naslov citatno se odnosi prema narodnoj pjesmi, ispjevanoj u mnogim varijantama istoga naslova (npr. «*Tamo doli, puli mora, grah se zeleni*»). Neke od njih («*Tamo doli jedno selo...*, «*Tamo doli jena mala...*, «*Tamo doli san hodil...*») zabilježio je Ivan Matetić Ronjgov, *Zaspal Pave. Zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja*, priredio Dušan Prašelj, ICR-KPD «I. M. Ronjgov», Rijeka, 1990.

⁷⁶⁰ Ističe N. Petković, 2003, 195.

Gervais gradi eidetske slike zapamćene percepcije, kojima uskrisuje izgubljeni svijet u njegovoj osjetilnoj realnosti, a imenovanje koloniziranih, izgnanih i raseljenih ostvaruje oživljavanjem domaćega, nestandardnoga jezika kojim se govorilo u njegovoj obitelji i zavičaju.⁷⁶¹ To su slike jednog povratka vremena, vremena krajolika i zaustavljenih pokreta, a koje teče paralelno s drugim utopijskim vremenom koje ga mijenja i nadopunjuje: vremenom politike koje se sastoji u tome da se gleda vlastiti dom kao tuđu domovinu. Kako bi se ublažilo taj nesnosni jaz između onoga za čime se žudi i onoga što jest (dostupno), mehanizmi nostalgije kao psihološke pojave (osjećaja) unose disproporciju između kategorija vremena: prošlost se pojavljuje kao jedina hipostaza, sadašnjost se odbacuje zbog nezanimljivosti, a budućnost je odsutna kao nepoželjna.

Iz rodne vizure gledano, vrijeme u lokalnom prostoru, izvan «gustoga» političkoga vremena, povezano je sa ženstvenošću i smatra se prirodnim temeljem doma i zajednice, u koje prodire sfera muškoga globalnog.⁷⁶² (I) u Gervaisovoj poeziji usmjerenoj na autentični svijet lokalnoga, nema «jakih» muških likova. Iako su u toj poeziji muškarci u brojniji⁷⁶³, najčešće su to, uz odsutne sinove, pokojeg bezimenog težaka, kmeta ili pak mladog pastira, pijanci, nonići ili stariji muškarci-obično podređeni ženi. Te Ataneje, stacionirane u zbjegovima za oronule od rada, kao (bes)perspektivu budućih geronta⁷⁶⁴, nalazimo primjerice u pjesmama **Fakin od porta** (Berto fakin), **Briškula** (stari Vice, paron Frane, kumpar Tonić, coto Žvane), ili **Tri kraji**. Takvo Gervaisovo prikazivanje svijeta doma, izvire iz toga što on, kao i Czeslaw Milosz, «naglašeno naginje majčinoj obitelji», djedu Franciku i baki Marjanki, pa otuda i pojava da je «mašta postajala najjustreptalija kada bih

⁷⁶¹ Usp. Cvjetko Milanja, 2004, 59- 60.

⁷⁶² Akhil Gupta i James Ferguson, «Introduction» u knjizi Gupta i Ferguson (ur.), *Culture, Power, Place*, Durham: Duke University Press, 1997, str. 7. Ovdje prema Davidu Morleyu, *Rod doma*, prevela Tamara Slišković, *Treća*, br. 1-2. vol.VII, 2005, str. 140-167 (143).

⁷⁶³ Ističe Danijela Bačić-Karković, *Smrt i zavičaj u čakavaca*, *Dometi*, 1987, br. 7/8/9, 657-664 (661).

⁷⁶⁴ D. Bačić-Karković, *ibid*.

priznao vrijednosti matrijarhata», gdje su «žene bile načinjene od najtvrđe građe», odnosno «odlikovale su se krepošću zanemarivanja vlastitih potreba i darom samokontrole». ⁷⁶⁵ Već sami podnaslovi tematskih ciklusa (*Istarski dan, Igri, Dete, Moja ljubav, Pelini, Istarske materi*) u prvoj Gervaisovoj zbirci čine semantički niz koji ukazuje na svijet djece i žena. Riječ je o vrsti pretfalokratske zajednice u kojoj ne vlada snaga i mačizam. ⁷⁶⁶ Taj femini(l)ni svijet (izgubljena) zavičaja ukazuje na žensko prostorno/geografsko tijelo koje je podvrgnuto (muškom) osvajanju, ulasku, kolonizaciji i koje signalizira implicitnu prešutnu 'dozvolu' ulaska i koloniziranja. ⁷⁶⁷ Već Ivan Goran Kovačić uočava tu konstelaciju, ističući kako u tom prostoru žive «bića nemoćna, kao i njihova plitka zemlja pred navalom oluja i vodâ, kao i njihovi kmetski životi pred paronima, tuđim i domaćima (...)». ⁷⁶⁸ Stoga ovdje nije riječ samo o prostoru doma kao stabilnoga simboličnoga središta koje služi kao sidro, mjestu koje se ne mijenja, (izgubljenom) prostoru igre i prvih ljubavi. U taj ženski svijet Erosa itekako prodire muško, političko vrijeme, vrijeme Tanatosa. Stoga se taj svijet pretvara u vrijeme starosti i smrti. Otuda u Gervaisa galerija senexa koji ukazuju i na stanje duha koje je okamenjeno u svojoj nemoći. ⁷⁶⁹ Nonić je Gervaisu estetska i etička odrednica, a slika tih refrenskih nonića emanira melankoliju koja ujedno otvara prostor nostalgije:

⁷⁶⁵ C. Milosz, 1999, 54. Milosz tako spominje svoga djeda Kunata i baku, rođenu Syruč. Spominje i svoju prabaku koja je ostavši udovicom, pokazala odlučnost i administrativnu darovitost te tako spasila obitelj od tereta nagomilanih dugova. Taj se lik prabake Syruč može usporediti s Antonijom Kessler, Gervaisovom bakom po ocu, koja je pokazala odlučnost (kao što smo spomenuli) u teškim danima seljenja po najzaostalijim dijelovima Monarhije.

⁷⁶⁶ Odnosno riječ je o onoj vrsti zajednice koju Vjeran Katunarić u kontekstu Deleuseovih i Guattarijevih teorijskih postavki iz njihove knjige *Antiedip. Kapitalizam i šizofrenija* (u prijevodu Ane Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990), prikazuje kao zajednicu u kojoj ne postoji produkcijski karakter mašinizma. Mašinizam je, prema Deleuseu i Guattariju, vezan uz kompleks kastracije i odatle uz potrebu za bezgraničnim razvijanjem mehaničke sile. V. Katunarić, *Ženski Eros i civilizacija smrti*, Naprijed, Zagreb, 1984, poglavlje *Eros-Anti-Edip-Anima*, str. 250

⁷⁶⁷ Usp. Biljana Kašić, 2005, 8.

⁷⁶⁸ I. G. Kovačić, 1951, 420.

⁷⁶⁹ Clarissa Pinkola Estés, *Žene koje trče s vukovima. Mitovi i priče o arhetipu Divlje žene*, prevela Lara Hölbling Matković, Algoritam, Zagreb, 2004, 256, pojašnjava kako se u klasičnoj jungovskoj psihologiji, arhetipski lik starijih naziva «senex». Riječ je, neovisno o rodnoj atribuciji, o simbolu *ostarjele sile*; ona koja djeluje onako kako je svojstveno starcima.

«Kad san još mići bil
s noničen san na ribi hodil.
Okol' četrte bimo se stali
i sve do pišmoj veslali,
barku surgali,
povrazi v' more kalali,
sedeli,
mučali,
al' čakulali.

(...)

Mirno bi bilo okole nas,
more bi se leskalo,
na tihen vetre zibalo
i neš šapićalo.
Pod jutro bi s kraja kosići fikali, se dozivali...
Sunce bi z brega shajalo,
pomalo, kot da ga j'strah
na jedan mah...

Ma jedno jutro, kad bilo se j' stat
ni bilo nonića vnuka zvat:
po kuća su judi na prsteh hodili,
nonu mirili, Boga molili
i žuti lumini palili». ⁷⁷⁰

Otkrivajući zapravo tanato-nazorni, uozbiljeni i preplašeni svijet, ⁷⁷¹ Gervais ne prikazuje prostor lokalnoga kao nepromjenjivu pozadinu «stvarnoga»

⁷⁷⁰ D. Gervais, *Nonić*, 1929, 16.

povijesnog djelovanja u vanjskom svijetu. Ovdje dom i žena opisuju jedno drugo, tvoreći preostalo krhko utočište u svijetu agresivnih promjena. Stoga se ženi dodjeljuje i uloga čuvarice, stupa doma, uloga one koja kao majčinski lik drži obitelj na okupu. Raspada se idilični svijet u kojem postoji podjednaka opterećenost spolova radom u kojem nema strogoga gospodara, a žena je prisiljena preuzeti mnoge uloge kako bi sačuvala same temelje svoje kulture. Tako upoznajemo galeriju ženskih likova koje ukazuju i na višak žena koji se uvijek javlja kao posljedica djelovanja Tanatosa. To su žene u tradicionalnom tijelu, dakle žene kućanice u muški dominantnom patrijarhalnom okruženju, kao pokojna Žvanka u istoimenoj pjesmi («*Po grden al po lepen,/pod bremenom tešken/ trejset se let potila.*»)⁷⁷², Marija Kantabelka («*..je sedan dece imela,/zadnje već posivela./I muža ki ju je tupal (...)*»)⁷⁷³, nona Marjanka («*Je imela sedandesetitri leta/kad je već sita života i sveta, /morala poč od doma.*»)⁷⁷⁴, Žvanka («*Ustala je doma samo Žvanka s črjenemi vlasi/ka pazi da se oganj posensega ne pogasi*»)⁷⁷⁵, cija Marijeta («*Marijeta Tomašić Varljen,/moja stara teta,/cija Marijeta*»)⁷⁷⁶. Tu su i napuštene žene (pjesma **Zapuščena**: «*...mlada j' bila, /zajubjena, /znemil ju je, /pustil ju je, /za vaveki*»)⁷⁷⁷, ucviljene majke (u pjesmi **Za sinon**: «*Dajte mi sina, /ranu moju, /velu tužicu moju,/pa ću van muki svoje oprostit...*»⁷⁷⁸), udovice (pjesma **Udovica**: «*Još bin decu ja rajala, još bin decu ja dojila, /ma su mi te zakopali,*

⁷⁷¹ D. B. Karković, 1987, 661. Autorica se pita: «I nije li tu Gervais potpuno lišen simpatične minijaturnosti i saharinskog sentimenta, čak i ako ga ponegdje ima u pjesmama?».

⁷⁷² D. Gervais, 1964, 56.

⁷⁷³ D. Gervais, **Marija lavanderka**, 1964, 59.

⁷⁷⁴ D. Gervais, **Nona Marjanka**, 1964, 69.

⁷⁷⁵ D. Gervais, **Pul ognjišća**, 1964, 70.

⁷⁷⁶ Pjesma **Cija Marijeta** prvi put je objavljena u knjižici *Šest pjesama i pismo*, 1996b, 10, a zatim i u zbirci 1997, 118.

⁷⁷⁷ D. Gervais, 1964, 66. Ta se pjesma citatno odnosi prema Nazorovoj **Žena zapušćena**, u V. Nazor, **Sabrana djela, svezak II, Lirika, Nove pjesme**, uredio Nedjeljko Mihanović, Izdavačko poduzeće Mladost, Izdavačko poduzeće Zora, Nakladni zavod Matice hrvatske, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1977, str. 239-240, a obje pjesme imaju zajednički podtekst u narodnim pjesmama koje tematiziraju ženu (često trudnu ili s djetetom) koju je napustio mladić, ljubavnik ili suprug.

⁷⁷⁸ D. Gervais, 1964, 67.

*dugo tamo pod kanuni/mužu dragi moj....»*⁷⁷⁹), porobljene (pjesma **Sinon**: «*Ča mi povedate od domovini,/oj moji sini?/Ropske ste materi robi ustali,/i ropsku krv va sebe zadržali/s kun vas je mat van dojila»*)⁷⁸⁰, ožalošćene kao Žanka: «*Ustala njoj kći i vnuki, /Kuća, zemlja i koza,/ I crni facol, brhan i bluza, / I ova suza»*⁷⁸¹. No, većina čakavskih pjesničkih opusa dvadesetog stoljeća, ističe Milorad Stojević, lik majke prikazuju kao okupljačicu i zaštitnicu svekoliko reducirana svijeta, ali i svijeta svijesti. U tim primjerima majka je: Hrabrost, Briga, Dobrota, Žrtva, Čuvarica Ognjišta, Patnica, Strpljivost, Rodilja, Hraniteljica; materinstvo, Čekateljica, Nesretnica, Kraljica i Sve Što Joj Se Može Pridjenuti Kao Kultni i Divinizacijski Pojam.⁷⁸²

Govoreći psihoanalitičkim rječnikom, riječ je o specifičnu antejevsku vidu sublimacije koja nastaje potiskivanjem infantilne (incestuozne) ljubavi prema majci, lokaliziranoj u mjestu u kojem se ta sreća s majkom realizirala, te se djelomice prenosi u deseksualiziranu i sublimiranu ljubav prema rodnoj grudi, prema «majci zemlji». Rodna gruda zamjena je za majčinu grud, a od nje se Anteji, čija majka i jest Gea, to jest Zemlja, napaja snagom kao dijete iz majčine dojke.⁷⁸³ O tome govori i Milorad Stojević. On u već spomenutom antejizmu čakavske poezije dvadesetog stoljeća govori o mithemu majke, povezujući ga s mitizacijom zavičajnog kompleksa. Tako su more i zemlja zapravo amblemi

⁷⁷⁹ D. Gervais, 1929, 38. U ovoj pjesmi vidljiv je podtekst narodne pjesme *Tužna mladost moja*, zabilježene u mnogim varijantama- I. M. Ronjgov, 1990, 110.

⁷⁸⁰ D. Gervais, 1929, 39.

⁷⁸¹ Pjesma je objavljena u *Borba*, XXI/1956, br. 110, 3. V. 1956. Ovdje iz Ostavštine dr. Vinka Antića, nema paginacije.

⁷⁸² M. Stojević, 1987, 279. Kao potkrjepu iznesenim stavovima Stojević navodi opis Primorke Antuna Barca: «Odjeća je je Primorke crna. Crna kao noć. Crna bez ijedne primjese svijetlih boja. Pogled je njezin uperen prema zemlji, ukočen, mrtav. Ruke skrštenena prsima. Hod tih kao hod sjena, koraci sitni, nečujni kao u dječice. U skupinama ovih žena, što se miču tako nečujno i sablasno, kao da gledate crnu povorku Eumenida, kor velikih opatica, povorku očajnih duhova, što lutaju bez nade, kraja, tužni, samotni izagnani. U njoj, koja se gotovo nikada ne odmiče iz svoga kraja, koja nije u sebi primila ništa tuđe, strano, svijetlo, kao da se staložio sav njegov bol, sva njegova oskudnost i sva tužna veličina. Godine ispunjene životinjskom borbom i strahovitim naprma, djetinjstvo bez obilja i nestašnosti, mršava, sirotinjska hrana, starost bez počinka, bez vidika u bolje, mutna, tmurna i žalosna. Vjernost i djevičanstvo, kojih ne uništava, ni siromaštvo ni raskoš, ni sila ni objest. Vestalinke bez ognjišta, bez hrane, bez svijetla. (...) Vidio sam takav pogled u jedne svetice-u kipu majke Meštrovicve. Staračka sagnuta leđa. Naborane skrštene ruke, crn rubac, nadvit duboko na čelo. I mir i spokoj i tuga života.– Antun Barac, *Primorje i njegovi pjesnici*, Književni jug, knj. 4, 6/1919, str. 233. Isto i u : *Književnost Istre i Hrvatskog primorja*, str. 13.

⁷⁸³ Hugo Klajn, 1973, 42-43.

majčina tijela, a u amblematskom fundusu zemlja simbolizira majčinsku funkciju, tellus mater. Na razini arhetipskog mišljenja riječ je o simbolizaciji magne matere, temeljenom na primarnom psihoanalitičkom arhetipu majke, kao prvog oblika što ga pojedinac doživljava kao iskustvo anime, nesvjesnog.⁷⁸⁴

U arhetipskom smislu anima u procesu individuacije predstavlja manifestacije nerealizirane libidinalne energije i potisnutih i obezobličjenih nesvjesnih sadržaja. Ona je prema C. G. Jungu, oličenje svih ženskih psiholoških težnji u muškoj psihi, kao što su neodređeni osjećaji i raspoloženja, proročke slutnje, sposobnost za osobnu ljubav, osjećaj za prirodu, odnos prema nesvjesnom. Stoga je ona duševna slika (muške) individue predstavljena suprotnim spolom.⁷⁸⁵ Naime, ističe C. G. Jung, «nijedan muškarac nije tako sasvim muški da u sebi ne bi imao nečega ženskog». Štoviše, anima kao feminum, figura je koja kompenzira mušku svijest.⁷⁸⁶ U Gervaisovoj poeziji ta je anima na prvom stupnju razvoja, ona koja održava biološki opstanak, koja predstavlja životni nagon. Takva anima omogućila je da se izgubljeni objekt ponovo uspostavio u Ja, odnosno da se objektno zaposjednuće zamijenilo poistovjećenjem, čime se prevladavaju bolne patnje melankolije.⁷⁸⁷ Otuda Gervaisove žene koje ne izražavaju svoj libido, svoj ženski ego.⁷⁸⁸

U tom smislu, valja istaći kako je već spomenuto istraživanje frekvencije i distribucije pojedinih riječi u Gervaisovoj poeziji, pokazalo rijetkost leksema koji se odnose na stvarnu majku, ali i oca koji se pojavljuje samo jedanput. Tako niz apelativnih leksema koji se odnose na obitelj, u Gervaisovoj poeziji ne potvrđuje uobičajeni poredak: majka, otac, nona, nonić, barba, već je ovakav:

⁷⁸⁴ M. Stojević, ibid.

⁷⁸⁵ C. G. Jung, *Čovjek i njegovi simboli*, preveli Marija i Ivan Salečić, Mladost, Zagreb, 1973, *Anima: žena u muškarcu*, str. 177. Anima, pojašnjava Jung, str. 180, omogućava usklađivanje muškarčeva duha s pravim unutrašnjim vrijednostima, i time oslobađa prostore nepoznatije unutrašnje dubine. Ona je vodič ili posrednik kroz unutrašnji svijet i jastvo. No, ona može biti svijetla ili tamna, djevica ili kurva, izvor mudrosti, muza.

⁷⁸⁶ C. G. Jung, C. G. Jung, 1984a, *II Anima i Animus*, str. 206. i 224.

⁷⁸⁷ Sigmund Freud, *Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*, izabrao Gvozden Flego, preveo Boris Buden, Naprijed, Zagreb, 1986, *Ja i Ono*, 283-284. Freud zapravo pojašnjava stavove iz svoga spisa *Trauer und Melancholie* (Žalost i melankolija).

⁷⁸⁸ Usp. Josip Krajač, *Etičko pitanje Gervaisove «Pretnje»*, *Dometi*, 7-12/1996, str. 216-218 (217).

nonić, nona, suseda. Taj poredak ukazuje transfer majčinskoga na deseksualizirane matrone.⁷⁸⁹ One su (ruralne) subalterne žene koje prihvaćaju svoju sudbinu kao normu, potpuno različite od (urbanog) ženskog u krizi i u otporu.⁷⁹⁰ U propitivanju fenomena egzila, uočeno je kako kod iseljenika i prognanika koji često osjećaju da im je kulturni kontinuitet ugrožen te smatraju kako trebaju uložiti posebne napore da ga očuvaju, upravo žene preuzimaju ulogu odgovornosti prijenosa tradicije i očuvanja baštine.⁷⁹¹ Pa iako Eros isključuje potrebu otpora žene, Gervaisova (egzilna) poezija prikazuje žene u mukotrpnom snalaženju u nametnutim prostorima Tanatosa.⁷⁹² Tako njihov feminizirani kućanski prostor (o)čuvanja kontinuiteta, zapravo p(r)okazuje te žene kao čuvarice budućnosti.

Najdramatičniji takav pjesnički prikaz predstavlja Gervaisova pjesma **Moja zemja** koja je u prvoj zbirci iz 1929. godine, tiskana u izvornoj verziji od osam dijelova.⁷⁹³ Njezin peti dio postao je kasnije antologijskom (Gervaisovom) pjesmom, a u (naj)novije vrijeme u kulturalnoj matrici Gervaisove Liburnije biva adoptirana i u slojeve usmena narodnoga stvaralaštva.⁷⁹⁴

Riječ je o pjesmi koja je paradigmatička kako za Gervaisovu cjelokupnu poetiku, tako i za arhajsko vrijeme u razvoju njegove kolonijalne književnosti u otporu. Imajući na umu opaske Ive Mihovilovića kako je upravo njezin (antologijski) peti dio, za razliku od ostalih dijelova, lišen svake deklarativnosti i suviše fraze, te je lirika jedne duboke, otmjene melankolije, ova interpretacija promatra

⁷⁸⁹ M. Crnković, 1975, 11-12. i Josip Krajač, *Strukturne i semantičke vrijednosti Gervaisova stiha*, u autorovoj knjizi *Književne raščlambe*, Adamić, Matica hrvatska Opatija, Rijeka-Opatija, 2001, 103-120 (113).

⁷⁹⁰ Usp. G. C. Spivak, 2003, 334.

⁷⁹¹ D. Morley, 2005, 149.

⁷⁹² Usp. V. Katunarić, 1984, 79.

⁷⁹³ U drugoj zbirci Gervaisovih *Čakavskih stihova* (1935) tiskan je kao pjesma **Moja zemja** samo peti dio te veće pjesme. Pod istim naslovom i u istom skraćenom obliku pojavljuje se i 1940. U izdanju *Čakavskih stihova* iz 1955. ova se (skraćena) pjesma zove **Pod Učkun**, što se posvema ustalilo. U zbirci iz 1997. tiskana je prvobitna integralna verzija.

⁷⁹⁴ Kad su učenici u opatijskoj osnovnoj školi, u okviru lektire o narodnom stvaralaštvu dobili zadatak da pokušaju istražiti narodnu usmenu baštinu svoga zavičaja, intervjuirajući starije u svojoj obitelji ili okolici, većina njih je u sakupljenu građu ubrojila i mnoge stihove Drage Gervaisa. Štoviše, kada im je pojašnjeno da je riječ o Gervaisovim stihovima, primili su to s izvjesnom nevjericom. Iz nastavničke prakse autorice, šk. god. 2005/2006.

pjesmu u cjelini, uočavajući kako u čitavoj pjesmi ima mnogo simboličkog.⁷⁹⁵

Tim pojmom podrazumijevamo opće posredovanje duha između nas i stvarnog, funkciju posredovanja u našem razumijevanju stvarnosti. Paul Ricoeur tako shvaćenu simboličku funkciju pojašnjava preciznom sintetičkom definicijom: «Htjeti reći nešto drugo od onoga što se kaže, eto, to je simbolička funkcija».⁷⁹⁶

Simboličko se u pjesmi **Moja zemja** otkriva na razini već spominjana biblijskoga podteksta. Ovdje je ta intertekstualnost ostvarena naspram 137. psalmu s podnaslovom **Prognanikova pjesma**:

*«Na obali rijeka babilonskih
sjeđasmo i plakasmo
spominjući se Siona;
o vrbe naokolo
harfe svoje bijasmo povješali.
I tada naši tamničari
zaiskaše od nas da pjevamo,
porobljivači naši zaiskaše da se veselimo (...).*

*Kako da pjesmu Jahvinu pjevamo
u zemlji tuđinskoj!
Nek se osuši desnica moja,
Jeruzaleme, ako tebe zaboravim!
Nek mi se jezik za nepce prilijepi
ako spomen tvoj smetnem ja ikada,
ako ne stavim Jeruzalem
vrh svake radosti svoje!».*⁷⁹⁷

⁷⁹⁵ Ive Mihovilović, 1957, 117.

⁷⁹⁶ Paul Ricoeur, **O tumačenju. Ogled o Freudu**, prevela Ljiljanka Lovrinčević, Ceres, Zagreb, 2005, 18. i 19.

⁷⁹⁷ Citiran dio 137. psalma (137, 1-6). Iz **Biblija. Stari i Novi zavjet**, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1996, glavni urednici dr. Jure Kaštelan i dr. Bonaventura Duda, prijevod psalma Filibert Gass, str. 577.

Taj prozbeni psalam ili psalam tužbalica koji tematizira prozbene i pokorničke dane teških vremena⁷⁹⁸, u Gervaisovu slučaju pjesnički je prerađen, ali je značenjska jezgra utkana u pjesmu. Stoga nije riječ (samo) o traženju pojedinih podudarnosti Gervaisovih stihova i Biblije, već o uočavanju kako je konkretno umjetničko ostvarenje prožeto, možda i nesvjesnom anamnezom drevnih kulturnih analogija.

Gervais pjeva o temi koja je posve individualna, osobna, koja za autora ima posve konkretne socijalno-psihološke obrise. On započinje svoju tužaljku evokacijom izgubljena zavičaja koji je simboliziran majčinskim likom:

«O, večna suzo na oke mojen,

Istro moja!

Suzo, nikad ziplakana,

muko nikad domučena,

Istro moja!

Tužna majko moja,

brižna zemjo moja,

*Istro moja!».*⁷⁹⁹

Ponavljanjima riječi «nikad» i «moja» Gervais ističe nepremostivi jaz koji se nadvio između lirskog subjekta i zavičaja. Iz tog procjepa ne vidi izlaz, niti nazire rješenje. Stihovi iskazuju vječne muke prognanika te neutješivu bol gubitka.

U drugom dijelu pjesnik, navodeći «glas kako z zemji» a koji je «glas Tvojeh robi», kreće u konstrukciju izrazito simbolične slike kojom se perspektiva sužava na (neočekivanu) pojedinost:

⁷⁹⁸ Biblija, 1996, *Uvodi i napomene-Stari zavjet, Psalmi*, str. 1197. 137. psalam, str. 1201, atribuiran je kao remek-djelo biblijske lirike. U tom smislu valja reći da je taj psalam čestim podtekstom književnumjetničkih ostvaraja.

⁷⁹⁹ D. Gervais, *Moja zemja*, 1997, 29-32.

« *I vidin stablo veliko,
najdraže stablo* ».

O kakvu je stablu riječ? Što signalizira izdvajanje upravo te pojedinosti, atribuirane kao najdraža ?

Na predmetno-tematskom planu ovo stablo prepoznamo kao citatnu aluziju na biblijsko stablo života odnosno stablo spoznaje dobra i zla.⁸⁰⁰ Ta je citatnost potkrijepljena formalno-jezičnim planom, tj. otvaranjem slike «jakim» početnim (biblijskim) veznikom *I. No*, to je stablo ogoljelo:

« *Veje pada s njega,
žuto, povenulo veje-
listić za listićen,
suza za suzicun,
i brzo će bit golo* ».

Proširenjem slike stabla, aluzivni citat zadobiva šire obrise koji ukazuju na metaforu Izgona iz Raja. Riječ je o kultiviranju biblijske simbolike, ne samo citatnom modalnošću, već aluzivnom semantikom i to u skrivenom obliku. Sakralno značenje ove Gervaisove slike, njezino simbolički sveto, ono inkarnirajuće, sadržano je u pojmovima: domovina, zavičaj, obitelj, Majka, a njihov gubitak znači izumiranje. Tako su intertekstualni elementi uglavnom ugrađeni u strukturu djela i prefunkcionalizirani u skladu s užim zahtjevima vlastitoga teksta. Dakle, Gervais iskazuje svoje ponovno viđenje citata koje preuzima te se iskazuje kao pjesnik *citatnog dijaloga*. Pjesnici citatnoga dijaloga, ističe Dubravka Oraić Tolić, stvaraju na temelju starih smislova nove i neočekivane, a semantički smisao njihova dijaloga nije imitiranje, već slobodno

⁸⁰⁰ *Postanak*, 2, 9. « Tada Jahve, Bog, učini te iz zemlje nikoše svakovrsna stabla-pogledu zamamljiva a dobra za hranu-i stablo života, nasred vrta, i stablo spoznaje dobra i zla ».

kreiranje smisla podteksta.⁸⁰¹ Vodeći citatni dijalog sa kršćanskim podtekstom, kao svojim kultur(al)nim iskonom, Gervais podrazumijeva izostanak odnosa subordinacije podteksta i vlastita teksta. Riječ je o ravnopravnim relacijama u kojima vlastito ostvarenje ne želi ni potvrđivati (ilustrativni tip citatnosti), ali ni rušiti (iluminativni tip, varijanta polemike), nego TRANSFORMIRATI poznato čitateljevo iskustvo.⁸⁰²

Pri Gervaisovoj transformaciji dolazi je do pomjeranja, «presađivanja», do arhetipske analogije, no taj performans zapravo ne izlazi iz reprezentativne kulturno-arhetipske riznice simbola. Gervais kreće od Svetog pisma koje, kako ističe Northrop Frye, pruža egzemplarne primjere prenošenja arhetipskih ideja na simboličke događaje. Stoga je Biblija, nastavlja Frye, kao jedinstvena arhetipska struktura koja se proteže od stvaranja svijeta do Apokalipse, gramatika književnih arhetipova čitave književnosti Zapada.⁸⁰³

Gervaisova slika stabla primjer je prenošenja arhetipskih ideja na simboličke događaje. Stablo je simbol, a simbol ističe Carl Gustav Jung, uvijek znači nešto više od njegovoga očiglednoga i izravnog značenja.⁸⁰⁴ Riječ je o manifestaciji arhetipa koja ne prikazuje ono što se vidi u prirodi, ili ono što se želi i zamišlja, već, u ovom slučaju, ono čega se (lirski) subjekt boji. To ukazuje na područje snažne veze između svjesnog i nesvjesnog života. Iskazujući psihičko stanje gubitka i žalovanja, Gervais polazi od biblijskoga arhetipa stabla života, ali ga transformira citatnim dijalogom u simbol skore smrti. Jer, ističe Carl Gustav Jung, svaki je arhetip sposoban za beskonačni razvoj i diferencijaciju. Zato je

⁸⁰¹ Dubravka Oraić Tolić, *Teorija citatnosti*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990, 81.

⁸⁰² Ibid., 96-97.

⁸⁰³ Usp.N. Frye, 2000, 112-148. i 1985, 79, 96 108. U nas je Fryjeve postavke iz prve knjige, iscrpno prikazala Sonja Bašić, *Northrop Frye kao mitski i arhetipski kritičar*, *Umjetnost riječi*, 1970, br. 3, str. 353 -386. U 2000, 119, Frye ističe kako su nedostaci u suvremenom obrazovanju, odnosno nestanak zajedničkog temelja kulture oni razlozi, zbog kojih aluzije modernih pjesnika na Bibliju ili klasičnu mitologiju imaju mnogo manju težinu nego što bi je trebale imati. Uz interpretaciju Gervaisova stvaralaštva, kao i cjelokupna (modernoga) hrvatskoga književnoumjetničkog ispisa, valja pridodati i političku dimenziju društvenog konteksta koji sve do nedavno nije dopuštao ili preferirao takvu vrstu analize. U tom smislu, ističemo noviji književnoteorijski doprinos u tematskom dvobroju *Književne smotre (Književnost i Biblija)*, god. XXVI, br. 92-94, 1994, uredio i napisao uvodnu riječ Josip Užarević. Također i *Religijske teme u književnosti. Zbornik radova međunarodnog simpozija održanog u Zagrebu 9. prosinca 2000.* Uredio Ivan Šestak, Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb, 2001.

⁸⁰⁴ Carl Gustav Jung, 1973, 55.

moguće da je više ili manje razvijen. No, i u religioznom obliku gdje je sav naglasak na vanjskoj figuri, arhetip ostaje podsvjestan kao duševni faktor.⁸⁰⁵ Dakle nije riječ o pridavanju arhetipskog značenja simbolu koji nije prethodno bio arhetip, već o transformaciji već postojeće religiozno-arhetipske simbolike. Jer, pjesništvo organizira sadržaj svijeta dok ovaj prolazi pred pjesnikom, ali oblici u kojima se taj sadržaj organizira proizlaze iz strukture samoga pjesništva.⁸⁰⁶ Stvarajući individualizirani model citatnoga dijaloga naspram metatekstu kršćanske provenijencije, Gervais poseže za vlastitim civilizacijskim korijenima kako bi ih u trenucima vlastita iskorjenjivanja sačuvao, kao i sebe u njima. Taj Gervaisov citatni dijalog, pokazat ćemo, odvija se tijekom čitava njegova stvaralaštva, no on otkriva još jednu specifičnost. Naime, citatni signali u Gervaisa uglavnom nisu eksplicitni. Gervaisova implicitna, i uz to transformativna citatna signalizacija rijetko ostvaruje kategorijalnu citatnu situaciju: potpunu ekvivalenciju⁸⁰⁷, što je vjerojatno i jedan od razloga da ova dimenzija Gervaisove poetike nije do sada valorizirana.

U trećoj slici Gervais nastavlja početnu evokacijsku tužaljku:

«Tužna zemlja!

Kako su brižni Tvoji brežići,

kako nerodna su Tvoja polja,

kako retke su Tvoje šumice.

kako da j' neki z ruku preko pasal

i sve odnesal».

Uočljiv je (i) ovdje biblijski pjesnički način govora koji se ostvaruje paralelizmom, odnosno ponavljanjem početnih polustihova. To nizanje rezultira gradacijom, čime se pojačava afektivni ton tužaljke. Tako se misao o odsuću

⁸⁰⁵ C. G. Jung, *O religiji i kršćanstvu*, preveo Franjo Gruić, Karitativni fond UPT, Đakovo, 1996, 24. i 25.

⁸⁰⁶ N. Frye, 2000, 120.

⁸⁰⁷ Usp. D. O. Tolić, 1990, 96-97.

života, o besplodnosti, ne-rađanju, funkcionirajući kao proširenje početne slike, ujedno semantički zaokružuje uokvirujući simboliku stabla iz druge slike.

U nastavku pjesnik otvara pitanje samoće koja se javlja kao posljedica neželjene pozicije prognanika. Riječ je o patosu egzila sadržanom u gubitku dodira sa čvrstoćom i zadovoljstvom zemlje⁸⁰⁸:

« I Učka tamo stoji,
seda od kamika belega,
tako sama-sama,
i tako lepa».

Takvo stanje dovodi do pitanja PRIPADNOSTI, ukorijenjenosti, identiteta:

« i ča je to Učka danas,
da j' tako črna?
Nad oblaki plava,
črna, nevidna,
kako, da j' i ona pobegla od nas».

Riječ je o krajnjem stanju napuštenosti, odvojenosti subjekta sa prizivanim objektom nad kojim se nadvila Sjena. To stanje signaliziraju tamne boje, crna se spominje dva puta. Štoviše, u tako iskazanu stanju koje ne vidi nikakvu perspektivu, nestaju i boje, odnosno sam Objekt (...»nevidna,/kako da j' i ona pobegla od nas»). Te stihove moguće je prepoznati kao citatne preobliske Nazorovih *Pjesama istarskog prognanika*, odnosno pjesme **Učka**:

« Šuti Učka, ali je njena šutnja
Nečeg puna. (...)
Stoji Učka kao plot. Ne znamo

⁸⁰⁸ E. Said, 2006, 4.

*što sve krije, ali osjećamo
da polako, iza gore te,
jedan dio naše duše mre».*⁸⁰⁹

U trajnoj nedohvatljivosti izgubljena i žuđenoga objekta, subjekt je prepušten sebi i svojem zamišljanju onoga što mu je realno nedostupno. Gervais u petom dijelu pjeva taj imaginarni svijet:

*« Pod Učkun kućice
bele,
miće, kot suzice
vele.
Beli zidići, črjeni krovčići,
na keh vrapčići kantaju.
Mići dolčići, još manje lešice
na keh ženice
kopaju.
Cestice bele, tanki putići,
po keh se vozići
pejaju,
i jedna mića, uska rečica,
pul ke se dečica
igraju.*

*Na sunce se kućice
griju,*

⁸⁰⁹ V. Nazor, u *Sabrana djela*, svezak XVI., *Proza VII. Dječja knjiga. Neuvršteno u knjige*, uredila Nina Vinski, Zagreb, 1977, 453. Pjesma je objavljena u *Jugoslavenska njiva*, VII, knjiga I, br. 7, str. 288, Zagreb, travnja, 1923. i poslije u *Mali Istranin*, V, br. 5, str. 68, Zagreb, siječanj, 1934, stoji u *Prilozima* u istom svesku *Sabranih djela*, str. 546.

Riječ je o slikama koje su posve suprotne prethodnima. Ovdje prevladava bijela boja, a nižu se slike koje prikazuju dinamiku svakodnevice maloga života.⁸¹⁰ To je postignuto glagolima na završnim, «jakim» pozicijama (*kantaju, kopaju, pejaju, igraju, griju, biju*). Riječ je o izrazito živom svijetu, ali svijetu smanjenom do slike što se zrcali u ljudskom oku.⁸¹¹ Ta se minijaturnost očituje u znakovitoj koncentraciji deminutiva: od 17 imenica, 15 ih ima deminutivni oblik, a deminuciju pojačavaju i atributi uz umanjenice: *miće suzice, mići dolčići, još manje lešice, uska rečica*. Pri svemu tome, ističe Milan Moguš, ne treba zanemariti ni pluralne oblike tih deminutiva. Osvrćući se na deminuciju i u ostalim Gervaisovim pjesmama, Moguš pojašnjava kako nije riječ ni o kakvoj potvrdi organskog mjesnoga govora, nego o književnoj stilizaciji u čakavskom književnom tekstu. Štoviše, ta deminutivna kumulativnost ne remeti nenametljivost Gervaisova izraza, što znači, ističe Moguš, da je njihova književna stilizacija usklađena s njegovom poetikom.⁸¹²

Na značenjskom planu, ta deminucija svojom minijaturizacijom svijeta priziva i minijaturizaciju toposa povijesti. Povijest ostaje izvan tako prikazana svijeta. Riječ je o deminuciji kao obliku zavičajne narativne mimikrije, kojom se (lirski) subjekt zakriva⁸¹³, ne bi li infantilizacijom, odnosno «neutralizacijom svoje

⁸¹⁰ U ovim Gervaisovim stihovima mogu se uočiti citatni dijaloški odnosi naspram već spomenutom Kiševu putopisu *Istarski puti*. Kiš opisuje, 2002, 82: « Milota jedna od dana, milota od sunca ljetnoga i jutarnjega. U selu nikog nema do djece, što čuvaju manju djecu». Str. 89: « Ispod šumovita ruba, na šumovitom humcu sjedi seoce Semić, a iz njegove sredine viri tornjić, u kom evo zvonice zvoni. (...)Evo...i seoce i tornjić i zvono i laki modrikasti dim na krovu od kuća, što proviruju iz šume, oko tebe ljetno još neugrijano jutro...». Ili, 16: «Crkva sa svojom crvenom kapicom mi se na rastanku smiješi. Ima bijeli rupčić te mi ispraćajući me domahuje: 'K nama malo tko dolazi tko nas ljubi (...). Sami smo ovdje i usamljeni. Ne znamo, što su radosti, što li boli narodnje. Ne okusismo nikada sreće, što je rđa borba i objeda u dušama. Naša je sreća oskudna, naša je nesreća jalova. Nu još nijesmo prerasli sreću, naši svati nijesu još pomrlí, koji će nas povesti da okusimoslasti nekušane'».

⁸¹¹ I. G. Kovačić, 1951, 419.

⁸¹² M. Moguš, 1987, 584-585. Govoreći o uspjehu Gervaisovih pjesama, autor ističe njegovo umijeće književne stilizacije domaćeg čakavskog izraza.

⁸¹³ Usp. Branimir Bošnjak, *Riječka književna scena od sedamdesetih godina do danas*, u zborniku *Sveti Vid V*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000, gl. urednik Darinko Munić, str. 53-64 (58).

odraslosti», skinuo sa sebe teret povijesti.⁸¹⁴ Unatoč brojnim glagolima, vrijeme je ovdje stalo, zapravo ono, ničim nepomućeno, traje u zaustavljenom trenutku. Taj edenski zaštićeni svijet, nalik uterusu, nalik Edenu, svijet je žena. Ne samo majki, nego žena. Gervais kaže: «ženice». U ovoj poeziji nema niti jednoga muškarca. To je ženski svijet fluidnosti (*mića, uska rečica*) u kojem sve teče bez zapreke, bez opreke, bez agresije Tanatosa. To je prvobitni svijet, svijet bez dominacije nad Drugim. Bezvremeni svijet imaginarnog koji ukazuje na nestvarnost, na zamišljaj, na sjećanje - na SAN. U prostoru i vremenu, prisvojenima od Tanatosa, zbilja postaje lažna, a sanjanje znači potragu za istinskim životom koji tanato-agonizirani svijet usmrćuje. Kako u lažnome ne postoji život⁸¹⁵, san je izabrana stvarnost. Stoga, (i) za ovaj san vrijedi ono što je Heraklit davno rekao: «Što budni gledamo-jeste *smrt*, što u snu-jeste *život*».⁸¹⁶ Smanjivanje se književnomotrenog prostora tako spaja s oniričkom proizvodnjom književnosti sjećanja koja jedino može potvrditi svoje pravo nad izgubljenim zavičajem.⁸¹⁷ Riječ je o snu koji je želja snivača prikazana kao ispunjenje,⁸¹⁸ jer oniričko, kao i mitsko prikazuje ono što bi želja rekla u personifikaciji bez ograde.⁸¹⁹ Ti se procesi događaju kako bi se očuvao psihološki sklad, a stvorena građa na prikriveni način ponovno uspostavlja potpunu psihičku ravnotežu.⁸²⁰ U tom smislu, (i) ovaj san je mimikrija, u njemu prerušavanje prevladava nad razotkrivanjem, pa san više gleda unatrag, prema prošlosti, prema djetinjstvu.⁸²¹ No, lirski subjekt u ovoj pjesmi, vraćajući se u svijet svojega djetinjstva (*dečica se igraju*), vraća se i u prostor zavičaja koji mu je oduzet te zaposjeda jedini prostor slobode, prostor sna.

⁸¹⁴ Ibid.

⁸¹⁵ T. W. Adorno, 1987, 35.

⁸¹⁶ Heraklit, **Fragmenti**, prema prijevodu Miroslava Markovića, Grafos, Beograd, 1981, str. 41, 21. fragment. U hrvatskom prijevodu, **Tako kazuje Heraklit, Efežanin. Vijest za izvrsnike**, pokušao prevesti B. D., Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2005, 17: « smrt je štokoliko probudeni gledamo, štokoliko pak spavajući san [a što mrtvujući život]».

⁸¹⁷ B. Bošnjak, 2000, 58.

⁸¹⁸ Tako o snovima Sigmund Freud, **Iz kulture i umetnosti**, preveli dr. Vojin Matić, dr. Vladeta Jerotić i dr. Đorđe Bogičević, Matica srpska, Novi Sad, 1984, **Sumanutost i snovi u «Gradivi» V. Jensena**, str. 8.

⁸¹⁹ P. Ricoeur, 2005, 22 - 23.

⁸²⁰ C. G. Jung, 1973, 50.

⁸²¹ S. Freud, 1976, 59

Stoga, ovaj san ima i obilježja arhetipskog sna o Zlatnom dobu (ili Raju), prije izгона.⁸²² Ljudska je civilizacija i kultura svjedočanstvo potrage za rajem, a svako društvo ima svoje ideje o arhetipskom raju ili zlatnom dobu. Na planu osobne povijesti to se očituje u vraćanju djetinjstvu, kao razdoblju najbližem raju.⁸²³ Time što prikazuje svoj (izgubljeni) edenski svijet, Gervais stvara poeziju nepomirenosti za izgubljenim rajem, poeziju koja teži očuvanju ostatka kao i prenošenju edenske iskre kroz vjetrovne vremena. Stoga se ovi stihovi nadaju kao pretpočinjanje i predokus obnovljenog-apokaliptičkog raja.⁸²⁴ Ona je preostala prošlost i pripada stvarnostima koje su nadživjele i preživjele edensku katastrofu. Stoga je riječ o stvaralačkom događanju, koje kao Adamov san, Biblija bilježi već na svojim prvim stranicama. Nalik tome snu i u ovome se rađa umjetnost u kojoj je stvorena žena/ ženski svijet, a pritome u tom stvaralačkom sudioničkom događaju, u kojem kao dogođeno izlazi umjetničko, ipak preživljava dio raja.⁸²⁵ Clarissa Pinkola Estés kaže da su se u snu približavamo netaknutom dječjem duhu, čistoj bezazlenosti, «u snu se ponovo vraćamo u stanje ljupkosti. U snu se ponovo stvaramo. Od glave do pete ponovo se sastavljamo, svježi i novi u bezazlenosti». U ovom snu riječ je o takvu stupnju bezazlenosti, pa u njem nema ožiljaka, nema sjećanja na ono što je bilo jučer ili prije toga. U tom snu ne teži se nikakvu položaju ili mjestu, subjekt se samo-obnavlja. U tom smislu, prognanik-sanjač iskazuje onaj aspekt unutar muške psihe, koji unutar jungovske analitike biva predstavljen kao neranjeni muškarac koji vjeruje u dobro, koji ne sumnja u život, koji nije samo mudar, nego se i ne boji umiranja. Neki bi to nazvali ratničkim sebstvom, no nije riječ o tome, pojašnjava Clarissa Pinkola Estés, već o duhovnom sebstvu i to mladoga duha. Taj duh bez obzira na mučenje, ranjavanje i izgon nastavlja ljubiti, jer je

⁸²² C. G. Jung, 1973, 87. Jung navodi primjer prikaza protjerivanja Adame i Eve iz rajskoga vrta na francuskoj slici iz 15. stoljeća. Prikazan je obzidani nasad, oblikom sličan maternici, a izvan toga zaštićena svijetastoje protjerani Adama i Eva kao prvi egzilanti u ljudskoj povijesti.

⁸²³ Ivan Golub, *Tragovi raja*, *Forum*, br. 7-8, 1991, 205-218 (206).

⁸²⁴ I. Golub, 1991, 209.

⁸²⁵ I. Golub, 1991, 213.

to na svoj način samoliječenje, samozacjeljivanje.⁸²⁶ Stoga, oniričko postaje znak snage samoobnavljanja koje ostaje istinsko pjesnikovo vlasništvo.

U stihovima koji slijede u sedmom dijelu, (lirski) subjekt potvrđuje svoju oniričku idiosinkraziju:

« Takovu san te va sanje gledal

Zemjo moja (...)

To je sanja bila».

No, taj se prostor oniričke minijaturizacije raspada jer ne može izdržati povijesne kušnje.⁸²⁷ Objekt ostaje imaginaran u svojoj oniričkoj egzistenciji, zadržavajući se u prostoru irealnosti. Kako je riječ o snivanju nečega što nikad nije postojalo, i što (p)ostaje neostvarivim Objektom žudnje, u subjektu se javlja tugovanje za nepostojećim objektom. Takvo tugovanje zove se melankolija, a Gervaisovi deminutivi nadaju se kao njezin rafinirani znak.

Slijedi dio pjesme koji vraća na političko vrijeme:

«A kad san se s sanji zbudil

čul san ovako vapit:

Pokle su me zakovali

ja ne znan ča j' smeh i radost,

ja ne znan ča j' krv i mladost.

Pokle su me zakovali

za mene je sve pasalo,

za mene je sve nestalo».

⁸²⁶ C. P. Estés, 2004, 172. i 174.

⁸²⁷ B. Bošnjak, 2000, 58.

Pjesnik se vraća povišenom afektivnom tonu biblijske tužaljke, kao i paralelizmima koji ostvaruju (biblijski) ritam. Štoviše, tužaljka prelazi u jadikovku, kojom se izražava žalost za nekadašnjim lijepim životom, odnosno za izgubljenim zavičajem.⁸²⁸ Na predmetno-tematskoj razini vidljiv je citatni odnos spram Nazorovoj **Galeotovoj pjesmi**.⁸²⁹ Na toj podlozi Gervais stvara dramatski ugođaj, potencirajući retoričkim pitanjem i kletvom zvučnu sliku:

*«Ča ne čuješ te verigi,
kako škripju,
Ča ne vidiš kako trdo
ruki stišću?
Prokjeta srećo moja».*

Vidljiv je krajnji očaj, rezignacija porobljenog, koloniziranog čovjeka. Finale tog krajnjeg stanja razvija se u posljednjem osmom dijelu, gdje jesen stabla života ide prema zimi. Egzil je, riječima Wallacea Stevensa «Um zime».⁸³⁰ Misli postaju još sumornije te se osjeća jaka funebralna komponenta:

*«Moja zemja umira,
mrtvac na njoj leži,
i sve ča j' zdravo, živo
s nje ća, va svet, beži».*

Ovi stihovi iskazuju zapravo svijest koloniziranoga. Frantz Fanon rekao je da za koloniziranog čovjeka koji živi u potlačenosti, živjeti nipošto ne znači

⁸²⁸ Usp. **Rečnik književnih termina**, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, Beograd, 1984, *Jadikovka*, str. 293.

⁸²⁹ «Pokle su me prikovali zlizane za ove daski,/Ja nisan već doma videl, ni svoje zagledal majki./(...) Pokle su me zakopali va ovu drevenu rakvu,/Videl nis bora va šume, ni na nebe sunce žarko (...) Nogi su mi polomili, strli u mi dušu mladu./ Brižan san ti na ten svete!...»-citirano iz: M. Stojević, 1987, 19.

⁸³⁰ E. Said, 2006, 7.

utjelovljivati vrednote, uključiti se u suvisle i plodne tokove nekoga svijeta. Živjeti znači ne umrijeti. Postojati znači sačuvati goli život.⁸³¹ U ahasverovskoj sudbini koloniziranih, na zemlji koju se moralo ostaviti, ostaju samo grobovi. Stoga je ovo obraćanje mrtvima, obraćanje mrtvome u sebi, kao i drugima koji u sebi imaju svoje mrtve i u kojem se može čuti samo zvuk suza i riječi što slobodno teku.⁸³² O toj vizuri «crnih misli, što su grobljanski tamne»⁸³³, zemlja je:

«Kod da ju j' neki prokjel
pusta je, kamena,
prez božjeg blagoslova».

Ti se stihovi citatno odnose na rečenice iz *Knjige Postanka*: «Zemlja bijaše pusta i prazna; tama se prostirala nad bezdanom (...)»⁸³⁴, ali Gervaisova slika za razliku od slike iz Postanka: «i Duh Božji lebdio je nad vodama», završava stihom «prez božjeg blagoslova».

Poistovjećenje prostornog /geografskog tijela i ženskog tijela posve je eksplicitno. No, to više nije (samo) uprizorenje moguće 'podatnosti' zemlje ili ne/raz/otkrivenog krajolika, imanentno postkolonijalnim književnim tekstovima. To je potpuno porobljena zemlja koja više ne rađa, a

«Na njoj robuju robi,
prez voji, ki muče,
kad se paron razjadi,
i kad po njih tuče».

⁸³¹ Frantz Fanon, *Prezreni na svijetu*, prevela Vera Frangeš, Stvarnost, Zagreb, 1973, 198.

⁸³² Usp. J. Derrida u razgovoru naslovljen *Dialanguages*. U: *Points, Interviews 1974-1994*, prevela Peggy Kamuf (Stanford: Stanford University Press, 1995, str. 152)-Ovdje prema Marku Zlomisliću, *Etika Derridinog sablasnog življenja*, u *Sablasti Marxa*, 225. i 226.

⁸³³ I. G. Kovačić, 1951, 421.

⁸³⁴ *Post* 1,2.

Ti utišani kolonizirani, nad kojima gospodari imaju neograničenu moć, iščekujući svoj kraj, ne pružaju nikakav otpor te se njihova agonija stapa s agonijom prostora u kojem žive:

*«Moja zemja umira,
već zadnji j'dihi čut,
još samo malo rabi,
pa će mi uzdahnut».*

Vidljivo je krajnje odsuće svake perspektive života, a završni stihovi produbljuju sliku mrtvih koloniziranih, ukazujući na njihovo postvarenje, nastalo kolonizacijama i mapiranjima:

*«A onput-zaludu će
po kartah nas iskat,
od robi ropski sini
za vavek će nestat».*

Ova ispovijed koloniziranoga lirskoga subjekta nije oslobađajuće plakanje, ono je izraz očajanja, gdje onoga koji tuguje svladava, preuzima ono što nastoji preboljeti. Transfiguracija biblijskoga plača u poetski iskaz u funkciji je rekonstrukcije aktualna, živog i doživljenog suvremenog egzila, te izražavanja spazama subjektivih duševnih boli. To je uznemirujuća ispovijed lirskoga subjekta koji reagira na vrijeme i prostor oko sebe. Pri tome je iskazana filozofija fatalne bezizlaznosti i skeptično-pesimistički pogled na svijet u kojima odjekuje misao iz *Propovjednikove knjige*: «Samo, od prošlosti ne ostade ni

spomena, kao što ni u budućnosti neće biti sjećanja na ono što će poslije doći». ⁸³⁵

Ta intenzivna bol, bljesak mrtvog drugog u lirskom subjektu, dok je njegovo žalovanje izraženo riječima koje pamte, otkriva pounutrenje Objekta koje takav subjekt više ne može prevladati. U arhetipskom smislu, osmerodijelna struktura pjesme ukazuje na dvostruku omeđenost četirima stranama svijeta, dakle na dvostruki okvir tog bezizlazja. Stoga ovaj Gervaisov autorski ispis p(r)okazuje obilježje melankoličara koji živi bez nade u budućnost.

To je platforma na kojoj se razvija tuga raskida, odlaska, izgubljenosti i otetosti:

«Bog, domovina.

Gren kruha po belen svete iskat,

zač su ovde mi ga zeli,

i gren pravicu po svete iskat,

zač su ovde mi ju zeli.

(...)

Bog, domovina.

Ja poznan tvoj dih, dušu tvoju,

I šumi, gori i rečice,

te moran pustit, zemju moju,

selo moje va dolčiće.

Bog, domovina.

Kot udovica sama ćeš ustat,

će drugi moju, te uživat,

a sin će nebog ti po svete lutat

i vavek za tobun jokat.

⁸³⁵ Prop. 1,11.

Bog, domovina.

Ja gren, zač sunce će brzo prit,

ja gren po svete petjat...

I nikad me ne će već nazad bit,

*zač teško j pravicu iskat».*⁸³⁶

Ta se tuga očituje u antejskoj vezanosti za mjesto u kojem je, psihoanalitičkim rječnikom kazano, subjekt jednom bio sretan u svojoj edipalnoj vezanosti sa svojom majkom. Iz te se vezanosti izgubljeno mjesto poistovjećuje sa nepripadajućom ženom («će drugi moju, te uživat»), iz koje pozicije se razvija ahasverski kompleks vječnoga lutanja, («a sin će nebog ti po svete lutat»), odnosno nemogućnosti povratka («I nikad me ne će već nazad bit»). Na leksičkom planu to pokazuje ponavljanje pozdravne riječi «bog», tj. zbogom, koja, ističe Milan Crnković, nije slučajno jedna od najčešćih riječi u Gervaisovoj poeziji.⁸³⁷

Povijest gervaisovskoga čovjeka oduvijek su pisali drugi, a život se odvijao u neprekidnoj izmjeni povijesnih kontingencija, odnosno stranih kolonizirajućih dominacija koje su uvijek polazile od toga da s njima započinje svijet, ne obazirući se na one koje su zatekli, ili na one koji su im prethodili. U pjesmi **Tri brati**:

«Pepić, najstareji, je bil austrijski mornar,

je na karocade služil,

i skoro glavu zgubil,

kad je «senta» apiko šla,

je «Gott erhalte» kantil

i «Hoch der Kaiser» kričal.

⁸³⁶ D. Gervais, *Bog, domovina*, 1964, 71.

⁸³⁷ Milan Crnković, 1975, 11.

*Tone, on srednji, kad smo pod Taliju pali
je preko kunfina pobegal,
se j' po Jugoslavije tepal,
i bil je kapitan.*

*Je «Bože pravde» kantat
i «Živio kralj» kričal.
Žvane, najmlaji, je doma ustal
i pul bersajeri služil,
je va Abesnije pušku zgubil⁸³⁸,
i z medajun doma prišal.*

*Je 'Giovinezzu' kanatal
i 'Viva il Re' kričal.*

*A sveh je rodila Žvanka,
kućebroj trejstipet,
Opatija-Vasanska».⁸³⁹*

U pjesmi **Nonić, otac i sin** govori se o tri generacije koje su proživjele nepozvane povijesne posjete. Te stalne promjene uzrokuju i nestabilnost konstruiranja identiteta pa je tako nonić «*na pet zajik beštimal*», «*va svete je bil 'Austrijak', a doma 'Istrijan'*». U tim konstelacijama, on je bio «*porko šćavo*», a

⁸³⁸ U verziji iz rukopisne ostavštine, prema D. Wölflu, *Dodatak, Čakavski stihovi*, 1997, 124-132 (123), ovaj stih glasi: «*je va Abesnije par crneh ubil*». Što nam govori taj stih o Gervaisovu odnosu prema tzv. Trećem svijetu? Možda je riječ o onoj vrsti odnosa koji N. Petković, 2003, 224, pojašnjava kod Miroslava Krležu, u čijem opusu zapaža «geokulturalno, rasno i etnopolitičko sljepilo koje je polučilo autorsku produkciju i reprodukciju stereotipa u uspoređivanju Hrvatske s ostatkom svijeta i time ugrozilo koherenciju, kredibilitet i opravdanost njegove osobne kulturalne analize hrvatske subkolonijalnosti». Ilije ovdje prisutan sarkazam naspram nametnutoj sudbini našeg čovjeka koji i sam neprekidno koloniziran, mora zbog tuđih interesa kolonizirati i drugoga. Za takve kolonijalne mehanizme ne znači ništa ako se pri tome ubiju i «dvatri divljaka», osobito ako tu misiju (besplatno, jer su prisiljeni mobilizacijom) realiziraju oni koji su prethodno već kolonizirani. U tom smislu, riječ o najnižem krugu pakla kolonizacije.

⁸³⁹ D. Gervais, 1964, 68. Duško Wölfl, 1997, 124-131, pojašnjava kako ova pjesma ima tri varijante. Oblik u kojem se pojavljuje sve do danas, seže u izdanje *Čakavskih stihova* 1949.

«šjori» su bili «Nemac i Talijan». Tek u starosti je «komać doznao, /da je Hrvat/
i da su mu Srb i Kranjac/kakoti bratu brat». Ni druga generacija nije pošteđena:

*«Otac je osamnajstu dočekał
i gledał
kako se ruši i pali sve ča je srcu mило,
ča se je s velun vojuna
i s teškun mukun gradilo».*

Za vrijeme talijanske okupacije:

*«Otac je ricinus pil,
otac je tučen bil
va tamnicu šal
ma trdo veroval,
da će temu bit kraj:
na belen konju dojahat će kralj,
na Učke bandijeru zabit
i svi će presrećni bit».*

Slijede završni stihovi koji korespondiraju s vremenom oslobođenja pri čemu
Gervais re-citira vlastite stihove o snu koji je sada postao stvarnost:

*«Ma najzad je kraj prišal,
sin ga je čekal.
sin ga j'dočekał
i pravi put našal.
Va ognje i va krve, va nesreće i smrte,
črjeno je sunce shajalo
novo se j' vreme rajalo.
Stotine j' vekı naplaćeno,
milijuni sužnji osvećeno,*

pod Učkun kućice bele
su sopet oživele
pul miće i uske rečice
se vnuki igraju».⁸⁴⁰

Prikazivanje sudbine koloniziranih obuhvaća i klasnu diferencijaciju. U pjesmi **Barke faren**, Gervais pokazuje nemoć domoroca, prikazanog u liku starog barkajola («*peršona, nevojna i mića*») koji se donkihотовski obrće za svijetom iz kojeg je ponikao, ali koji mu nepovratno izmiče. Novi, koji prodire u vidu ekspandirajućeg stranog kapitala («*i furešton na kraje kričal:/pite šen barke faren*») ne poznaje ljudskost: «*ni već sela, ni judi već ni,/na kraje se šeću pajaci*».⁸⁴¹

I u pjesmi **Ćić** Gervais govori o klasnoj komponenti kolonizacije. Riječ je o motivu Ćića, čovjeka s padina učkarskog masiva koji se, prodajući ugljen, spušta u priobalje, gdje vladaju bogati, moćni stranci. Taj su motiv prethodno literarizirali Viktor Car Emin, u noveli **Mali Učkarić** i Vladimir Nazor u svojoj pjesmi **Mali Ćić**. Oba autora govore o Ćiću kao dječaku. Nazor gradeći vedru i optimističnu atmosferu govori o malome Ćiću koji je usprkos siromaštvu, zadovoljan: «*Kad naučim pisat, štititi/ I zbrajati bar,/Ej, onda ću sretan biti/ Ćićarije car!*».⁸⁴² Gervais pjeva o Ćiću kao odraslome, obiteljskom čovjeku koji zarađuje za kruh svagdašnji prodavajući ugljen. Početni stihovi citatno se odnose na motive iz Eminove novele⁸⁴³:

«Karbuna, karbuna-,

⁸⁴⁰ D. Gervais, 1964, 89-90.

⁸⁴¹ D. Gervais, 1964, 55.

⁸⁴² V. Nazor: *Mali Ćić*, u Vladimir Nazor, *Sabrana djela*, svezak XVI, Zagreb, 1977, str. 32-33. Pjesma je, piše u istom svesku, str. 484, objavljena u *Mladi Hrvat*, II, br. 2, str. 41, Opatija, 1. II.1910. Dakle, Gervais ju je mogao čitati još kao dijete.

⁸⁴³ U tekstu V. C. Emin, stoji: «*-Karbuna! Karbuna!...-pa svi kao na zapovijed udare u objestan smijeh*». Mali Učkarić dolazi s djedom u grad kako bi prodali ugljen. «*Na trgu, gdje vjetrina najjače vije, ugrezli u glib kotači priprostih, seljačkih kola. Ugrezla i ona dva mršava bjelonje pod jarmom.*»-u Joža Skok i Zvonimir Diklić, *Darovi riječi*, hrvatska čitanka za 8. razred osnovne škole, 8. izdanje, Školska knjiga, Zagreb, 2006, 53-54 (53).

*je jedan brižan Čić po Opatije kričal
i karbun ponujal
kega mu j tovarić va voziće pejal».*

Gervais nadalje opisuje nesavladiv jaz između svijeta bogatih i siromašnih, kolonizatora i koloniziranih. «Drugost» potonjih istaknuta je atributima «črni» i «divi», kao i finalnim stihom (završnim gl. pridjevom radnim) koji svojim kontrastom naglašava nepremostiv procijep:

*« Obašli su sve kući, palaci i vili,
ma ki da se još i Čiću smili,
ernemu Čiću,
divemu tiću,
ki je z gori prišal.
A Čić je nebog već storil račun,
još kad je v šume palili karbun
(...)
Ma slabo je Čić zračunal
pun mu j vozić karbuna ustal.
(...)».⁸⁴⁴*

U pjesmi **Kmeti**, Gervais pokazuje tko plaća punu cijenu «napretka» i izgradnje kolonijalne infrastrukture. Na jezično-formalnoj razini to je ostvareno gradacijom glagola na finalnim pozicijama te poantom u završnom dvostihu kojim se na semantičkom planu fiksira svijet nepremostive podjele gospodara i potlačenih:

⁸⁴⁴ D. Gervais, 1964, 60. U Cara Emina čitamo, 2006, 54: « Mali Učkarić gleda za njima, ali bez gorčine. Njegovo srce prepuno je sada neke bōne tuge. Misli siromah, kako li je on bijedan i kako ništa ne zna (...)».

« Sve cesti peju va grad,
a tamo su veli palaci
i placi,
po keh se gospoda šeću.
Sve cesti su kmeti **zgradili**,
sve kući su kmeti **platili**,
svi gospodu **nahranili**,
i vavek su vekon **nosili**
po cestah ke peju va grad.

Sve cesti peju va grad,
A tamo su veli palaci».⁸⁴⁵

Iz kaosa povijesti Gervais razvija svoju literarnu sliku u kojoj ga uvijek i najprije zanima pojedinac. To je poezija ljudi, koji sami govore, koji se sami predstavljaju. Gervais ih zapravo uprizoruje rabeći monološku ili dijalošku formu u kojoj prevladava glagolski leksički fond. Riječ je o portretiranju likova pokretom kao što čini dramski pisac koji nam namješta lik da ga gledamo. Stoga, Gervaisove pjesme posjeduju prepoznatljivu kvalitetu dramskoga⁸⁴⁶, a dramatičar Gervais nazočan je već i u svojoj poeziji.⁸⁴⁷ Tim dramskim kodom, ne bilježi se samo pamćenje jednog egzilanta, kako bi spasio ono što se spasiti dade, već se bilježi i pamćenje kulture. Ona je čin pamćenja. Kao takva upisuje se u prostor pamćenja i istodobno ga kreira time što se tekstovi-prethodnici preuzimaju preko stupnjeva transformacije.⁸⁴⁸ U takvu iskazu Gervais artikulira

⁸⁴⁵ D. Gervais, **Kmeti**, 1997, 57. Istakla V. J.

⁸⁴⁶ O dramskim obilježjima Gervaisove poezije govori M. Strčić, 1993, 50, te ističe da se ponekad pred čitateljem odvijaju čitavi mali dramoleti (**Na kafe, Tri kraji, Barufa**).

⁸⁴⁷ Milan Crnković, 1975, 12-13. Crnković ističe kako je Gervais daleko skloniji sceneriji nego pejzažu, više uprizoravanju uspomena iz djetinjstva nego slikanju atmosfere. On daje prednost direktnom dijalogu te radije prepušta drugima da govore nego da govori on sam. Stoga se većina Gervaisovih pjesama dade izravno prenijeti na pozornicu te je očita njihova 'scenskost'.

⁸⁴⁸ Usp. R. Lachmann, 2002, 209.

glasove s margine koji već govore (ili su možda trenutno nijemi čekajući uvjete za govor), i **imenuje**, unatoč aktualnim dinamikama isključivanja/uključivanja, ono što je isključeno, izbrisano, oštećeno. To prikazano je donkijotizam koji nosi sve tegobe i poniženja mirno, poput Krista, a srdžba nikada nije srdžba i jad zbog osobne uvrijeđenosti, već je to srdžba zbog unesrećenih bližnjih, kao i povrijeđenost zbog destrukcije ljudskih principa uopće.⁸⁴⁹

*«A ča nan koristi plakat,
ter znamo stari zakon,
da je nad kmeton paron.
To su nas vadili čaća,
to nas je vadila mat,
a va nedejni dan
i gospodin plovani:
-Trpi, muči i breme nosi,
za drugoga delaj, svoje prosi.
Blaženi strpjeni, magar njen je teško,
Zač njen pripada krajevstvo nebesko.*

*Ke lepe besedi,
I sve su na meste,
a mi smo na ceste.»⁸⁵⁰*

U građenju prikaza takva donkihotskoga (pod)nošenja tereta, ugrađena je specifična komponenta humora. Jer humor, itekako u prvi plan stavlja čovjekoljublje. Štoviše, ono je i jedan od uvjeta za procvat humora uopće. Ovdje, humor kao nešto bitno ljudsko postaje potvrda svakodnevice kao

⁸⁴⁹ M. Selaković, 1959, 109.

⁸⁵⁰ D. Gervais, *Stari zakon*, 1964, 63.

očovječene egzistencije, ona je ovdje izdanak (preostala) života. Taj humor istodobno pokazuje i stupanj slobode, količinu humanosti i stanje Istine u vremenima kada je koloniziranima prepušten minimalan prostor svakodnevnog i marginalnog.⁸⁵¹ Dakle nije riječ (samo) o kampanilističkoj poetici maloga, reduciranoga čakavskoga svijeta, a koja se ostvaruje i manipulacijom humorom, nego o svijetu koji je reduciran, ne svojom voljom. Ta mu je redukcija nametnuta kao jedini prostor preživljavanja u vremenu i prostoru trajne nestabilnosti.

To je svijet s ljudima, kako je davno istakao Ivan Goran Kovačić, «koji su marionetski šaljivi i tužni», sitni «od vječnog gaženja, od vječnog ustukivanja, zguravanja, udaranja po glavi». Štoviše, pita se Goran Kovačić, «može li onda biti što tužnije do tih života marioneta, od tih deminutiva, od tih šala, koje su varavi titraji vječitih rana.(...)». Stoga, kaže Kovačić, «sve Gervaisove pjesmice, sve njegove humorističke sličice starih mladića, (...) starih zaboravljivih i svadljivih nonića i nonica (...) dobivaju sjaj suza, smisao zaborava».⁸⁵² Uostalom, šala je nadmudrena tuga, rekao je njemački književnik Martin Kessel.⁸⁵³ Značajan je to i kataraktički potencijal Gervaisove poezije. Valja naglasiti njezine svjetotvorne (proizvesti osjećaj vlastita doma), utješiteljske funkcije, ali i konfrontacijske potencijale. Jer, ono utješno velikih umjetničkih djela leži manje u onom što ona izriču, više u tome da im pođe za rukom da isprkose postojanju. A nada je najčešće kod onih bez utjehe.⁸⁵⁴ Gervaisov humor odvraća od onoga što bi oborilo i bacilo u očajanje,⁸⁵⁵ i kao vladalaštvo nad očajanjem i porazom, oblik je vladalaštva nakon edenske katastrofe. Takav humor podaren je čovjeku nakon što je preživio katastrofu (edenskog) izгона i njime prognani ovladava nesrećom. U tom smislu, taj se

⁸⁵¹ Usp. Vlatko Pavletić, *Kompenzatorsko djelovanje humora*, u *Smijeh: uvod u naučnu studiju o smijehu, ljudskom fenomenu*, Novinarsko-izdavačko poduzeće, Zagreb, 1961, str. 336-344 (344).

⁸⁵² I. G. Kovačić, 1951, 420.

⁸⁵³ Usp. Lidija Nikočević, *Osobni humor Drage Gervaisa*, u *Gervais kot čovek*, 1987, 76.

⁸⁵⁴ T. W. Adorno, 1987, 223.

⁸⁵⁵ S. Freud, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom (Odabrana dela Sigmunda Freuda, Knjiga treća)*, Matica srpska 1979, preveo Tomislav Bekić, Novi Sad, str. 234.

humor nadaje kao (ob)lik žudnje za Božjim vladalaštvom nad zlom, i prema tome nekako je bogolik.⁸⁵⁶ Stoga, (i) u Gervaisovu slučaju ne biti kod sebe sama kod kuće i s time moći živjeti, određenje je kolebajućeg humorističkog afiniteta koji se ne može svesti na svoju estetsku, praktičnu ili teoretsku stranu.⁸⁵⁷ Riječ je o humoru koji ne izražava vlastitu sigurnost, nego vlastitu neizvjesnost i time se otkriva kao specifičan vid melankolije, kao humoristična melankolija.⁸⁵⁸

U tom kontekstu, valja se vratiti novijim (pr)ocjenama Gervaisova lirskoga stvaralaštva koje smo spominjali na početku ovoga poglavlja. Uz ostalo, njima se postavlja pitanje i je li riječ o osviještenom poetskom izričaju ili je ono (tek) zabavljanje/opjevavanje ekspresija/ma vlastitih psihičkih stanja i referiranje o individualnoj povijesti i kulturološkoj tradiciji, pri čemu jezik predstavlja samo nomenklaturu, fundus riječi.⁸⁵⁹ U tom smislu, govori se o Gervaisovoj lirskoj idiosinkraziji, jednom nehotičnom, neosviještenom iscjetku, iako objaviti zbirku o svome trošku, ni 1929, a ni danas nije pothvat koji bi upućivao na slučajnost i nenamjernost.⁸⁶⁰ Te prijepore, u skladu sa Gervaisovom po(etikom) pregorijevanja kategorijalne dualnosti, kako bi on rekao izmjene «plusa i minusa», ovo je čitanje nastojalo sagledati iz šire perspektive od one koju nameće binarna podjela na osviještene i neosviještene, hotimične i nehotimične (čakavske) poetike, pri čemu ono Drugo, koje Mi ne pišemo, i nije nastalo u Našemu vremenu, biva neosviješteno i vrijedno đačkoga spomenara.⁸⁶¹ Uostalom, i ako jest nehotična, ne znači da ova poezija nije umjetnost. Štoviše,

⁸⁵⁶ I. Golub, 1991, 213.

⁸⁵⁷ Martin Seel, *Humor kao porok i kao vrlina*, preveo Marko Lehpamer, *Tvrđa*, 1-2/2004., str. 247-253 (252).

I T. W. Adorno, 1987, 34.

⁸⁵⁸ V. Pavletić, 1961, 339, ističe kako je najtipičniji predstavnik takva humora Anton Pavlovič Čehov u literaturi, a Charlie Chaplin u filmu. Duhovitost takva humorā pojašnjava Pavletić, na višem je stupnju, jer ne uzima od svakidašnjice ništa što nema i općenitije značenje. Zapravo, pojašnjava Pavletić, «to i nije duhovitost, nego humor u onom smislu, koji toj riječi pripisuje Charles Stephen Brooks: 'Duhovitost dijedi, dok humor traje'».

⁸⁵⁹ Usp. N. Petković, 1987, 686.

⁸⁶⁰ M. Stojević je, polazeći od Gervaisove 'nehotičnosti', raspravljao o toj ambivalenciji u svome izlaganju *Poezija D. Gervaisa u kontekstu hrvatske književnosti 30-tih godina XX. stoljeća*, *Kolokvij u povodu stote obljetnice rođenja D. Gervaisa*, Opatija, 2004. (Bilješke V. J.)

⁸⁶¹ Tako o Gervaisovoj pjesmi *Tri nonice* govori N. Petković, 1987, 692. Uz navedenu pjesmu ističemo i drukčiju interpretaciju Milana Miškovića, *D. Gervaisova kritika svakodnevnne nepravde egzistencije (Prilog tumačenju pjesme «Tri nonice»)*, *Dometi*, god. 7, br. 1-6/1997, str. 85-88, koju autor fundira na postavkama Martina Heideggera (*Sein und Zeit*).

umjetnička produktivnost, rekao je Adorno, upravo je *moć htijenja u nehotičnom*.⁸⁶²

Stoga, slijedeći novije prikaze Gervaisove lirike, ističemo i one koji kontekstualizirajući Gervaisa u njegovo vrijeme i njegov prostor, istodobno odgovaraju na pitanje tko je i što nama danas Gervais. Mirjana Strčić ističe kako Gervais stvara svoj čakavski opus u vrijeme kada su se bogati tokovi čakavskog pjesništva bili tek najavljivali.⁸⁶³ No, riječ je i o vremenu kada mu je intruzijom povijesti ugrožena osobna egzistencija i oduzet prostor identiteta. U tim okolnostima, pisati jezik i o jeziku, znači pokušati sačuvati vlastiti identitet. Time se potvrđuje ono što je tridesetih godina prošloga stoljeća rekao jedan drugi pjesnik na posve drugom kraju svijeta. Naime, Thomas Stearns Eliot, tada je kazao kako nijedan pjesnik, odnosno nijedan umjetnik iz bilo koje umjetnosti, nema sâm za sebe cjelovito značenje.⁸⁶⁴

Stoga je Gervaisovo jezično ambijentiranje u liburnijsku životnu građu, istodobno sastavnicom njegove umjetničke uvjerljivosti, ali i jedini mogući autorski izbor. U tome nije imao prethodnika, a stvorivši svoj autentični pjesnički izričaj, koji (p)ostaje klasičnim (čakavskim) opusom, otvorio je beskrajn poetski prostor jednoga jezika.⁸⁶⁵ U ovom slučaju čakavskoga. To što se nakon Gervaisa javilo mnogo pisaca čakavskih stihova, među kojima je pravih pjesnika znatno manje⁸⁶⁶, ni u kom slučaju nije znak reduktivnosti Gervaisove poezije.

⁸⁶² T. W. Adorno, 1987, 222.

⁸⁶³ Mirjana Strčić, 1993, 52.

⁸⁶⁴ Usp. E. Said, 2002, 41-42. Said raspravlja o pitanju posezanja za prošlošću kako bi se protumačila sadašnjost te citira T. S. Eliota, *Critical Essays* (Faber&Faber, London, 1931, pp.14-15). Iako su Eliotove postavke idealističke, pojašnjava Said, i nude viziju književne tradicije koja poštuje vremenski slijed, ipak ne postoji način da se prošlost ogradi od sadašnjosti. Pritom naglašava kako je snaga Eliotovih postavki usmjerena u podjednako mjeri i na pjesnike koji kritički misle, i na kritičare čiji je rad usmjeren na razumjevanje poetskog postupka. Usp. T. S. Eliot, *Tradicija, vrijednosti i književna kritika*, preveo Slaven Jurić, priredio Milivoj Solar, Matica hrvatska, Zagreb, 1999, *Tradicija i individualni talent*, str. 7.

⁸⁶⁵ M. Strčić, 1993, 52. M. Franičević, 1959, 120, ističe da je Gervais pjesnik, «čvrsto vezan za svoj kraj, ali pjesnik koji je baš zbog toga i prerasao okvire regiona». Riječ je o Gervaisovoj «stiliziranoj i jasno obojenoj poetskoj riječi, a pitanje da li se jedan svijet mogao oživjeti i drukčije, deplasirano je».

⁸⁶⁶ M. Strčić, 1993, 52.

Štoviše, ovaj autorski ispis svjedoči kako je od plodova zemlje na kojoj je rođen, autor napravio tijelo koje može odjuriti na kraj svijeta i ondje se radosno hraniti. Jer, Gervais je autor koji poručuje: «Od jezika koji sam naučio, a koji još nosi glas izvora, vjetra i stabala mojega djetinjstva, mogu napisati djelo koje će se pridružiti svjetskoj književnosti i obogatiti je. Ideje koje mi donese taj jezik ja mogu prigrliti, mogu im protusloviti ili, još bolje, preobraziti ih tako da poprime univerzalnu vrijednost. Isto će tako vrijediti i za čuvstva, za moral, za šaroliki skup što se naziva kulturom, a koji se u politiku i u grad promiseće jedino da bi postao njihovim robom. Mogu ih, moram ih prepraviti prema svojoj slici čovjeka, *jedino* čovjeka koji je *jednini* na sliku i priliku Boga, ili Smisla kojemu je Bog drevna metafora».⁸⁶⁷

⁸⁶⁷ A. Blokh, 1993, 39.

3. 2. 2. Priče jednog dječaka

Egzil je trajno stanje, bol koje se egzilant ne može osloboditi, pa i onda kada se uspio vratiti u prostor koji mu je oduzet. Stoga on ima stalnu potrebu prerađivanja prošlosti, a kako bi se oslobodio tereta povijesti i bio konačno slobodan, mora se sjećati, mora ispričati svoju priču i prikazati sebe.

Gervaisova poetika svjedočanstva izvanknjiževne zbilje uključujući i snažno proživljeno emigrantsko, odnosno izbjegličko iskustvo, osobito će doći do izražaja u njegovoj zbirci novela **Bez domovine. Priče jednog dječaka**.⁸⁶⁸ Te novele promatramo kao mjesto prepletanja historije i fikcije, autobiografije i priče koje prokazuje nestabilnost granica među njima. Iako sam Gervais u autometatekstualnom podnaslovu naznačuje da je riječ o *Pričama*, drugdje govori da je pisao novele.⁸⁶⁹ Neki su književni kritičari i teoretičari ove novele atribuirali i kao pripovijetke.⁸⁷⁰ No, valja reći da se novela u književnoj teoriji i praksi češće pojavljuje pod pojmom kratke priče, što nas vraća natrag ka Gervaisovu podnaslovu. I novela i priča pojmovi su vrlo fluidnog značenja, odnosno nisu strogo omeđeni. Kao što kaže Ruth Kilchenmann, ne postoji novela, već samo novele, a tako postoje i kratke priče. Stoga ih je teško i jedva moguće jasno međusobno razgraničiti.⁸⁷¹ No, u funkcionalnom smislu Gervaisove su priče novele.⁸⁷² U njihovu središtu jedan je motiv koji je uzdignut do iznimnosti. Riječ je o «udesu sudbine», pojašnjava Robert Musil, kada se svijet iznenada «produbljuje ili se čovjekov pogled izokrene». Stoga, «na tom jedinom primjeru on vjeruje da vidi kako sve u istini treba biti: to je događaj

⁸⁶⁸ Drago Gervais, 1996b.

⁸⁶⁹ D. Gervais, *Tobože autobiografija*, op.cit.. I mnogi prikazi Gervaisova stvaralaštva govore o novelama, primjerice M. Franičević, 1973, 323 («pripovijetke, odnosno novele») ili V. Višnjić-Karković, 2005. Uz to, mnoge su u periodici objavljene kao novele.

⁸⁷⁰ Usp. Mirjana Strčić, 1979, 10, i D. Wölfl, u pogovoru Gervaisovoj zbirci 1996b, str. 123-126.

⁸⁷¹ Ruth J. Kilchenmann, *O definiciji kratke priče*, preveli Seta Knop i Edo Fičor, *Dometi*, br. 11, 1981, 45-52 (45).

⁸⁷² Zapravo slijedimo teorijske postavke koje je o noveli iscrpno pojasnio Milivoj Solar. On ističe kako je prikladno promatrati novelu kao kratku prozu u koju spadaju brojne kratke vrste: *Prolegomena teoriji novele*, *Dometi*, br.11, 1981, 7-16 (8).

novele».⁸⁷³ U Gervaisovu slučaju, sudbinski čas, rekao bi G. Lukács, kroz čiju je osjetilnu snagu izrazio ljudski život⁸⁷⁴, predstavlja njegovo progonstvo, odnosno bezdomnost. Događaj je, što je uobičajeno u noveli, i ovdje slučaj(an), a riječ je o još jednoj povijesnoj kontingenciji koja je ušla u život jednoga dječaka. Taj se dječak, kao (i) lik u noveli, izdvaja iz svoje sredine, postaje individuum te u sebi nosi mogućnost da bude shvaćen kao simbol. No, i ostali likovi nose obilježja likova u noveli. Oni se svode na figuru u danoj poziciji, fragmentu sudbine, pri čemu se prikazivanje usredotočuje na analizu toga pojedinačnoga, a ne na sintezu i cjelovitost.

Gervaisova zbirka u cjelini pokazuje bitno novelističko obilježje jer je prikaz «izgubljenosti pojedinaca u slučajnom svijetu».⁸⁷⁵ Uz to, valja istaći da su ove novele objavljivane i zasebno u periodičkim publikacijama što je čest slučaj sa novelističkim ciklusima.

Gervaisova odrednica *PRIČA* označuje kako je ono ispričano na neki način «izvan» istine, one istine koja je kao takva shvaćena iz vladajućeg poimanja istine. Štoviše, Gervaisova metaliterarna oznaka ukazuje na autorov stav da je zapravo svaki prikaz zbilje priča, performativ. Jer, govoriti o (osobnoj) povijesti u obliku priče, znači ukazivati na to da su i historijski i autobiografski diskurs performativi, odnosno ukazivati na to da se oni samo prave da izvire u zbilji, a zapravo je proizvode. Ujedno to znači i de(kon)strukciju privilegirana položaja metapovijesti koji spomenuti diskursi prisvajaju. Promatrajući Gervaisove novele kao dio korpusa srednjoeuropske postkolonijalne književnosti, spomenuta odrednica u podnaslovu označava Gervaisovu intenciju iznošenja vlastite *PRIČE* o povijesti koju su pisali drugi, njemu strani povijesni centri moći. Kao dopuna tako pisanoj povijesti, njegova *PRIČA* postaje načinom

⁸⁷³ Usp. Benno Von Wiese, *O teoriji novele*, preveli Seta Knop i Edo Fičor, *Dometi*, br.11, 1981, 31-38 (34).

Autor citira R. Muzila, *Literarne kronike* iz 1914.

⁸⁷⁴ G. Lukács, u zbirci eseja *Duša i oblici* iz 1911. Ovdje navedeno prema Benno von Wiese, 1981, 34.

⁸⁷⁵ M. Solar, *Ideja i priča*, Golden marketing, Zagreb 2004, 371-381.

(pre)oblikovanja zbilje⁸⁷⁶, te se nada je kao nit povezivanja između fikcije i historije.

Stoga, Gervaisovu oznaku čitamo kao polazište da je povijest svijeta, kao i povijest pojedin(a)ca produkt djelovanja diskursa, učinak performativnog djelovanja jezika koji zbiljske događaje i ljudske živote razotkrivaju toliko koliko ih zakriljuju.⁸⁷⁷ Da je tomu tako, pokazuje i to što, prikazujući u ovim novelama isječak vlastita života, Gervais ne rabi diskurs klasične autobiografije u kojoj autor vjeruje u referentni preslik autentične osobne zbilje, već ispisuje specifičan ostvaraj fikcionalizacije i manipulacije biografskim činjenicama. Zapravo je riječ o autobiografizmu u književnosti koji je kao književni postupak stilski markiran, i koji se kao refleks žanra autobiografije, pojavljuje u tekstovima koji sami po sebi nisu mišljeni ni recipirani kao autobiografija.⁸⁷⁸ Birajući takav tip književna ostvaraja, Gervais zapravo problematizira pojam (auto)biografije, njezine funkcije i njezinu djelotvornost. Prokazujući tu djelotvornost, Sigmund Freud je rekao da se onaj koji postane biograf odaje lažima, zataškavanju i licemjerstvu, pa čak i prikrivanju svog vlastitog nerazumijevanja. Jer, ističe Freud, «biografska istina nije moguća, a da i jest, ne bismo je mogli koristiti». Uostalom, zaključuje Freud, «istina je nedostižna» a «čovječanstvo je ne zaslužuje(...)».⁸⁷⁹

Te rečenice dio su i Gervaisova stava o prijepornosti autobiografije kao objektivna i neupitna diskursa koji neki autor ispisuje o samome sebi. To se naročito vidi u naslovu Gervaisova prikaza vlastita života i rada-**Tobože autobiografija**. U tom tekstu Gervais govori o svom rođenju, životu i smrti kao slučaju: «*Rodio sam se u Opatiji (...) ali tome nisam ja kriv, nego sam naprosto*

⁸⁷⁶ M. Solar, 2004, 22.

⁸⁷⁷ Mirna Velčić, *Problem vremena: osobna povijest i historiografski diskurs*, *Quorum*, br. 2/3 (29), 1990, 286-310 (304).

⁸⁷⁸ Usp. Magdalena Medarić: *Autobiografija/Autobiografizam*, *Republika*, god. XLIX, br. 7-8, 1993, 46-61 (46). Riječ je o postupku, pojašnjava autorica, koji nalazimo izvan žanra autobiografije i specifičnih autobiografskih žanrova (dnevnic, memoari, pisma, ispovijed).

⁸⁷⁹ Sigmund Freud, *Letters of Sigmund Freud*, Basic Books, New York, 1960. Ovdje prema prijevodu Žarka Martinovića, *Psihoanalitička proučavanja književnog stvaralaštva*, u zborniku *Psihoanaliza i književnost*, 1985, 11-41 (22).

imao sreću», zatim, «pojma nemam što bi se dogodilo sa mnom, da su stvari pošle svojim normalnim putem, to jest da sam ostao u Opatiji», te «(...) kad ću umrijeti pojma nemam».⁸⁸⁰ Govoreći o događajima kao kontingencijama, Gervais se ponovno iskazuje kao Rortyjevi liberalni ironist. Kao takav, on je spoznao kontingenciju vlastitih želja i vjerovanja i dovoljno je historicist i nominalist da napusti misao da se ta središnja uvjerenja i želje odnose na nešto sasvim izvan vremena i slučaja.⁸⁸¹ Već je Freud upozorio kako mi rado zaboravljamo «da je u našem životu, u stvari, sve slučajnost, počev od našeg začeca (...) slučajnosti koja ipak, sudjeluje u zakonitosti i nužnosti prirode, iako je lišeno veze sa našim željama i iluzijama».⁸⁸² No, to ne znači da istine nema, ističe Richard Rorty, već je riječ o tome da se istina ne smatra više dubokom stvari.⁸⁸³ Štoviše, pojašnjava Rorty, liberalni ironist smatra da samo rečenice mogu biti istinite, a ljudska bića stvaraju istine stvarajući jezike na kojima oblikuju rečenice.⁸⁸⁴ U tom smislu, Gervais na kraju svoje *Tobože autobiografije* kaže: «I tako, moglo bi se još pričati, ali dosta tih autobiografija!». I dodaje: «Naročito takvih u kojima dolazi do izražaja samo jedna strana medalje-humoristična».⁸⁸⁵

Autobiografizam Gervaisovih novela cikliziranih oko centralnog lika dječaka, ima svoj podtekst u Nazorovu zreli autobiografizmu iskazanu u knjigama **Priče iz djetinjstva** (1924) i **Priče s ostrva, i grada i sa planine** (1927). Nazor u svojoj noveli **Dječak s otoka** kaže: «Tražim nekog dječaka. Ostavio sam ga pred mnogo i mnogo godina, daleko, na morskom otoku(...). Ondje je on pio vodu iz bunara svoga oca(...). Ja tražim dječaka s otoka, dječaka što sam ga ondje ostavio, ali ne znam da sada luta po svijetu, da ide za mojim stopama, a ne može da me sretne, da me dostigne. Tražim ga, jer otkada njega uza me

⁸⁸⁰ D. Gervais, op.cit.

⁸⁸¹ R. Rorty, 1995, 13. i 14.

⁸⁸² S. Freud, **Iz kulture i umetnosti**, Matica srpska, Novi Sad, 1981, *Odabrana dela Sigmunda Frojda, Knjiga peta, Jedna uspomena iz detinjstva Leonarda da Vinčija*, preveo dr. Vladeta Jerotić, 106-195 (195).

⁸⁸³ R. Rorty, 1995, 24.

⁸⁸⁴ Ibid., 26.

⁸⁸⁵ D. Gervais, ibid.

nema, moje su uši gluhe, moje su oči slijepa (...) a bez onoga djeteta ja neću iznova progledati...».⁸⁸⁶

Gervais slično govori u svojoj noveli **Bez domovine**: «Ne mogu, nikako ne mogu zaboravit onog dječaka u dalekom gradu(...). Ne, nikako ga ne mogu zaboraviti, često nailazim na njega u upomenama koje se vraćaju; on živi u meni, u mojoj svijesti, i ako ima u meni nešto dobro, meko i tužno, to dolazi od njega, od onog slabunjavog i blijedog dječaka (...).»⁸⁸⁷

Očit je Nazorov citatni utjecaj jer i Gervais u poziciji promatrača opisuje sebe kao dječaka. Razvijajući svoj prikaz kroz dvanaest svojih novela, Gervais rabi dvostruki fokus u kojem je subjekt ujedno i objekt naracije te se izmjenjuje pripovijedanje u prvom i u trećem licu. Ta izmjena omogućuje gramatičke preoblike i prepletanja različitih vrsta govora (direktni i indirektni) prenesenog govora i slobodnog indirektnog govora), narativne preturbacije (fokalizacija i stajalište pripovjedača) te retoričke efekte (dojam historiografskog odnosno biografskog). Gervaisov izbor prvoga lica ne posljeduje nužno subjektivnošću, odnosno ograničenošću kuta gledanja, kao što niti izbor trećega lica nema za nužnu posljedicu sveznajućeg pripovjedača. Takve preturbacije i preklapanja u Gervaisovu ispisu u funkciji su pisanja koje sebe prikazuje kao drugoga. Stoga su naratologijske kategorije glasa (onaj tko govori) i gledišta (onaj tko gleda) isprepletene i nisu strogo odvojene.⁸⁸⁸ Gervais ne imenuje pripovjedača, ni u prvom ni u trećem licu (za potonjega znamo da pripada autoru-iza kojeg se krije empirijska identična osoba) pa se pitanje odnosa fokalizatora i aktera postavlja na vrlo složen način. Gervaisovo je pripovijedanje zapravo presjecištem fokalizatorskih i akterskih aspekata, i budući da su pripovjedač i lik jedna te ista osoba, lik nije (samo) fokalizatorom neimenovana pripovjedača. Pripovjedač je

⁸⁸⁶ Vladimir Nazor, **Dječak s otoka**, u *Sabrana djela*, svezak XIII, **Proza IV. Novele**, uredio Dubravko Jelčić, Izdavačko-knjižarsko poduzeće Mladost, Izdavačko knjižarsko poduzeće Zora, Nakladni zavod Matice hrvatske, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1977, str. 313-317 (313).

⁸⁸⁷ D. Gervais, 1996a, 75.

⁸⁸⁸ Usp. Andrea Zlatar, **Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija. Rasprava**, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2000, 152-155.

zapravo akter, iako za to saznanje nemamo nikakvih tekstualnih naputaka. Neimenovani pripovjedač-svjedok, podudara se s neimenovanim akterom (dječak) kao objektom pripovijedanja. Štoviše, on je kao sjenka prilijepljen za dječakova leđa, ponaša se kao njegov iznutra izvučen izvanjski opservator i izvjestilac te i u prvom i u trećem licu zadržava sveznajuće i dijaloški legitimirano gledište. Zapravo, neimenovani pripovjedač nije gramatički subjekt pripovijedanja, nego središte predikacije koje istovremeno sabire sve tri vrste subjektivnih radnji: on je iskazivač, (nužni) fokalizator i akter. Gervais je to ostvario pomoću usporedne uporabe dvaju trećih lica, trećeg lica pripovjedača i trećeg lica lika.⁸⁸⁹ U takvu kontekstu pripovijedanje teče iz subjektivnog, individualiziranog rakursa, odnosno, intimnog i lirskog doživljaja. Autobiografsko sjećanje zasniva se na *pamćenju* slika svih vanjskih prošlih događaja: vanjsko se čini unutarnjim, prošlo sadašnjim. Sjećanje je modus koji poništava i vremensku i prostornu os; ono je paradoksalno, modus sadašnjosti. Sve je *sada* samo u duši. Ovo je ispovjedno prisjećanje, za koje Andrea Zlatar kaže da je putovanje kroz prostor duše u kojoj su se ukotvile slike sjećanja, one upamćene. U takvim se epizodama «ja» iz prošlosti spaja sa sadašnjim «ja»: prošlo «ja» za mene je drugo «ja» i Gervaisov ispis tako neprestano obnavlja igru između *mene* i *mene kao drugog*.⁸⁹⁰ U obraćanju ocu dječak/Gervais kaže: «*Danas sam stariji, no što si ti bio tada kad smo sjedili na onoj morskoj stijeni. (...) I tebe već nema, a možda ni one stijene na kojoj smo sjedili. Ali u onim sam danima naučio za cijeli život, da volim svoju zemlju i čovjeka*».⁸⁹¹ U noveli **Odijelo** pripovjedač/ Gervais ističe: «*Ali govorim kao starac, a radi se o petnaestogodišnjem mladiću*» te nastavlja pripovijedati o sebi u trećem licu. Ta ambivalencija *mene* i *mene kao drugog*, iskazana je i u završetku te novele, pri čemu dolazi do gramatičke preoblike iz trećeg u prvo lice: «*Danas se*

⁸⁸⁹ Usp. A. Zlatar, 2000, 161-163.

⁸⁹⁰ Usp. A. Zlatar, 2000, 177. Autorica citira J. Olneya (ed.): *Autobiography, Essays Theoretical and Critical*, Princeton 1980, str. 240.

⁸⁹¹ D. Gervais, *Otac*, 1996a, 52.

dobročudno smijem žalosnom doživljaju onog petnaestogodišnjeg dječaka i njegovoj tragediji, ali mi često izvrgavamo ruglu tužne doživljaje iz naše prošlosti, otkrivajući radije u njima komičnu stranu. Lakše se tako živi».⁸⁹² U završnoj noveli **Oživjeli dom**, autor/pripovjedač je posve eksplicitan: «(...)stopalo mu dodiruje ona mjesta po kojima je nekad koračao četrnaestogodišnji dječak. A taj je dječak bio on».⁸⁹³ Takvo nas samoprikazivanje navodi na psihoanalitičko tumačenje. Autor gradnjom lika kao drugog sebe zapravo nastoji povanjštiti svoje davno izgubljeno stanje rastrganoga jastva. Stoga se ta fikcionalna tvorba identifikacije s drugim poduzima u cilju *utvrđivanja* vlastitog identiteta Prorađujući svoju traumu, subjekt ispovijeda, pripovijeda sebe, pomoću jezika: «*Suhonjavi i blijedi čovjek je na čas zatvorio oči i u jednom trenu proživio sav onaj jad koji je pred dvadeset i pet godina mučio četrnaestogodišnjeg dječaka. I tko zna, možda su baš ti teški dani iz njegove najranije mladosti, ostavili u njemu svoj turobni pečat: njegovu nesposobnost da bude indiferentan prema tuđoj patnji, da bude tup prema tuđem jadu. Zatim su, nepovezana, brza i nepreživljena, kao da se umorio, iskrsavala sjećanja (...)*».⁸⁹⁴ U tom smislu prijeporno je pitanje radi li se o rekonstrukciji ili konstrukciji vlastitog života kroz priču. U Gervaisovu slučaju, a što je posve u skladu s njegovom poetikom, te dvije intencije ne mogu se strogo odvojiti. Gervais istodobno i konstruira i rekonstruira svoj identitet. On se kao subjekt ispovijesti uspostavlja kroz jezik: stvara svoj diskurs da bi kroz njega mogao ispričati priču o sebi, svoju osobnu povijest. Stoga Gervaisovo govorenje o prošlosti nije samo prikaz onoga što se dogodilo, nego intervencija u prošlost pri čemu se psihoanalitičke ispovjedne strategije vremena isprepliću s *distribucijom prostora sjećanja*.⁸⁹⁵

⁸⁹² D. Gervais, 1996a, 54. i 59.

⁸⁹³ D. Gervais, 1996a, 108.

⁸⁹⁴ D. Gervais, **Oživjeli dom**, 1996a, 107.

⁸⁹⁵ Usp. A. Zlatar, 2000, 192-194.

Prva novela u zbirci naslovljena je **Noć je pala ne zemlju**. Već sam naslov metaforički ukazuje na intruziju povijesti, na događaj koji će promijeniti život onih koje je povijest nepozvana posjetila. Riječ je o sudbonosnoj 1918. godini, kada smo «*hvala budi milostivom bogu, dočekali kraj rata*», ali «*dočekali smo i to, da su nam došli ovi 'kalabrezi' u kuću.*» Štoviše, oni koji su toliko puta bili 'oslobađani' mogu si dopustiti da budu «*potsmješljivi i uvijek spremni na porugu*», i reći sarkastično, kao što to kaže barba Karlo: «*Možemo biti ponosni kad vidimo tko nam je došao u kuću. Tukli smo ih kod Custozze, tukli kod Visa, a kod Kobarida su dobili takvih batina da su im sve kosti pucale(...). Pa ipak, tu su, u našoj kući. Po gospodsku su ušli na širom otvorena vrata, ni vlas im s glave nije pala; prosto ušetali u nju kao kićeni svatovi, pa nam se sad smiju u brk i kažu: A što ćete, lijepi naši, to vam je politika. Ništa nam ne možete, ni dirnuti nas ne smijete, jer mi smo vam došli, capito, kao vaši osloboditelji. Osloboditelji! Hm, osloboditelji! ponavljao je Karlo kao da neobično uživa u ovoj riječi*». Ti osloboditelji su talijanska vojska koja dolazi u Opatiju: «*drndanje kola, galama, kletve, pjesma...tuđinska pjesma. (...) A na poljani, pred vojničkih kola, grupa ardita sa crvenim kapama i crnim kićankama na njima. Slika ih uslužni fotograf, a oni stoje pred aparatom iskešenih lica, s ručnim granatama nad glavama i bodežima među zubima*».⁸⁹⁶ S druge strane, i ovdje Gervais, kao i u svojim čakavskim pjesmama, prikazuje nemoćan svijet koloniziranih, svijet staraca. I Karlo i nono su stari «*barkarioli*», «*isluženi mornari ispod Učke*», čija psiha odaje na samo simptome starosti nego i izbačenosti iz dinamike života. To su obični ljudi, bez aureole herojstva, stari pomorci koje je tijek života i neumitna stihija ljudskog i povijesnog života izbacila na kraj, da sanjare o prošlim danima.⁸⁹⁷ Žene, starice, čuvarice doma, simboliziraju podatnost kolonizirane zemlje: «*A što su ti ljudi skrivili*» kaže nona Marjanka za tuđinske vojnike, «*Oni idu onamo kamo ih pošalju*». U

⁸⁹⁶ D. Gervais, 1996a, 9-12.

⁸⁹⁷ O tome piše Radojica F. Barbalić, *Motiv mora i mornara u pjesmama Draga Gervaisa (Povodom pedesete obljetnice Draga Gervaisa)*, *Pomorstvo*, br. 4, 1954, 214-215 (215).

nastavku varijante ove novele koja je objavljena u periodici⁸⁹⁸, prikazana je rezignacija onih koji je zatekla još jedna kolonizacija. Jer « 'naši' nisu dolazili, nikako nisu dolazili, naprotiv, odlazili su jedan za drugim. Pobjegli su preko granice zet i unuk, mnogi su znanci i prijatelji otišli s njima, drugi bili pozatvarani i odvedeni u Italiju», pa se Karlo «goropadan i nestrpljiv u prvo vrijeme, sve u očekivanju da će ipak doći 'naši', sve više smirivao, dok najzad nije utihnuo i bezvoljno se, kao sjena, vukao po kući, odmahujući apatično na svaki pokušaj utjehe, na svaku vijest koja je obećavala promjenu». Djed Francik bi se, govoreći: « Prevarili su nas, krvavo su nas prevarili. Prodali nas kao Juda Krista», opet «zatvarao u svoju žalosnu šutnju i turobne misli». Gervais završavajući ovu novelu u njezinoj novinskoj verziji, ističe sudbinu koloniziranog pojedinca, njegovu postvarenost od strane onih koji imaju moć mapiranja, gdje život, ali ni smrt takva pojedinca nema nikakvo značenje: «Umro je godinu dana poslije dolaska tuđinaca u istarsku zemlju. Umro je, mada to nije ustanovila nikakva međunarodna komisija, od tuge i jada».

U ovim novelama, kao naraciji sugestije, prisutan je jak i stalan fokus na predmet koji se obrađuje⁸⁹⁹ - na prognaništvo. Stoga se gotovo svaka rečenica može citirati kao neki segment tog kompleksnog stanja. Proučavajući suvremenu stručnu literaturu o fenomenu prognaništva, i uspoređujući je s Gervaisovim prikazom, uočava se da je Gervais u svom literarnom svjedočanstvu dubinski zahvatio dimenzije tog izrazito traumatskog ljudskog iskustva. Gervais se, za razliku od Nazora, ne kreće (samo) unutar mitizacije djetinjstva, mladih dana kada se život vidi i prisvaja nepatvorenim, pomalo «divljim» mišljenjem. Djetinjstvo nije ovdje izvorište «zemaljskih hrana», bez obzira na okolnosti kasnijega života.⁹⁰⁰ Gervaisovo «vraćanje» mladenaštvu zbiva se u kontekstu traume koju je nepozvana povijest uzrokovala u njegovu životu. To se dogodilo

⁸⁹⁸ Objavljena je pod naslovom *Nono Francik* u *Vjesniku*, 25. travnja 1952, str. 5. Primjerak iz Ostavštine Tomašić-Grgurev.

⁸⁹⁹ Tako o noveli Judith Leibowitz, *Novela kao narativni oblik*, *Dometi*, 1981, br. 11, str. 39-44 (43). Prevela Tatjana Paškvan-Čepić.

⁹⁰⁰ Š. Vučetić, *Vladimir Nazor. Čovjek i pisac*, Mladost, Zagreb, 1976, str. 13-14.

u kasnom dječastvu, odnosno ranom mladenaštvu, kritičnom separacijskome razdoblju koje preplavljeno stimulusima, nije u stanju ostvariti konstruktivna rješenja za traumatizirajuće događaje koji interferiraju s razvojnim procesima i utječu na formiranje mlade ličnosti. Povrijeđen je narcizam, samopouzdanje, povjerenje, što rezultira tjeskobom i povlačenjem u sebe.⁹⁰¹ «Sjedi blijedi i smrznuti dječak s knjigom na koljenima do prozora okićena ledenim cvjetovima, i mjesto da uči iz knjige, o nekoj dalekoj, nepoznatoj zemlji, on misli na svoju zemlju, na onaj gradić uz obalu morskou, na šumarke i poljane na kojima se igralo njegovo djetinjstvo(...). Momčić se trgnuo. Vrijeme prolazi, ono ne čeka, njega ne zanima tuga nesretnog i osamljenog dječaka kome knjiga leži još uvijek nerasklopljena na koljenima. Ali on mora učiti, on ne smije izgubiti godinu. To je njegova druga velika briga, njegov veliki strah: da ne rastuži roditelje, da ne dožive i taj udrarac.(...)». Gervais nastavlja opisivati sebe u trećem licu: «Da, ja znam tog blijedog i slabunjavog dječaka zaplakanih očiju i pogrbljenih leđa(...) i klupu u kojoj je sjedio znam, i drugove kojima se družio. I znam da je hrabro savladao svoju zavist prema drugovima koji su imali svoj dom, svoje roditelje; koji su daleki grad na rijeci smatrali svojim gradom, koji su livade i rijeku smatrali svojim livadama i svojom rijekom, jer je to zaista bilo njihovo, jer je to zaista bila njihova domovina. I znam da je ljubomorno čuvao svoju tugu, da o njoj nije ni s kim govorio; čuvao ju je kao zaljubljenik svoju ljubavnu tajnu, kao škrtac svoje blago. Jer, mada mlad i neiskus, on je već tada znao da je ljudsko srce tupo za tuđu bol, da njegove sućuti, ukoliko ne upotrijebi grubu i prezrivu riječ, ne idu dalje od jezika».⁹⁰² Takvo stanje dodatno usložnjava i činjenica zaokupljenosti roditelja vlastitim brigama, snalaženjima, vlastitim traumama, što dovodi do prekida komunikacije između njih i djece.⁹⁰³ Posebice je to istaknuto u noveli **Otac**. Dječak i otac nalaze se u progonstvu: « ti sa svojih četrdeset i ja

⁹⁰¹ Dubravka Kocijan-Hercigonja, *Psihopatologija prognane djece i adolescenata*, u zborniku *Psihološke dimenzije progonstva*, 1993, 58-65 (59. i 64).

⁹⁰² D. Gervais, *Bez domovine*, 1996a, 78-79.

⁹⁰³ Ivanka Živčić, *Reakcije djece-prognanika na ratni stres*, u zborniku *Psihološke dimenzije progonstva*, 2003, str. 66-75 (73).

sa svojih petnaest godina, obojica s istom tugom u srcu». I dok se čuje «osmijeh i žagor kupaća» i « sve blještavo i sjajno», « mi smo bili gluhi i slijepi za sve ono što se događalo oko nas, naši su pogledi kao začarani, bili prikovani na drugu obalu, s one strane zaljeva(...)». Jer, s tim ih mjestom ništa nije vezivalo, «ništa osim naše nevolje», dok je ono »živjelo svojim, nama stranim životom(...) samo smo nas dvojica bili izvan tog života, slučajni prolaznici(...)». U toj situaciji dječak se želi približiti ocu: «Koliko sam se puta jutrom u postelji, pritajio i krišom te promatrao: plakao si. Bio sam odviše mlad, da bih mogao misliti i osjećati kao što si ti mislio i osjećao, ali ja sam znao uzroke tvojih suza. Mislio si na izgublenu domovinu, na svoju ženu, na tvoju nezaposlenost i bijedu u kojoj živi mati, mislio si na tvoju strašnu i neizdrživu samoću. (...) Koliko sam puta morao svladati žalosni krik dječaka, koji je htio poletjeti do tebe, zagrliti te i utješiti svojim milovanjem, ali nikad to nije učinio. Bojao se, da ćeš se zastidjeti svojih suza, da ćeš ga odbiti grubo i neprijateljski. I nikad nisi saznao kakvu sam bolnu, kakvu sam nesnosnu samilost osjećao za tebe, u onim danima, kad je tvoj život bio samo jad, čežnja i neizvjesnost. I kako sam pažljivo, kako napregnuto slušao svaku tvoju riječ, pratio svaki tvoj pokret, grimasu, i po njima zaključivao što se događa u tebi. Jer ja sam se tada bojao za tebe. Ja sam u svojoj jadnoj i uplašenoj djetinjoj mašti vidio smrt, tvoju smrt, jer ja još onda nisam znao koliko može patiti čovjek».⁹⁰⁴

U novoj sredini prognanici se često osjećaju stigmatiziranima, (kao) da ih domicilno stanovništvo doživljava 'stranima' ili mogu nailaziti na nepovoljne reakcije. Tome u znatnoj mjeri pridonose i razlike u njihovom novom, nepovoljnijem socio-ekonomskom položaju i ovisnost o tuđoj pomoći.⁹⁰⁵

Gervais ističe takvo stanje u noveli **Na cesti**. Otac misli o sinu: «Znam zašto ti je lice zbunjeno i uplašeno, znam kakve brige more tvoj mladi mozak i kakav se strah ukotvio u tvom srcu: bojiš se grada u koji putujemo, bojiš se njegovih ulica

⁹⁰⁴ D. Gervais, 1996a, 49-51.

⁹⁰⁵ D. Ajduković, 1993, 21-22.

i kuća, bojiš se ljudi među kojima ćeš živjeti. Ljudi, koji neće imati riječi ljubavi za tebe, (a ona je potrebna tvojoj mladosti kao životna toplina), jer su riječi ljubavi škrte i rijetke; koji neće razumjeti tvoju tugu i tvoje brige, jer imaju previše svojih; koji u tvoj život neće unijeti ni smijeha, ni radosti, jer ih je premalo i u njihovom. Dočekat će te kao malog, siromašnog tuđinca, izbjeglicu bez domovine i porodice, ptiče ispalo iz gnijezda, koga reda radi treba sažalijevati i kome bi trebalo pomoći, kad čovjek i sam ne bi trebao pomoći. I zbog toga, pomoći neće biti, jer ispale ptice neće nitko povratiti u izgubljeno gnijezdo, a sažaljenje će najčešće biti površna fraza, ukoliko ne bude licemjerje ili čak uvreda».⁹⁰⁶ I roditelji žive teško u progonstvu: «Danas žive roditelji u nedalekom gradiću, često ide do njih, i mjesto u velikoj bijeloj kući, oni stanuju u maloj, ružnoj kućici u kojoj ništa nije njihovo. Ni krevet na kojem spavaju. Nestalo je jedre majčine snage, bolest joj već nagriza tijelo, a bora oko njenih ustiju sve je dublja i tužnija. Izgubile su se očeve vedre šale, ne umije se više ljutiti, snažno udariti šakom po stolu, zaprijetiti onima za koje misli da su mu učinili nažao; smirio se i utihnuo kao borac sustao u borbi. I nema više one samosvjesne sigurnosti u njegovih roditelja, vjere u svoju vlastitu snagu; postali su oprezni i obazrivi, a na očevom se licu sve češće pojavljuje onaj bolesni, ponizni smiješak onoga koji moli».⁹⁰⁷ Očeva se slabost prenesla na sina: «Bio si slab i tvoja se slabost pretočila u mene, bolećiva i plačna kao jesenji dan na moru u čijim maglama nestaju nebo i more».⁹⁰⁸

I (naj)stariji članovi obitelji su itekako pogođeni traumatskim događajima. Umjesto mirne starosti, uslijedili su neželjeni i neočekivani događaji progonstva, gubitka voljenih, doma, imovine, ali i sustava vrijednosti.⁹⁰⁹ Gervaisova nona Marjanka ostala je sama u Opatiji, nakon što su otišli zet i unuk, a zatim kći i unuka, « dok djed...ne, on nije htio nikud otići, on je htio ostati na svojoj zemlji,

⁹⁰⁶ D. Gervais, 1996a, 70

⁹⁰⁷ D. Gervais, **Bez domovine**, 1996a, 78.

⁹⁰⁸ D. Gervais, **Otac**, 1996a, 52.

⁹⁰⁹ Jasminka Despot Lučanin, **Stariji ljudi u progonstvu-stres i mogućnosti prilagodbe**, u zborniku *Psihološke dimenzije progonstva*, 1993, 111-123 (122).

i jednog su ga dana pokopali u njoj». Nona je ostala sama, među novim stanovnicima koji su « sve bučniji, sve samosvjesniji i pouzdaniji u uvjerenju da je to njihova zemlja i da su oni ovdje kod kuće. Oni su vladali kućom i zemljom, a starica je prolazila kraj njih kao mala, uplašena sjenka». Odvojenost od mlađih članova obitelji pogoršava to stanje: « I nitko se od njenih nije vraćao, a pisma su dolazila, govorila o novom domu, o drugom životu. Stari dom kao da su zaboravili, kao da im više nije stalo do njega, kao da ga i nema».⁹¹⁰ Kuća koja je uvijek bila susretištem domaćih i namjernika, i u koju su godinama dolazili stanari sa svih strana, još je za vrijeme rata opustjela. Tada se, intruzijom povijesti taj srednjoeuropski ljudski mozaik raspao. «Nesreća se nije ušuljala u kuću kućebroj dvijesto dvadeset i sedam u Vrutki ulici, ona je ušla na nju na glavna, širom otvorena vrata. Prvi je otišao konobar, Mađar, kome je nona iznajmila najveću sobu (...). Odmah za njima otišao je Herr Binder, koji je u kupališnom orkestru udarao u bubanj (...). Za Binderom je nestao i pan Karmazin, kome je dolazilo mnogo mladih i zgodnih rođakinja(...). Najzad je došao i lakoumni Mraček, čelist, pijanist i kleptomani (...). Svi su oni «otišli iz kuće none Marjanke još početkom rata, i njihovi su se koraci izgubili u tuđim zemljama i gradovima, u karpatskim klancima, na Soči, gdje li, kao da ih nije nikad ni bilo ovdje. Svi su oni bili tek slučajni prolaznici u kući kućebroj dvijesto dvadeset i sedam, što su danas ovdje, a sutra ondje, ptice selice koje su tražile toplije krajeve, ali im rat prekinuo let». Sada ulaze koloni, «kojima su rekli da je to talijanska zemlja i da su je oni oslobodili». Gervais nastavlja: «I tko zna, možda je ta njihova bučna veselost i dolazila od uvjerenja, da su oni, bezzemljaši i veleposjednički koloni, zaista oslobodili nekakvu zemlju i nekakav narod u njoj, kad već nisu mogli osloboditi sebe i svoju zemlju».⁹¹¹

⁹¹⁰ D. Gervais, **Nona Marjanke**, 1996a, str. 89-91. Jasminka Despot Lučanin, 1993, 112. i 114. govori o tome kako mnogi stariji ljudi ne žele napustiti svoj dom u kojemu su proveli čitav životni vijek, bez obzira na sve moguće teškoće

⁹¹¹ D. Gervais, 1996a, str. 88- 89.

Iz navedenih dijelova Gervaisovih novela vidljiv je odmak od znanstvene (historiografske) i tehničko-dokumentarističke registracije stvarnosti (autobiografija u užem smislu) koja recipijentu ne može pružiti empatijski osjećaj za patnje i potrebe drugih. Stoga je riječ o svojevrsnoj pobuni protiv tako izvedene stvarnosti, protiv dokumenta u kojemu ne postoji ništa od onog što jest i što je bilo te je sačuvana samo ukočenost i ritual.

Iz rodne vizure takvi dokumenti predstavljaju tipično zapadnocičničan žanr koji korelira sa stvaranjem prosvjetiteljskog kulturnog mita o nadmoćnoj individualnosti, pa njihovo privilegirano mjesto treba relativizirati i preispitati među drugim načinima pričanja životnih priča.⁹¹² Ti se epistemološki pomaci odvijaju na podlozi aposteriornoga razaranja ideje o čvrstim granicama između područja fiktivnog i ne-fiktivnog, književnosti i historiografije.⁹¹³ Riječ je o stvaranju autobiografskog diskursa, smještenoga u pripovjedni prostor između historiografije, autobiografije i fikcije, odnosno tekstova u kojima se susreću raznolike diskurzivne prakse koje tvore *nejedinstven pripovjedni prostor*. Pritom se ta tri tipa diskursa neprestano isprepleću posuđujući jedan drugome svoje pripovjedne strategije, stvarajući presjecište vlastitih iskustava u proizvodnji priče i vremena u priči.⁹¹⁴ Takav pripovjedni prostor ne treba shvatiti kao hibrid, ističe Andrea Zlatar, nego kao diskurz povezivanja i povezanosti između življenog vremena i vremena teksta o životu, te između vremena ljudskog života i povijesti. U tom smislu, Gervaisov ispis književnog autobiografizma promatramo kao *transformaciju iskustva u literaturu*⁹¹⁵, kojom se otkriva drugačije postavljanje pojmova *osobnost i povijest*: umjesto da su ljudi shvaćeni iz njihovih ideja i ideologija, ideje i ideologije poimaju se na temelju

⁹¹² Renata Jambrešić-Kirin, *Za književnicu je pisanje dom: o suvremenoj hrvatskoj ženskoj književnosti u i o egzilu*, www.opwnbook.ba/izraz/no08/08_renata_jambresic.htm, 3. IX. 2006.

⁹¹³ A. Zlatar, 2000, 25. Autorica pojašnjava kao je 19. stoljeće uspostavilo kriterij istina/laž, stvarno/izmišljeno, kao i kriterij tekstualnog razlikovanja priče od drugih načina izlaganja.

⁹¹⁴ Andrea Zlatar, *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti i tipologija narativnih oblika*, Matica hrvatska, Zagreb, 1998, 9. i. 11.

⁹¹⁵ Usp. A. Zlatar, 2000, 36-37. Autorica pojašnjava kako je val teorijskog interesa za autobiografiju otvorio pedesetih godina Georges Gusdorf studijom o transformaciji iskustva u literaturu.

razumijevanja pojedinaca. Stoga ove Gervaisove novele predstavljaju samosvojnu interpretaciju singularnog iskustva, u kojoj načelno nema nikakve razlike između spomenuta tri modusa pripovijedanja. Štoviše, rabeći i jedan i drugi i treći, Gervais dobiva pravo na pripovijedanje na temelju toga što je bio svjedok pa se pokazuje da je, u onoj mjeri u kojoj premošćivanjem imanentnog rascjepa (između sebe i drugog, prošlosti i sadašnjosti, istine i tlapnje, sudionika i promatrača) radi na tvorbi identiteta, (i) ova pri/povijest čin svjedočenja.⁹¹⁶ Za razliku od svoje poezije, u kojoj pjeva o onome što je ostavio, Gervais u svojim novelama svjedoči o samom prognaništvu. To svjedočanstvo, kao što smo već uočili, kao re-konstrukcija osobnog identiteta izbjeglice, gradi se u Gervaisa pomoću govora o vlastitoj prošlosti: ona je, iako postoji tek u pamćenju, jedina relevantna stvarnost. Zbog toga i ova izbjeglička pri/povijest završava iskazivanjem nade u povratak, jer povratak u prošlost za prognane je jedini prihvatljivi nastavak života.⁹¹⁷ Gervais u završnoj noveli znakovita naslova **Oživjeli dom**, prikazujući sebe u kao « *suhonjava, prosijeda čovjeka* » koji se vratio roditeljskom domu, kući « *u kojoj se rodio i koju nije vidio četvrt vijeka* », ističe: « *A ja, čini se, tražim izgubljenu mladost, ili možda želim obračunati s njome* ». No, u daljnjem pripovijedanju u trećem licu, istaknuto je: « *Jer on je došao ovamo s naročitim ciljem. Ne zato da sentimentalno plače nad prošlošću, nego naprotiv, da jednom zauvijek obračuna s njome, da povuče crtu iza nje. Došao je ovamo, da na 'licu mjesta' obnovi sve ono što je prošlo, da 'jednom zauvijek skine sa sebe teret prošlosti', kako je govorio, koji ga je mučio kroz cijelu emigraciju, kroz tolike godine. A taj 'teret', to je baš ova stara kuća pred njim, nostalgija za njom i za onim životom i onim ljudima s kojima je u njoj živio. Životom koji je bio prekinut tako naglo i tako okrutno* ». U tom trenutku slijedi ponovni memorijski odlazak u prošlost, prorada traumatičnih događaja, a zatim vraćanje u sadašnjost, gdje se čuje vika djece. « *Eto, to je ono, pomislio je,*

⁹¹⁶ Vladimir Biti, *Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi*, Matica hrvatska, 2005, 23.

⁹¹⁷ Usp. A. Zlatar, 1998, 142.

opet je kuća puna života i ljudi, opet ima u njoj naše djece koja imaju svoje roditelje, djeda, baku, tetke i stričeve, svoje male brige i svoje velike radosti. Opet je oživjeo roditeljski dom vrelim, punim životom (...), i ja zaista nemam što tražiti ovdje, ni plakati za onim što je prošlo i što se više neće, niti može vratiti. (...) Pa ako je onaj dječak koji je pred dvadeset i pet godina bježao iz ove kuće i bio nesretan, njegove su se suze pretvorile u vaš smijeh. A smijeh u sadašnjosti je vrijedniji od suza u prošlosti.»⁹¹⁸

Ta uzbudljivost performativnog prolaska kroz brojne drugosti vlastitog Ja ujedno je i odlika glumačkog posla kao identifikacije kroz transformaciju. U tom smislu, valja uočiti kako je autobiografizam svojim retoričkim navlačenjima diskurzivnih kostima i maski; različitih ja–instanci, zapravo iznimno blizak performativnom modusu kazališta. Kao susretište i presjecište instance Ja-izvođača i pozicije Ja-promatrača, autobiografizam tako otkriva i svojevrsni **kazališni ugovor** o uvjeravalačkoj izvedbi **pluralnog subjekta**.⁹¹⁹ Kako je i u Gervaisovim **Pričama** sadržan takav re-konstruktivistički prikaz sebe kao drugoga kao i drugih u sebi, to pisanje moguće je odrediti i kao dozvolu za kazališnu pluralnost.

U tom smislu, dvodijelni naslov zbirke, **Bez domovine-Priče jednog dječaka**, ukazuje na stvaranje spisateljske domovine, odnosno na pisanje kao način vlastita «udomljavanja». Stoga, Gervais pripada onim autorima, koji «izgubivši svoj dom, nisu našli drugog doma do samo-kreativnog procesa pisanja».⁹²⁰

⁹¹⁸ D. Gervais, 1996a, 101. i 108.

⁹¹⁹ Usp. N. Govedić, 2002a, 58. i 510. Autorica citira Shari Benstock, *Authoring the Autobiography*, iz *The Private Self: Theory and Practise of Women's Autobiography*, ur. S. Benstock, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1988, 10-33, Elin Diamond: *Unmaking Mimesis*, London, Routledge, 1997, 113-114, te R. Fand, *The Dialogic Self: Reconstructing Subjectivity in Woolf, Lessing, and Atwood*, London, Associated University Press, 1999, 26.

⁹²⁰ B. Romić, 2002, 257. Autorica citira Brucea Kinga, *The Commonwealth Writer in Exile*, iz Hena Maes-Jelinek, Kirsten Holst Petersen i Anna Rutheford, eds., *A Shaping of Connections: Commonwealth studies-Then and Now*, Aarhus: Dangaroo Press, 1989, 39-43.

3. 3. Vrijeme iskoraka

3. 3. 1. Gervaisovo kazalište⁹²¹

Josif Brodski je rekao: kada bi netko pripisao životu egzilnoga pisca književnu vrstu, morala bi to biti tragikomedija.⁹²² To se u slučaju Drage Gervaisa pokazuje točnim. Vrativši se u zavičaj, Gervais otvara posljednje poglavlje u svom stvaralaštvu, svoj dramski opus. No, dramatičnost čovjekova opstanka, Gervais je, kao što smo nastojali pokazati, iskazivao u i dramskom poezije i proze. Štoviše, nastojali smo to prikazati u punoj dimenziji, dramsko u Gervaisa nije samo kvaliteta umjetničkog samooblikovanja, već i određenje čovjekova življenja. U tom smislu slijedimo teorijske postavke Vladana Švacova koji ističe da dramsko kao kvaliteta umjetničkog oblikovanja, nije omeđeno književnim vrstama ili žanrovima. Ono se odnosi na dramsku situaciju egzistencije, kada je ta egzistencija suočena sa samom sobom kao povijesni opstanak i djeluje iz do tada nepoznatog središta svoje osobnosti. U tim okolnostima, ona se otkriva, prihvaća ili odbija svoje određenje kao i svoju sudbinu. No, upravo drama, kao mjesto čovjekova djelovanja na tlu povijesne zbilje, ističe Švacov, piscu omogućava prostor da iskaže dramatičnost odnosa povijesti i pojedinca.⁹²³ Riječ je o dramskoj napetosti između povijesti i pojedinca koja označava diskrepanciju povijesti kao cjeline čovjekova bitka u prostoru i vremenu i težnje egzistencije za apsolutnom važnosti. To dramsko koje rezultira napetošću između pojedinčevih htijenja i mogućnosti, budući da je razapet između sklonosti i dužnosti, pravde i nepravde, istine i neistine, realnosti i ideala, sadašnjice i ciljeva budućnosti, prepoznamo kao bitnu kvalitetu Gervaisova kazališta.⁹²⁴

⁹²¹ Pojam kazalište rabimo ovdje u značenju cjelovita autorskog izraza pojedinog pisca. Usp. Nikola Batušić i Vladan Švacov, *Drama, dramaturgija, kazalište*, u Zdenko Škreb-Ante Stamać, *Uvod u književnost, Teorija, metodologija, Peto, poboljšano izdanje*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998, 441-487 (442. i 443.).

⁹²² J. Brodski, 2000, 48.

⁹²³ Vladan Švacov, *Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb, 1976, 9-14. i 39.

⁹²⁴ Usp. V. Švacov, 1976, 28. i 39.

Egzilni je pisac, zbog proživljene prošlosti, kadar poštovati društvene i materijalne prednosti onoga konteksta u koji se vratio, mnogo jače od onih koji nisu odlazili. Jer, njegova potraga za vlastitim značenjem kao pisca koje je mukotrпно tražio u egzilu vrlo često tvori ostatak njegove karijere.⁹²⁵ U tom kontekstu Gervaisov teatar u prvom krugu povezan je s vladajućom soc-realističkom ideologijom te je u službi očuvanja granica kako teritorijalnih, tako i simboličnih. Takav teatar afirmira kolektivni identitet, odnosno njegovu ideologiju.

No, nakon prve faze, Gervaisov teatar pokazuje svoju mnogo složeniju prirodu, onu da teatru nije imanentno čuvanje autonomnosti granica ili oGRANIČAVANJA ma kakvih provenijencija. Teatar je mjesto ulaska onog što IZMIČE KONTROLI, mjesto Drugosti. U Gervaisovu slučaju ta Drugost stoji naspram «stvrđenutih događaja» historije.⁹²⁶ Gervaisovo stvaralaštvo kao postkolonijalna književnost najprije imenuje one koje su ostali unutar nametnutih granica te historije (poezija), ili izvan njih (proza), a zatim kreira mjesto njihova prekoračivanja GRANICE, mjesto ISKORAKA, odnosno mjesto slobode odabira. A to je imanentno teatru, u čijem se činu granice i rubovi p(r)okazuju protočnima, savitljivima, pobjedivima, a kriteriji koji su afirmirani pri njihovu postavljanju/nametanju dovode se u pitanje.⁹²⁷ Te odlike teatra omogućuju Gervaisu stvaranje prostora koji nije JEDAN, nije homogen, obuhvatljiv, već je djeljiv, savitljiv. Granice u takvu prostoru postaju pomične jer se neprestano dovodi u pitanje njihova čvrstoća. Gervaisa sada ne zanima mir već nemir, ne zanima ga jedinstvo već podvojenost, ne sklad već disonantnost egzistencije, i u vezi s tom proturječnošću, tragičnost i komičnost uopće.⁹²⁸ Stvarajući tako heterogen prostor, a ta je heterogenost ono što izaziva dramatsko, Gervais omogućuje da nastupi ono zazorno, ono izvan granice. Stoga je istina ovoga

⁹²⁵ Usp. J. Brodski, 2000, 48.

⁹²⁶ Dubravka Crnojević-Carić, 1998, 139-140.

⁹²⁷ D. Crnojević-Carić, ibid.

⁹²⁸ Usp. Vladimir Kralj, *Uvod u dramaturgiju*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1996, 9.

teatra, kao uostalom teatra uopće, raznolikost istina. Nositelji/ce toga zazornoga i raznolikosti istine u Gervaisovu teatru su ženske protagonistkinje koje odbijaju očekivano prepoznavanje, odnosno odbijaju prepoznati svoje tijelo i svoje sebstvo kao falogocentrični locus.⁹²⁹ Naime, riječ je o transgresiji poretka koji nameće tvrdo fiksirane granice bilo kognitivnog bilo političkog teritorija, uključujući i problematiziranje pitanja razlike/granice između žena i muškaraca. U tom pravcu želimo pokazati da Gervaisov iskaz propituje konstelacije u kojima je moć povezana s muškarcem i muškošću i s time promjenu podređenog ženskog statusa koji zahtijeva promišljanje prirode moći. Stoga je Gervaisova ženska moć uznemiravajuća, ona provocira nametnute imaginacije, kako vlastita sebstva, tako i svijeta oko sebe. Ne da bi rušila taj svijet, kao što to čini Tanatos, nego da bi ga kao Eros gradila.

U tom kontekstu, Gervaisovu kazalištu pristupamo kao ženskom mjestu čime slijedimo feministička tumačenja kako je kazalište oduvijek bilo mjesto imenovanja i provedbe «ženskih» epistemoloških moći. I u Gervaisovim tekstovima iščitavat ćemo učinke tih moći, njihovo p(r)okazivanje «muškog» područja djelovanja koje podrazumijeva navodnu mušku racionalnost i hrabrost, težnju svjetovnome uspjehu i slavi, natjecanju i sitničavim političkim poslovima, sklonost mitiziranju državnih razloga i ratnih vodstava. Tako prokazani muški falogocentrički poredak, pokazat ćemo, i u Gervaisa se doima uzaludnim ili, što je važnije, povijesnim, prolaznim, kontingentnim, lišenim supstancije, nečim čemu nedostaje čak i čvrst ontološki temelj.⁹³⁰ Tim propitivanjima, Gervaisovo kazalište kao žensko mjesto, pokazat će se, upravo dramalizira postavku Judith Butler da jedinke neprestano izvode i glume identitete koje im propisuju hegemonijski diskursi.

U toj slaboj ontologiji Gervaisova (ženskoga) kazališta pokazuje se da je rod performativan, tj. «takav da konstruira identitet onakvim kakav bi mogao

⁹²⁹ N. Govedić, 2002a, 286.

⁹³⁰ Usp. Lada Čale Feldman, *Korpusi, leševi i tijela*, u *Treća*, br.1-2, vol. III, 2001a, str. 116-132 (119-120).

biti».⁹³¹ Ta transgresivnost ukazuje, kako bi to rekla Rosi Braidotti, na nomadizam roda, kao i teorije, dakle na odbijanje pripadanja jednom epistemološkom poretku, pa to (kazališno) zanimanje za nomadsku fluktuaciju očišta i obrazina, vodi istinskoj transformaciji falocentričnog mimezisa.⁹³² Stoga, želimo istaći da i ovo kazalište kao jedan od oblika kritičkog čitanja i izvođenja roda, preoblikuje rod u znak ne samo nekoga/neke koji/a se samorazumljivo podvrgava nečijoj volji, već (i) u ZNAK latentne subverzivnosti poretka moći.

Krećući od pitanja s kojeg statusnog mjesta govore Gervaisove protagonistkinje i koja im je ovlast dodijeljena, promatrat ćemo dva Gervaisova dramska teksta: **Karolinu Riječku** i **Palmin List**. Oba naslova imenuju ženske protagonistkinje koje su u našem čitanju nositeljice stupnjeva transgresije. Te stupnjeve imenujemo služeći se Van Genneppovim fazama u obredu prijelaza: *rastajanje* i *sastajanje*.⁹³³ Prva faza, *rastajanje*, odnosi se na Gervaisovu **Karolinu Riječku** i označava kretanje iz svetog, neupitnog prostora muškocentrične kolonizatorske perspektive u profani ili svjetovni prostor marginalizirane ženske vizure.

Fazu, koju je van Gennep nazvao «skupljanjem» ili «sastajanjem» i koja sadrži simboličke fenomene i radnje što predstavljaju povratak lica u njihov nov, razmjerno čvrst, povoljan položaj u cjelokupnom društvu, prepoznajemo u Gervaisovom tekstu **Palmin List** koji ujedno pripada i trećem razdoblju u

⁹³¹ Judith Butler, *Nevolje s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, prevela Mirjana Paić-Jurinić, Ženska infoteka, Zagreb, 2000, 25.

⁹³² Usp. N. Govedić, *Prepoznavanje i prerašavanje izvedbenog tijela*, *Treća*, 2001, br. 1-2, vol. III, 102-115 (107). I Rosi Braidotti, 1994, koja govori kako je nomadizam stalno stanje «u procesu» ili «postajanje» te ga označava, str. 6, i kao «tehniku strategijske relokacije s ciljem spašavanja onoga što trebamo od prošlosti da bismo slijedili stazu transformacija naših života ovdje i sada» («technique of strategic re-location in order to rescue what we need of the past in order to trace paths of transformation of our lives here and now»), str. 6. Stoga je pisanje, str.15, « (...) proces uništavanja iluzijske stabilnosti utvrđenih identiteta, naglo otvaranje mjehurića ontološke sigurnosti (...) », (« (...) process of undoing the illusory stability of fixed identities, bursting open the bubble of ontological security (...) »).

⁹³³ Zapravo slijedimo postavke Victora Turnera, *Od rituala do teatra. Ozbiljnost ljudske igre*, prevela Gordana Slabinac, August Cesarec, Zagreb, 1989, 43-45, koji ističe da su ga na proučavanje simboličkih žanrova u velikim društvima, potakle neke implikacije u radu *Rites de Passage* Arnolda van Gennepa, prvi puta tiskanome u Francuskoj 1908. Van Gennep se bavi «obredom prijelaza» vezanim uz promjenu društvenog statusa pojedinca ili skupine pojedinaca. Zapravo, Van Gennep razlikuje tri faze-rastajanje, prijelaz (margina ili limen) i sastajanje. Te tri faze odgovaraju trima Gervaisovim dramskim tekstovima: *Karolina Riječka*, *Čudo djevice Ivane* i *Palmin List*. No, ovu srednju nećemo ovdje razmatrati zbog specifičnost njezine teme, iako u ostalim aspektima čini organsku cjelinu sa spomenutim dvama tekstovima.

razvoju Gervaisova postkolonijalnoga književnoga diskursa. Oba dramska teksta posežu u povijest, pokazujući da se neke granice mogu kršiti jedino **retrospektivno**.⁹³⁴ Gervais u toj retrospekciji zapravo ispisuje dijalog s poviješću/historijom kao i kulturom, ispisujući svoju varijantu u kojoj žene imaju glavnu ulogu. Gledajući iz rodne vizure, takav ženski dijalog s poviješću prepoznajemo kao anticipatorsku korelaciju sa zahtjevima da se kolektivno pamćenje osvježi «upisivanjem žena u povijest», a koji se javljaju početkom 70-tih godina prošloga stoljeća. Ta nova teorijska disciplina nije se zadovoljavala pukim ispunjavanjem «praznih mjesta» i upisivanjem žena u postojeće historiografske kategorije i obrasce, već je pošla od toga da je marginalizacija i minorizacija žena u prošlosti tek odraz njihovog stvarnog i simboličkog mjesta u suvremenim društvima.⁹³⁵ Stoga takav prikaz žene u povijesti valja promatrati kroz društvenu, političku i kultur(al)nu prizmu te se ističe da žene ne smiju biti svedene na čimbenike izvan povijesti. U tom smislu, ti Gervaisovi dramski tekstovi predstavljaju izazov jer naspram historiji i kulturi zauzimaju položaj *supplémenta*. Pri tome mislimo na pojam Jacquesa Derride koji znači ono što je suplementarno (dopunsko, pomoćno) i koje pribavlja ono što nedostaje, ono što nadomješta original te ono što je iznad i izvan neophodnog. Taj pojam u svojoj mnogostrukosti djeluje zbunjujuće, odnosno uznemiravajuće na ono što je smatrano čitavim ili dovoljnim. Posebno se to odnosi na kategoriju univerzalnog. Gervaisove drame prepoznajemo kao *supplément* u kontekstu historije, kao sjenu, rekla bi Lidija Sklevicky, onespokojavajućeg šuma što dopire s margina osnovnog teksta povijesti kao univerzalnog objekta, dovodeći u pitanje neupitni postulat kako se historija uvijek kreće prema naprijed. Uočavajući tu dimenziju Gervaisove kontrahistorije, pokazat ćemo i signale u tom ispisu koji upućuju da autor arhivsku građu i povijesne izvore ne promatra kao neposredovani odraz/opis «stvarnosti», već kao artefakte koji funkcioniraju

⁹³⁴ Usp. N. Govedić, 2002a, 146.

⁹³⁵ L. Sklevicky, 1996, 64. i 66.

i čitljivi su (spoznatljivi) isključivo na tekstualnoj razini. Štoviše, on ih čita tako da uočavajući njihovu pozadinu određena konteksta moći, izdvaja, a zatim artikulira onu (žensku) nit otpora koja je tom institucionalnom okviru utišana ili marginalizirana.⁹³⁶

Gervais namjenjuje ženskim protagonistkinjama ulogu nosivih likova problematizacija spomenutih aspekata te ih smješta u sredine u kojima su muškarci primarni nositelji javne oblasti. Oni su vojnici, svećenici, političari, kolonizatori, moćni i bogati. Njihova se neupitna pozicija tijekom činova svake drame rastače istodobno s porastom procesa emancipacije ženske moći.

U tome one svojim različitim sudbinama ne iskazuju svoju jasnu odredivost, već svoju postkartezijsku oblikovanost nemarginaliziranog, *kazališno multipliciranog* ženskog subjekta s pripadajućim izborom mnogih uloga.⁹³⁷

Pokazat ćemo da je taj Gervaisov kazališno multiplicirani ženski subjekt konstrukcija (ženskih) osobnosti koje su istodobno bliske i daleke njegovu osobnom iskustvu, ali koje su istodobno i projekcija njegove subjektivnosti. No, želimo u interpretaciji koja slijedi, istaći bitnu specifičnost Gervaisova dramskoga diskursa. Naime, re-konstrukcijom ženskih osobnosti, Gervais istodobno re-konstruira i vlastiti identitet čiju je inividuaciju omela nametnuta historija. Dijeleći to iskustvo sa ženom, Gervais rabi strategije dramatziranja i problematiziranja kategorija roda kao kulturnih konstrukcija unutar kolonizirajućih ideoloških, vojnih, političkih zaposjedanja. Tako Gervais, govoreći kroz glas svojih heroína, (a to znači govoriti u ime, kroz i o iskustvu drugoga), retoričkim postupkom **spolne metateze** aktualizira feminističku reviziju ne samo rodnih, nego i povijesnih, političkih i uopće vrijednosnih pitanja. Drugim riječima, kroz taj postupak, Gervais izriče kritičke opaske na račun seksističke kulture koju povezuje s represivnim falogocentričnim poretkom, poglavito s njegovim kolonizatorskim, imperijalističkim aspektima.

⁹³⁶ Ibid., 71-72.

⁹³⁷ N. Govedić, 2002a, 524.

U tom smislu javlja se i istodobni postupak *kazališne metalepse* koji je, ističe Lada Čale Feldman neodvojiv od spolne metateze, jer ga zapravo omogućuje i proizvodi.⁹³⁸

U tom kontekstu, Gervaisove protagonistkinje promatramo i kao simboličke konstrukcije značenja koje imaju karakter Turnerovih dinamičkih semantičkih sustava. Naime, polazimo od postavki Victora Turnera koji određuje simbole kao društvene i kulturne dinamičke sustave što tijekom vremena odbacuju i dobivaju značenja mijenjajući oblik. Ističući da ne valja biti slijep za stvaralački i inovativni potencijal simbola kao čimbenika u ljudskoj radnji, Turner svojom komparativnom simbologijom nastoji sačuvati ludičku sposobnost, zahvatiti simbole u njihovu kretanju, i «igrati se» s njihovim mogućim oblicima i značenjima. U tom smislu, pokazat ćemo da Gervaisov simbolizam nije (samo) u funkciji uređenja svijeta, već u funkciji njegova stvaralačkog preoblikovanja, propitujući i/ili prevladavajući na taj način ranija neoboriva načela na kojima je taj svijet izgrađen.⁹³⁹ Taj Gervaisov transgresijski simbolizam povezat ćemo s njegovom, već spominjanom poetikom citatnoga dijaloga, uočavajući kako su sva tri teksta sazdana uz pomoć neke intertekstualne relacije, suodnošenja prema nekom već postojećem tekstu, odnosno podtekstu.⁹⁴⁰

Time što preoblikuje tekst i kontekst Gervaisovo kazalište promatramo kao liminoidni fenomen, kao dio društvene kritike. Takvo kazališno djelo prikazuje nepravdu, nedjelotvornost i nemoral moćnih struktura.⁹⁴¹ No, liminoidno traži igru, a ovdje je riječ, između ostaloga, o igri komičnoga i tragičnoga.

Stoga, spomenute Gervaisove dramske tekstove promatramo kao tragikomedije, kao žanr koji nastoji prevladati/premostiti granicu između tragedije i komedije.

⁹³⁸ Lada Čale Feldman, *Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Naklada MD, Centar za ženske studije, Zagreb, 2001b, 214-215.

⁹³⁹ Usp. V. Turner, 1989, 39-42. Komparativna simbologija, pojašnjava Turner, služi se različitim metodama, teorijama i postignućima stručnjaka i znalaca iz mnogih disciplina, primjerice, povijesti, književnosti, muzikologije, povijesti umjetnosti, povijesti religija, filozofije.

⁹⁴⁰ L. Č. Feldman, 2001b, 217.

⁹⁴¹ Usp. V. Turner, 1989, 110-113. Liminoidni fenomeni mogu biti kolektivni, ali su uglavnom pojedinačni proizvodi, unatoč kolektivnim ili «masovnim» učincima.

U tom smislu, ti tekstovi posjeduju svojstva oba žanra. Ni Gervaisov(sk)a komedija nije žanr koji se bavi katarktičkim iskustvom smrti: umjesto «herojske autentičnosti», (i njegova) komedija teži «smiješnoj nemoći i nemogućnosti». Zbog toga je (i njegova) komedija «istinski tragična». Ispreplićući tragično i komično, pomićući granice među njima, Gervais ukazuje da se, riječima Nataše Govedić, oba modusa bave **nepripadanjem** izvođača «svečanosti» zakonitog vladanja/ovladavanja ljudima. Nečistoća dramskih vrsta je i ovdje *konstanta* kazališne umjetnosti.⁹⁴²

Stoga u Gervaisovu teatru doista valja poći od spomenute postavke Josifa Brodskog o povezanosti egzilnoga pisca i tragikomedije. Ona se u Gervaisovu slučaju ne pokazuje samo kao književna vrsta kojom jedan egzilni pisac ispisuje svoje životne stranice, već i kao dramska umjetnost, odnosno ono oblikovanje dramatskog doživljaja kojim historiji čini ono što je historija učinila njemu. Drugim riječima, tragikomedija je Gervaisovo mjesto iskoraka, a zatim i pobjede.

⁹⁴² Usp. N. Govedić, 2002, 537. Autorica citira S. Critchley, *Ethics, Politics, Subjectivity*, New York, Verso, 1999, str. 224-225.

3. 3. 2. Rastajanje

KAROLINA RIJEČKA

«Svijet nam je...još jednom postao 'beskonačan': ukoliko ne možemo odbaciti mogućnost da uključuje u sebe beskonačna tumačenja.»

Friedrich Nietzsche⁹⁴³

Drugi krug Gervaisova teatra, a prema klasifikaciji Nedjeljka Fabrija, započinje Gervaisovim najboljim dramskim ostvarenjem-**Karolinom Riječkom**.⁹⁴⁴ Da je Gervaisova poetika isprepletena životnom i stvaralačkom dramom, najbolje potvrđuje upravo sudbina ovoga dramskoga ostvaraja koji je bio ocjenjivan i kao «jednodnevna teatarska muha»⁹⁴⁵, ali i kao «jedan od najboljih tekstova naše četiristogodišnje komediografije».⁹⁴⁶ Naime, ta je drama proizvela drugu dramu, ispreplevši, nalik zrcalnom odrazu, događaje unutrašnjeg komunikacijskog sustava drame s onima u njezinu vanjskom komunikacijskom sustavu.⁹⁴⁷ Povijest je i u tim dramatičnim događajima Gervaisova stvaralaštva i života (od)igrala presudnu ulogu. Egzilant koji je napokon iskoračio iz historije koju su mu uvijek nametali drugi, njemu nepoznati strani povijesni centri moći, iz historije koju je morao prihvatiti i živjeti neželjeni život, ovdje je napokon smogao snage i cjelovitosti svoje krhke osobnosti, i stupio u prostor i vrijeme vlastite artikulacije. No, ni HISTORIJA nije uskratila svoj odgovor.

⁹⁴³ Friedrich Nietzsche, *Radosna znanost (la gaya scienza)*, preveo Davor Ljubimir, Demetra, Zagreb, 2003, 219.

⁹⁴⁴ Usp. Mirjana Strčić, 1984, 89. Marin Franičević, 1973, 326, ističe kako je vrijednost ovoga Gervaisova djela, ne samo u uspjelim, čak i veoma uspjelim pojedinostima (ekspozicija, majstorski iznijansirani treći čin), ni u vješto vođenoj radnji, nego i u dinamičnom i duhovitom dijalogu, pisanom umješno i s mnogo izvornoga teatarskog nerva. Ugođaj je, iako nešto više kolorita ne bi smetalo, također autentičan, te se *Karolina Riječka*, ističe Franičević, opravdano smatra Gervaisovim najboljim dramskim tekstom. O Fabrijevoj podjeli Gervaisova teatra govorili smo u drugom dijelu rada.

⁹⁴⁵ Vatroslav Cihlar, *Riječka dramaturgija*, *Riječki list*, 31. oktobra 1952, str.3

⁹⁴⁶ Marijan Matković, 1957, 114-115.

⁹⁴⁷ Ta dva sustava razlikuje Manfred Pfister u knjizi *Drama. Teorija i analiza*, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998, 24-26. i 58-59.

Gervais u autometatekstnom podnaslovu znakovito navodi da je riječ o *varijaciji na jednu historijsku temu*. Ta se odrednica može čitati i kao upućivanje na književnu preobliku, ali i kao iskazivanje stava kako je oficijelni historiografski diskurs također posredovana forma i kao takva samo jedna od mogućih varijacija, doduše s povlaštenim statusom neprijeporne istine. U tom smislu taj autometatekst jezgrovito iskazuje autorovu poetiku preoblikovanja, koja, riječima Czeslawa Milozsa, preoblikuje ljude, zgušnjava boje, a od brojnih psihičkih obilježja ističe ona koja su za junaka najkarakterističnija. To je ona vrst poetike, pojašnjava Milosz, kada se događa da pisac želi vjerno predočiti ono što je stvarno, pri čemu se često uvjerava da nevjernost biva najvećom vjernošću i da je svijet neiscrpan u svojem bogatstvu. I što je veći piščev napor da ne propusti ništa od istine, to sve više otkriva neobičnosti koje izmiču peru.⁹⁴⁸

U Gervaisovu slučaju ta je poetika bila osuđena ne samo kao «običan teatarski neuspjeh», nego i «kulturalna nezgoda».⁹⁴⁹ Naime, u Rijeci se nakon premijere *Karoline Riječke*, razvila polemika oko «istinitosti» Gervaisova prikaza povijesnih događaja. Ona je dovela do toga da autor svoj vlastiti tekst u vlastitu kazalištu povuče s repertoara i time najgorče obrani svoju povrijeđenu umjetničku i melankoličnu prirodu, ne dočekavši ni njegovo deseto izvođenje. Štoviše, ni uspjeh postignut u Beogradu, Ljubljani i Zagrebu nije uspio do kraja Gervaisova života izbrisati u njemu osjećaj gorčine.⁹⁵⁰

U opširnom feljtonu koji ispisuje na stranicama *Riječkog lista*, povjesničar i publicist Vatroslav Cihlar, Gervaisovu nezgodu u kulturi imenuje «grubom historijskom falsifikacijom ličnosti i ambijenta» koja je «jedinstvena u analima hrvatske dramatike».⁹⁵¹ No, optužba književnosti za laž pretpostavlja određeno razumijevanja istine. Ono je u Cihlara neodvojivo povezano sa zbiljom. Štoviše, pojam zbilje je onaj temelj na kojem on gradi stav o istinitosti književnosti, i

⁹⁴⁸ C. Milosz, 1998, 174.

⁹⁴⁹ Vatroslav Cihlar, *Kazališna Karolina. Varijacije na jednu riječku komediju*, *Riječki list*, 12. X. 1952, str. 3.

⁹⁵⁰ N. Fabio, 1963, 52. I M. Strčić, 1984, 89.

⁹⁵¹ V. Cihlar, *Kazališna Karolina. Varijacije na jednu riječku komediju*, *Riječki list*, 11. X. 1952, str. 3.

koji ujedno pretpostavlja da je istina zbilja i da je zbilja istina.⁹⁵² Da je zbilja tek moguća slika svijeta, a ne apsolutna kategorija proučavanja književnosti, pa i same historije, to Cihlaru nije poznato, iako je još davno Aristotel rekao da povjesnik govori što se dogodilo, a pjesnik ono što se može dogoditi. Dakle, književnosti valja dopustiti načelnu mogućnost prava na vlastitu istinu, pa književnost ne treba uspoređivati sa zbiljom kao što neku stvar uspoređujemo s drugom stvari ili s njezinim otiskom.⁹⁵³ U tom smislu, Gervais odgovara u svojem tekstu **Kazališna Karolina**: «*Književnik može jednom historijskom ili quasi-historijskom materijalu pristupiti na razne načine. Može ga shvatiti kao materijal za dramu, tragediju, komediju itd.* Schiller je od Djevice Orleanske stvorio tragediju, Shaw komediju, a Voltaire napisao čak 'Djevojčuru' ('La pucele'). I o tome mislim da je svaka dalja diskusija suvišna».⁹⁵⁴ Gervais ovim rečenicama iskazuje stav da je ponovni opis oruđe, odnosno polazi od toga da je moguće poigravati se s nekoliko vrsta opisa istog događaja, ne pitajući se koji je od njih pr(a)vi. Gervaisu ponovni opis nije novootkrivena bit, odnosno nešto što je trebalo nadomjestiti sve druge vokabulare i nastoji predstavljati stvarnost, već jednostavno još jedan vokabular, još jedan ljudski projekt, izabrana metaforika neke osobe. Podloga takvom promišljanju jest misao *da se istina zapravo stvara, a ne nalazi*.⁹⁵⁵ U tom smislu, Gervaisa prepoznajemo kao Rortyjeva liberalnog ironista. Ironist je, pojašnjava Rorty, spoznala da se ponovnim opisom svaka stvar može učiniti dobrom ili lošom i zbog toga odustaje od kriterija izbora između konačnih vokabulara. Njezina je metoda ponovni opis a ne zaključivanje.⁹⁵⁶ U tom kontekstu valja promotriti svu dubinu spomenute polemike, kojom se potvrdilo da se svatko tko želi govoriti u ime individualnoga života protiv zajedničke povijesti suočava s tvrdokornim i u mnogočemu

⁹⁵² Usp. Milivoj Solar, 2004, 49.

⁹⁵³ M. Solar, 2004, 66.

⁹⁵⁴ D. Gervais, **Kazališna Karolina. Odgovor Draga Gervaisa na članak Vatroslava Cihlara, Riječki list**, 19. X. 1952, str. 3. Istakla V. J.

⁹⁵⁵ R. Rorty, 1995, 56. i 69.

⁹⁵⁶ R. Rorty, 1995, 90. Za Rortyja je ironist ONA.

proturječnim poduhvatom.⁹⁵⁷ Govoreći Rortyjevim rječnikom, liberalni ironist-Gervais suočio s postavkama liberalnog metafizičara-Cihlara. Cihlar kao liberalni metafizičar, također ponovno opisuje, no to čini u ime uma, a ne u ime imaginacije. U tom smislu, on iznosi svoj zamišljaj prikaza Karoline u kojem nema ni u kom slučaju mjesta za komediju, nego samo za «ozbiljnu dramu, na neku vrst riječkog 'Zlatarova zlata', na toplu riječku narodnu i pučku romantiku u kojoj bi pokraj glavne heroine zajedno s nekim historijskim riječkim likovima iskrasao i čitav stari riječki ambijent(...)».⁹⁵⁸ No, Gervais-ironist kaže da će jezik kojim govore oni koji sebe shvaćaju ozbiljno biti upravo na njezinoj meti te prikazuje stvari koje im se čine najvažnijima kao beskorisne, izlišne i bez snage: «Kulturni feljtonist Vatroslav Cihlar misli da se od Karoline Belinić dade napisati drama á la Zlatarovo zlato, komediograf Drago Gervais je od nje stvorio komediju».⁹⁵⁹

No, zašto je ironist Gervais izazvao posebnu ljutnju kod metafizičara Cihlara? Ključ za odgovor na ovo pitanje nalazimo u činjenici da metafizičar podupire svoj novi opis argumentom-ili, rekao bi ironist, *maskira svoj novi opis maskom argumenta*. Metafizičar, ukratko, misli da postoji veza između ponovnog opisa i moći, kao i da nas pravi ponovni opis može učiniti slobodnima. Cihlar kaže: «Gervaisova Karolina riječka (...) istinski je lik iz riječkog života, kao što su istinske gotove sve druge figure (...)», a riječ je o razdoblju »koje nije historijski tako daleko i koje se može prilično lako kontrolirati u svim njegovim aspektima(...)».⁹⁶⁰ Ironist, ističe Rorty, ne nudi nikakvo slično jamstvo. Ona ne zna ni za jednu moć jednaku onoj na čije se poznavanje poziva metafizičar. Kad ona tvrdi da je njezin ponovni opis bolji, ona terminu «bolji» ne može dati onu umirujuću težinu koju mu daje metafizičar, kad ga objašnjava kao «bolji odnos

⁹⁵⁷ V. Biti, 2005, 177.

⁹⁵⁸ V. Cihlar, 11.X.1952.

⁹⁵⁹ D. Gervais, ibid. U nastavku kaže: «Ali se postavlja jedno drugo pitanje? Otkud Cihlaru pravo da me zbog toga napada, da zato što se ne slaže s mojom interpretacijom tvrdi da je ona nenarodna, da piše pamflete?».

⁹⁶⁰ V. Cihlar, 11.X.1952. Svi članci koji ilustriraju polemiku i koje citiramo su iz Ostavštine Tomašić-Grgurev, odnosno sam Gervais ih je sačuvao. U Cihlarovim tekstovima mnoge su rečenice, odnosno odjeljci podcrtani crnom (možda izvorno zelenom) tintom. I gornje su rečenice tako podcrtane.

sa stvarnošću». Pojašnjavajući kako je jedan od motiva njegove komedije «trgovački, spekulantski i setebandijerski duh autonomaške i nenarodne Rijeke», Gervais ističe: «Mi danas nemamo naše historije Rijeke. Otkud dakle V. C. pravo da daje nekome lekcije iz historije i da na osnovu ovdje-ondje napabirčenih podataka, bez ozbiljnog studija, bez temeljitog i kritičnog poznavanja historije stvara neke zbrkane zaključke i traži od drugih da ih primaju pod gotov groš». Jer, ono za što se okrivljuje Gervaisa-ironista nije sklonost ponižavanju nego nemogućnost osnaživanja. Stoga tim svojim rečenicama, ironist Gervais izriče kako ne može pružiti istu vrstu društvene nade koju nude metafizičari. Prema njezinom prikazu, ističe Rorty, ta je sposobnost stvar oružja i sreće, a ne stvar posjedovanja istine na svojoj strani, ili otkrivanja «kretanja povijesti». U tom smislu, Gervais ističe da Karolina Belinić nije nagrađena za svoj čin «zato, jer je austrijska birokracija bila suviše oprezna, ispitala stvar i vjerojatno konstatirala da «ovakvoj 'dokumentaciji' s različitim verzijama mora svatko pristupiti s izvjesnim oprezom, pa i ne bio historičar ili bar kulturno historijski feljtonist. Za Cihlara je to historija!». Štoviše, Gervais se iskazuje kao ironist i time što želi artikulirati svoju šansu da bude nježan, odnosno da svojim ponovnim opisivanjem izbjegne ponižavanje drugih: «A počemu V. C. zaključuje da je Karolina zavela poručnika? Ja to ne znam, ali vjerujem da nije, jer vjerujem u njezino poštenje. U najgorem slučaju moglo bi joj biti malo žao što se to ne može ostvariti, a to uostalom i kaže. Ali V. C je maliciozan, on se usuđuje da Karolini naprti grijeh koji ona nije učinila. On se solidalizira sa Zorom Anderličevom i ostalim patricijima i ovoj čestitoj pučanki predbacuje da je drolja, barska dama, prostitutka. (Otkud V. C. ovi izrazi?) (...) I najzad osnovno pitanje? Otkud V. C-u literarne, historičarske i kritičarske kvalifikacije da piše na način na koji je pisao svoj pamflet?».⁹⁶¹ Gervais je tim rečenicama iskazao da kao ironist misli kako je prepoznavanje zajedničke osjetljivosti na poniženje jedina potrebna društvena spona. No, Cihlar kao

⁹⁶¹ Drago Gervais, *ibid.*

metafizičar, smatra da je moralno relevantna osobina drugih ljudskih bića njihov odnos prema šire *rasprostranjenoj moći-racionalnosti*, *Bogu, istini, ili povijesti*: «Karolina Belinić nije bila nikakva riječka drolja, kako ju je prikazao Drago Gervais, već čestita i poštena riječka građanka, koja je ušla u riječku historiju kao spasiteljica grada. Pa kad bi to i bila i legenda, nitko nema pravo da se jednom narodnom osjećaju ovako jeftino izruguje kao što je to učinio Drago Gervais s jednom riječkom poštenom ženom, povlačeći je izmišljeno i u interesu jednog profanog svađanja o komediji u najgore blato u koje se može baciti jednu ženu». Štoviše, Cihlar navodi portret Belinićeve u Gradskom historijskom muzeju i kaže da ga vjerojatno ni Gervais ni njegov redatelj nisu vidjeli «jer bi onda malo vjernije kostimirali njezinu kazališnu realizaciju». Jer, «to je portret rijetko fine i plemenite žene, koju je slikar uslikao u vrijeme njenog herojskog čina. Ne, Karolina Belinić nije bila nikakva barska dama iz velegradskog polusvijeta kako je ona ispala u onoj sceni s engleskim admiralom na brodu kada se opija i zavodi mladoga engleskog oficira». No, «ima još jedan razlog koji nas uzbuđuje», piše Cihlar, «Karolina je bila po narodnosti Hrvatica. Jedna ulica nosi njeno ime, ne zato što je drolja».⁹⁶²

No, ironist Gervais, kao što je vidljivo, smatra da je moralno relevantna definicija osobe, moralnog subjekta, «nešto što može biti poniženo» te treba što više *imaginativnih znanja* o alternativnim konačnim vokabularima. Njezin se smisao za ljudsku solidarnost temelji na osjećaju opće opasnosti, a ne na zajedničkoj imovini ili podijeljenoj moći.⁹⁶³

Liberalni metafizičar, u ovom slučaju Cihlar naprotiv, želi *konačni vokabular s unutrašnjom i organskom strukturom*, koji nije razdijeljen po sredini razlikom privatno-javno. Stoga kaže: «Ali htjeti nešto, ne znači odmah i moći, pogotovo kad se radi o prvoj kazališnoj obradbi jedne riječke teme na našoj pozornici.

⁹⁶² V. Cihlar, *ibid.*

⁹⁶³ R. Rorty, 1995, 108.

Između htijenja i ostvarenja u umjetnosti dalek je i naporan put». ⁹⁶⁴ Štoviše, on polazi od obaveze da se pronađe najmanji mogući zajednički nazivnik, jedinstveni opis koji će biti dostatan i za javne i za privatne svrhe, za samodefiniciju i za odnose s drugima: «Ovako se zbilja ne bi smjela pisati kazališna djela jer se konjunktturnim frazama, frivolnostima i vicevima ne služi nikakvu progresu, a najmanje socijalističkom. A jednako tako, i za volju jeftinog i brzog uspjeha». ⁹⁶⁵

Dakle, posve je jasna razlika između ironista Gervaisa koji pretpostavlja imaginativna poistovjećenja kojima se kulturu zaokružuje oko književnosti (u užem i širem značenju) i metafizičara Cihlara koji kulturu okružuje teorijom kontekstualiziranom moralnim motivacijama kao što su racionalnost, odnosno ljubav prema Istini. ⁹⁶⁶

Uz ovu polemiku valja reći da Cihlaru ovo nije bila jedina polemička epizoda. O tome nas mnogo kasnije obavještava Đuro Rošić. Spominjući Cihlarovu polemiku s Gervaisom, kao i druge slučajeve takve Cihlarove 'prakse', Rošić se pridružuje ocjeni drugih kako Cihlarove pamflete karakteriziraju «neozbiljnost, neodgovornost, nekontroliranost, pa i falsificiranje tuđeg teksta, te krivo informiranje». ⁹⁶⁷ No, u Gervaisovu slučaju, Cihlarova polemika shvaćena je ozbiljno te on nije mogao ili nije htio smoći dovoljno snage da se suprotstavi tim, zapravo niskim udarcima. O tome saznajemo iz njegova Intendantskog dnevnika. 2. listopada 1952. u dnevniku piše: «'Karolina' jučer repriza-slabo. Oko 200 ljudi. Kritike...i na radiju i u štampi. *Neznalice*. Slabo posjećeno zbog kiše...». ⁹⁶⁸ 17. X. 1952. kaže: «Druga senzacija je Cihlarov članak o *Karolini*: Izgleda da je tu radila cela klika sa Cihlarom i Tomašićem u pozadini. Komentari na Rijeci nepovoljni za mene. Jučer strepih za predstavu. (...) Za

⁹⁶⁴ V. Cihlar, 11.X.1952.

⁹⁶⁵ Ibid.

⁹⁶⁶ R. Rorty, 1995, 109.

⁹⁶⁷ Đuro Rošić, *Zar etika- u karantenu?*, 1980, 506-508. Rošić citira Envera Čolakovića (*Telegram*, 31. I. 1964), a i sam je Rošić taj tekst pisao 1964, dakle dvanaest godina nakon Cihlarove polemike oko *Karoline*.

⁹⁶⁸ N. Fabrio, 1963, 99. Fabrio napominje da je Gervais pridjev u vezi s kritikom namjerno izostavio. Istakla V. J (odnosno N. F.).

vrijeme prvog čina tajac, a zatim pljesak, ali se glumci nisu usudili pred zastor. Na kraju su ipak išli. Poslije toga reakcija kod publike normalna». ⁹⁶⁹ Gervaisu je uvijek bila važna publika. Posebno u ovom slučaju. Kako je Gervais izveo na pozornicu jednu sudbinu kao vidljiv i izdvojen susret egzistencije i povijesti, publika ne predstavlja nezainteresiranog promatrača i uživaoca čistih estetskih vrednota, već mjerilo i skalu razumljivih i stoga mogućih dodira pojedinačne egzistencije i povijesti. Drugim riječima, Gervais je svjestan da je u drami moguće, ono što je u publici moguće. ⁹⁷⁰ Njemu publika mora reflektirati kao u zrcalu, sliku koju je on kao dramski pisac stvorio, odnosno ona mu treba signalizirati da je njegov tekst u potpunosti ostvaren u njihovim dušama, kao što je prethodno bio u njemu. Sa psihoanalitičkog stajališta, ovakva koncepcija «uspjeha» koja je obično u psihi udružena sa taštinom, ponosom, sitničarenjem i narcizmom, poprima novu dimenziju. Za Gervaisa, biti uspješan dramski pisac, znači biti ne samo voljen, cijenjen i visoko nagrađivan, već imati i potvrdu da su likovi koje je stvorio integrirani, da su postali osmišljeni, da su potpuno oživjeli u duši publike. U ovom slučaju to je čini se bio vrlo važan čimbenik za njegovo održavanje ravnoteže. ⁹⁷¹ No, slučaj je uključio i druge kulturne ustanove u gradu. Prije svega dnevnik u kojemu su objavljivani članci, a u kojemu je Gervais bio višegodišnjim suradnikom. O tome govore Gervaisove rečenice: «Olujčić konstatira da stvarno članak (Cihlarov) nije imao tona i da su pogriješili. Pita što ako V. C. opet odgovori. Rekao sam to je Vaša stvar, samo ja sam čitavim postupkom uvređen. Ostat ćemo stari prijatelji, ali ne želim surađivati u listu koji me vređa». 20. X. Gervais zaključuje: «Iza ove pripovijesti sa Cihlarom Karolina je davana dva puta. U četvrtak posjet oko 600. Jučer, u

⁹⁶⁹ Riječ je o listu s pretipkanim tekstom, označenim kao *Gervais-Dnevnik. Sezona 1952-1953* koji se nalazi u Ostavštini dr. Vinka Antića. Najvjerojatnije je sam Antić pretipkao dio Gervaisova originala (Gervais je uglavnom pisao zelenom tintom). Ovdje valja napomenuti da je Josip Margetić u suradnji s dr. Verom Tomašić, u pokušaju sređivanja Gervaisove rukopisne ostavštine, pretipkavao dijelove Dnevnika. Možda je spomenuti list dio toga nastojanja.

⁹⁷⁰ V. Švacov, 1976, 67-69.

⁹⁷¹ Usp. Kurth R. Eissler, (Ajsler), *Važnost pozitivnih odgovora publike i doksaletična funkcija (I)*, u zborniku *Psihoanaliza i književnost*, 1985, 43-58 (46).

nedjelju oko 700. Dao sam i svoj odgovor».⁹⁷² I kasnije, kada je *Karolina Riječka* izvođena u Beogradu, redatelj Vlado Vukmirović u svom pismu, kao što smo već spominjali, detaljno opisuje reakcije publike uvjeravajući Gervaisa kako publika diše s predstavom. Sve to ukazuje, Rortyjevim riječima, na Gervaisovu bojazan da će biti izbrisan njegov idiosinkratični tovarni list, njegovo individualno shvaćanje onoga što je bilo moguće ili važno. Jer, svatko tko svoj život provodi pokušavajući artikulirati nov odgovor na pitanje: što je moguće i važno, plaši se nestajanja tog odgovora.⁹⁷³ O razmjerima i snazi Cihlarove polemike, kao i nemoći Gervaisovoj govori još jedno pismo. Naime, u Ostavštini dr. Vinka Antića pronašli smo pismo koje je anonimni/a pošiljatelj/ica, očito potaknut/a nemilim događajima nakon riječke premijere, uputio Gervaisu. Pismo je pomalo poetski naslovljeno kao *Tugaljivo pismo iz Gomile*, a u zaglavlju stoji: Via Canappini, na dan Svete Karoline.⁹⁷⁴ Pismo započinje uskličnom rečenicom: « Ne očajavajte! Jaki čaj s dvostrukim rumom ojačat će Vaše živce i utažiti Vašu želju za tantijemima, dragim autorima i kritičarima, a sve na veliku radost riječkog kroničara iz 'Calle dei pipistrelli', koji Vas optužuje, da ste krivotvorili riječku historiju i histeriju. To međutim, nikako ne stoji, jer su to učinila pred više godina dva Rikarda, Nelavljeg, Zečjeg srca: Riccardo Gigante, autor monografije 'Fiume nell' Quattrocento' i Ricardo Zanella, koji je početkom XX. vijeka osnovao iredentističko udruženje 'la giovine fiume', utirući puteve kasnijoj D'Anunnzijevoj pustolovini! Toliko, koliko se tiče historičkih fakata, što kobno djeluju iz Vaše komedije, koja je naišla na oštru kritiku gore navedenog kroničara ovog nesretnog grada».

U analizi ovoga pisma uočavamo znakovit topos riječkog predjela Gomile koji je u povijesti Grada fungirao kao prostor u kojem žive oni niže rangirani na

⁹⁷² Iz Ostavštine dr. Vinka Antića

⁹⁷³ R. Rorty, 1995, 40.

⁹⁷⁴ Pismo je pisano rukom, a u drugom dijelu postaje podosta nečitko. Uz pismo nema omotnice ili nekog drugog podatka, a nedostaje i završetak.

društvenoj ljestvici.⁹⁷⁵ Ona(j) koji/a piše nije ga slučajno izabrao/la pa se taj topos nadaje i kao stvarna, ali i kao metaforička oznaka onih Drugih, marginaliziranih, obespravljenih, utišanih, koloniziranih. Gervais se pritom imenuje kao onaj koji artikulira glas tih subalternih: «Ovom je epizodom započeta polemika između historičara i komediografa Gomile». Dakle, izrijeком se atribuirao kao pisac koji tom svijetu daje javni identitet. Nepoznat netko nastavlja kako je polemika pobudila «u publici nečuveni interes, pa i u onom dijelu, koji nije nikad pokazivao interesa ni smisla za sudbinu riječkog kazališta(...)», što je, prema anonimnom pošiljatelju, «znak, da se kulturna pitanja kod nas mogu pomicati napred samo onda, kad bijesni i otrovni valovi polemičkih struja prohuje našim kulturnim Mrtvim morem». Štoviše, kaže pošiljatelj/ica: «Izgleda, da Vam ne cvatu ljiljani na komediografskom mezaru, jer kritika 'Riječkoga Lista' prima vrlo obazrivo kritike Vaših pozorišnih djela. (...) Obistinila se stara riječ: 'Tko se laća komedije, od lakrdije će poginuti'». Zatim slijedi opis polemike, zapravo rečenice koje su zapravo poanta cijelog pisma, odnosno stava koji nepoznati/a autor/ica zastupa: «**Po normalnom mišljenju komediograf ne treba nikako biti vezan o strogost historijske istine već zato, jer je ta historijska istina uvijek lažna ili proizvoljna, služeći u službi onoga, koji ju je pronašao!**».⁹⁷⁶ Taj stav, kojim se itekako podupire Gervaisa, i fundira njegov pomalo mlaki i zapravo neuspjeli odgovor V. Cihlaru, potkrepljuje se ovim rečenicama: «Gondolijerski je Goldoni gudio голу istinu venecijanskih laguna bez historijskih istraživanja (...)». Pošiljatelj zaključuje: «**Ne gradi se dobra komedija bez fantazije i dovitljivosti (?), pa i onda, kad je u službi istine**».⁹⁷⁷

⁹⁷⁵ Irvin Lukežić, 2004, *Gomila*, str. 7-9 (7. i 8.) pojašnjava da je taj dio Rijeke bilo najsiromašnija četvrt i napučen uglavnom sirotinjom i bijednim radničkim obiteljima. Ulice su ondje (bi) uske, mračne, a sve je «vonjalo po krajnjoj mizeriji». Ondje su se skupljale sumnjive žene sviju vrsta, pijanci i ostali. Ukratko, zaključuje Lukežić, «gradska kloaka u pravom i prenesenom smislu riječi».

⁹⁷⁶ Kurziv V. Jurdana

⁹⁷⁷ Kurziv-V. Jurdana. Upitnik označuje nečitku riječ, odnosno našu rekonstrukciju.

Tako je ovo pismo (jasnije i otvorenije) artikuliralo poziciju Gervaisa kao Rortyjeva intelektualca čiji je zadatak da poveća i osnaži našu vještinu prepoznavanja i opisivanja različitih vrsta malih stvari oko kojih pojedinci ili zajednice koncentriraju svoje fantazije i svoje živote. To objašnjava, ističe Rorty, zašto književnost čini mnogo. Kako je bol nejezičan, ne postoji takva stvar kao što je «glas potlačenih» ili «jezik žrtava». Zato posao stavljanja njihove situacije u jezik mora napraviti netko drugi. Liberalni pisac, pjesnik, ili žurnalist dobri su u tome. Liberalni teoretičar obično nije.⁹⁷⁸

I na kraju valja dodati da je drama jedne drame zapravo započela mnogo ranije. Bolje rečeno nije započela, već je pretkazana. I to od samoga Gervaisa. On u svom članku **Puritansko-klerikalni cenzori u Italiji**, objavljenom u prosincu 1951, dakle gotovo godinu dana ranije od događaja s *Karolinom*, kaže: «Ništa nije strašnije nego kad ozbiljan čovjek smatra da mu je dužnost priskočiti u pomoć ćudoređu, koje nitko i ne kani ugroziti. Tu je misao izrekao veliki francuski književnik Emil Zola, pišući o čudovišnom procesu, što ga je neki Ernest Pinard bio sredinom prošloga vijeka podigao protiv Flaubertove 'Gospođe Bovary'». Gervais nadalje pojašnjava kako se pariški porotni sud sastao zbog neobične rasprave-«da sudi jednoj knjizi zbog njene navodne sablažnjivosti i nemoralnosti- i vrijeme je izreklo svoju neumoljivu osudu ovom samozvanom čuvaru morala. On je u historiji ostao zabilježen jedino kao smiješna figura branitelja ćudoređa koje nitko ne napada». No, kaže Gervais, «historija se ponavlja, čak i u naše doba, u 20. vijeku, što ga vole krstiti vijekom progresu» te postoje «takovi pseudomoralisti, koji u ruke prihvaćaju nemilosrdno cenzorsko pero Pinardovo». Gervais se zapravo osvrće na demokršćansku cenzuru u Italiji, na «brisanje» tzv. «'fatalnih žena', kurtizana, koje su, «što se ne može zataškati, na nekim kraljevskim dvorovima u historiji odigrale određenu ulogu». Spominjući kako se cenzuriraju i filmovi, Gervais navodi kako su u francuskom filmu *Draga Karolina* uklonjene «najbolje scene

⁹⁷⁸ R. Rorty, 1995, 110.

koje prikazuju francusku revoluciju jer su cenzori bili mišljenja da nisu rađene s dovoljnom mjerom štovanja prema katoličkoj crkvi». ⁹⁷⁹

Nomen est omen. Gervais reopisuje povijesne događaje s početka 19. stoljeća. Riječ je o činu Riječanke Karoline Belinić koji je ostao zapamćen u interferirajućem memorijskome prostoru legende i historije. Gotovo je suvišno reći da taj tekst nije povijesna drama u tradicionalnom smislu riječi. Ova je drama glumišno predočavanje mogućih nacрта, vizija ili predodžbi o povijesti. Riječ je o patosu koji se temelji na uvjerenju da je autonomija jedini način da čovjek osmisli svoju povijest. Stoga, iako su povijesni likovi česti u ovoj drami, Gervaisa zanima njihova književna integracija u čemu iskazuje moderno shvaćanje koje napušta misao o autentičnosti povijesnih elemenata. ⁹⁸⁰ Već u 24. poglavlju Lessingove *Hamburške dramaturgije*, napisana je jedna od prijelomnih teza u povijesti europske novovjekovne drame: u dodiru književnosti i povijesti odlučujuću riječ ima književna sloboda, a ne obzir prema autentičnosti povijesnih zbivanja. Ta teza prokazuje Gervaisovo poprište kao pisca koji se poziva na stvaralačku, odnosno logičku slobodu kojom kroz individualnu sudbinu (i to ne velikih povijesnih ličnosti) unutar povijesne konstelacije, progovara o smislu i besmislu historije. ⁹⁸¹ Ispisujući svoju *varijaciju na jednu historijsku temu*, Gervais iskazuje svoj specifičan stav prema historiji. On je zapravo ne podriva, on je dopunjuje, jer, ističe Hayden White, «ako se ne mogu zamisliti bar dvije verzije istoga niza događaja, povjesničar nema razloga da na sebe preuzme autoritet davanja istinitog prikaza onoga što se

⁹⁷⁹ D. Gervais, *Riječki list*, V/1951, br. 801 (1489), 26.XII.1951, str. 3.

⁹⁸⁰ Usp. Viktor Žmegač, *Književnost i filozofija povijesti*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1994, 40.

⁹⁸¹ Paul Ernst u eseju *Das Drama und die moderne Weltanschauung* (1898), cit. *Iz Der Weg zur Form*, drugo izd., Berlin, 1915, str. 28. Ovdje navedeno prema V. Žmegač, 1994, 46. Usp. budi rečeno, Cihlar se u svojoj polemici poziva i na Lessinga. U *Riječka dramaturgija*, *Riječki list*, 2. XI. 1952, str. 3, kaže: «Rijeka i Hamburg su dva lučka i pomorska grada. (...) A kakva nam dramaturgija dvije stotine godina poslije Lessinga dolazi iz Rijeke?». Spominjući Gervaisovu *Karolinu*, odgovara: «Jedan sasvim sentimentalni lokalni događaj, koji bi jedan vješt dramski pisac mogao obzirom na veliku historijsku kulisu sasvim lijepo obraditi kao motiv jedne riječke lokalne drame, naravno na razne načine, ali samo u čitavoj njegovoj istini kako veli Lessing, kad raspravlja o pjesniku, koji na pozornici želi život prikazati». Jer, zaključuje Cihlar: «Ima granica preko kojih ne smije preći ni najdrskije pero».

stvarno dogodilo».⁹⁸² Štoviše, kaže White, jedan prikaz može predstaviti neki skup događaja u formi i značenju epske ili tragične priče, dok drugi prikaz može predstaviti isti skup događaja- s jednakom uvjerljivošću i bez ikakva nasilja prema činjeničnom stanju- kao farsu.⁹⁸³ Gervaisovu *Karolinu*, kritičari su često ocjenjivali kao farsu.⁹⁸⁴ Riječ je o farsu historije čije se dinamike neprekidno izmjenjuju, a prikazani građani u takvoj historiji stvaraju farsu svoje vrste. Time Gervais postavlja osnovu za izobličavanje jednoga svijeta i njegovih historijskih veličina.⁹⁸⁵ Uz beogradsko uprizorenje *Karoline Riječke*, u programskoj knjižici tiskane su rečenice iz **Osamnaestog brumairea Louisa Bonaparte**a, Karla Marxa: «Hegel primjećuje negdje da se sve velike svjetske historijske činjenice i ličnosti pojavljuju takoreći dva puta. On je zaboravio da doda: jedanput kao tragedija, drugi put kao farsa».⁹⁸⁶ Te su Marxove postavke citirane i u programskoj knjižici rock-opere *Karolina Riječka* iz 1981.⁹⁸⁷ Farsično se oduvijek nameće kao pojavnost «velikih» povijesnih gesta i grimasa. No, totalitarne farse posebnost su dvadesetog stoljeća jer nikada tako mnogo nije stavljeno na kocku voljom tako malobrojnih. Svijet je (p)ostao farsa, i ta je farsa prerasla i sam teatar. Tako je ishodišna povijesnost farse preoblikovana farsičnošću same povijesti.⁹⁸⁸

Sam Gervais kaže: «'Karolinu Riječku' napisao sam u namjeri, da dam jedno dramsko djelo iz domaće, to jest riječke historije, ali ne naše, narodne Rijeke,

⁹⁸² H. White, «*The Value of Narrativity in the Representation of Reality*», u *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, 1-25 (20). Ovdje citirano prema Geoffrey Galt Harpham, *Pripovjedni imperativ*, u *Politika i etika pripovijedanja*, ur. V. Biti, 2002, str. 129-156 (140), prevela Maja Tančić.

⁹⁸³ H. White, *Historijska pripovijednost i problem istine u historijskom prikazivanju*, preveo Višeslav Aralica, *Časopis za suvremenu povijest*, god. 36, br. 2, 2004, 621-635 (623).

⁹⁸⁴ Primjerice u članku *Karolina Reška*, *Slovenski poročevalac*, 1. XI. 1952., str. 6, potpisan AR, govori se o uprizorenju u Mestnom gledališču u Ljubljani: «Vsa komedija sloni na ironizacijah. V glavni junakinji je po načelu 'zgodovina se ponavlja kot farsa' parafrazirana svetopisemska Judita. (...) Vsakdo doživi svojo lekcijo.(...) Komedija je zasnovana in napisana kot lahkotna, zabavna burka kakor kot komedija z globljimi intencijama. Katerikrat preide tudi v prosto farso».

⁹⁸⁵ Piše Bora Glišić, u članku *Beogradska premijera «Karoline Riječke»*, NIN, br.177, 1954. Beogradska kritika u članku, *Žerveova «Karolina Riječka»*, napisao S. A. Jovanović, *Republika*, broj 447, 25. V. 1954, str. 4. atribuirao tekst « kao persiflažu», ali «oni (komad i režija) imaju nešto dodirnih tačaka sa farsom i satirom».

⁹⁸⁶ N. Fabio, 1963, 99. Usp. *Osamnaesti brimer Luja Bonaparta*, preveli Stanko Bošnjak, dr Hugo Klajn, dr Zvonko Tkalec, Svjetlost, Sarajevo, 1974, 95.

⁹⁸⁷ Op.cit. Marxove rečenice navedene su na početnoj stranici.

⁹⁸⁸ Zvonimir Mrkonjić, *Preobrazba farse*, u *Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj*, 1987, 197-214 (198).

nego Rijeke nenarodne i tuđinske. One Rijeke, u kojoj su kroz njenu historiju vladali doseljenici, tuđinci i feudalci, patriciji, a kasnije austrijakanti, talijanaši, madžaroni i autonomaši. (...) To je ona Rijeka koja je dakle bila patricijski samoživa, trgovački poslovna, burzijanska, koja je poznavala samo jedan interes, svoj interes i samo jednu politiku, politiku svog vlastitog džepa. Ta je Rijeka(...) nije poznavala nikakav drugi patriotizam, zbog toga je vrlo lako mijenjala svoje gospodare, bili to Napoleoni, Franci, Madžari». ⁹⁸⁹ Tako i toliko Gervais. No, ovdje polazimo od značenja teksta kao traga razlike, imajući na umu postavke S. A. Jovanovića u davnoj kritici beogradskog uprizorenja *Karoline Riječke*: «U svakom slučaju važno je izvući ove razlike, jer na stvaralačkim planovima nije redak slučaj da materija snagom sopstvenih moći da različit ili suprotan tok celoj zamisli. I u ovome tekstu-u svakom slučaju u njegovom beogradskom tumačenju, postoji taj raskorak». ⁹⁹⁰ Zanima nas, dakle, ono što se otima, što izmiče, što je u dubljim slojevima značenja teksta. Što je to što je zasmatalo Cihlaru i/ili onima koju su stajali iza njega? ⁹⁹¹ Tko je zapravo Gervaisova Karolina?

O tome historija zapravo šuti. Istražujući britanske historijske zapise, Malcolm Hardy, govoreći o događajima iz srpnja 1813, koje Gervais reopisuje u svojoj tragikomediji, ističe kako u slučaju britanskog napada na Rijeku «nema nikakvih dokaza da je Karolina Riječka, ili koja druga riječka ljepotica, posredovala kod

⁹⁸⁹ U članku «*Karolina Riječka*». *Pred premijeru Gervaisove komedije u HNK*, potpis B. Pavičić-Fajdić, *Narodni list*, 19. prosinca 1952, str. 4. Riječ je o predstavi u Zagrebu.

⁹⁹⁰ S. A. Jovanović, 1954, 4.

⁹⁹¹ Naime, u kontekstu nemilih događaja oko *Karoline Riječke*, u *Riječkom listu*, 15.XI. 1952, str. 3, pojavljuje se tekst Jože Požgaja - *Pišu nam iz građanstva. «Karolina Riječka» i mi publika*. Autor najprije navodi tijekom polemike te ističe «opširno, ozbiljno i argumentirano obrazloženje V. Cihlara». Štoviše, «Javno mišljenje je na strani kritike, pa bi o takvom mišljenju trebalo voditi računa». Zatim pojašnjava svoje dojmove o predstavi: «Gledao sam 'Karolinu riječku' i moram reći da sam mnogo puta u toku predstave bio u napasti da glasno protestiram protiv takve predstave i da sam se zadržao u kazalištu samo iz znatiželje dokle može dotjerati takva komedija. Gledao sam publiku oko sebe i čitao na licima mnogih slične osjećaje». Stoga, Požgaj potpuno odobrava kritiku Cihlara, smatra da je «održavanje ove komedije na riječkoj pozornici nakon one porazne i duboko argumentirane kritike neopravdano i predlaže da se organizira anketa o pitanju «Što kulturna javnost Rijeke misli o komediji 'Karoline riječke?'». U nastavku Požgaj imenuje institucije koje bi trebale sudjelovati u provođenju ankete (*Riječki list*, klubovi kulturnih i prosvjetnih radnika, Narodno sveučilište), a koja bi bila od koristi i autoru komedije «koga poštujemo kao dragog pjesnika istarskog kraja».

Uz spomenuto, znakovit je i slijedeći podatak. N. Fabio, 1963, 98, ističe kako je uzbuđujuće i nerješivo pitanje nestanak niza stranica Gervaisova Intendantskog dnevnika između 25. XI. i 1. XII.1952. Jer, ističe Fabio, možda je upravo na njima Gervais zapisao i obrazložio odluku o povlačenju svoga djela s riječke pozornice.

zapovjednika britanske eskadre i uvjerala ga da poštedi grad, kao što nema dokaza da ga je on namjeravao razoriti». No, ističe Hardy, ima nečeg zagonetnog u vezi s vremenom i ciljem napada, što je sigurno pridonijelo stvaranju legende. Iako su se britanski brodovi rijetko izlagali opasnostima ozbiljnih oštećenja od obalnih baterija, ovoga puta britanska eskadra, stigavši na Kvarner 1.srpnja 1813. usidrila se četiri milje daleko od Rijeke. Bojni brodovi obasuli su vatrom 3. srpnja francuske baterije.

Hardy spominje i francuske historijske izvore. U izvješću glavnoga policijskoga komesara guverneru Ilirije, d'Arbantesu, piše da je netko u noći prerezao konopce signala na jednom ili više britanskih bojnih brodova. U strahu od moćnih neprijatelja, nekolicina Riječana ispričala se britanskome zapovjedniku. Moguće je, ističe Hardy, da je Karolina Belinić bila među njima.⁹⁹²

U uvodnom književno oblikovanom narativno-deskriptivnom tekstu, **Historija o Karolini Belinić**, Gervais skorašnju dramsku prezentaciju stavlja u određenu intepretativnu perspektivu.⁹⁹³ To čini navodeći što je lokalna historija (iz)rekla o Karolini Belinić. Najprije spominje podatke iz akta Municipija od 30. novembra 1816. u kojem se predlaže da Karolina Belinić, rođena Kranjec bude nagrađena «za zasluge stečene 1813.godine» te citira opis onoga što je ista učinila. Zatim navodi prikaz «riječkoga historika» Koblera u Almanacco fiumano iz 1855. godine u kojem «se vrlo romantično govori o Karolini».⁹⁹⁴ No, osim tih izvora koje je eksplicitno imenovao u spomenutom uvodu, Gervais polazi i od feljtona **Rijeka u doba napoleonskih ratova** objavljenog u *Riječkom listu*, 4. travnja 1948.⁹⁹⁵ Autor toga teksta je upravo Vatroslav Cihlar. On u svom prikazu spominje i slučaj Belinićeve: «Opet se u Rijeci javlja spasitelj-no ne 'djevičanski

⁹⁹² Malcolm Scott Hardy, *Britanska ratna mornarica, Rijeka i Adamić*, prevela Vesna Domany Hardy, u *Adamićevo doba 1780. -1830. Riječki trgovac u doba velikih promjena*, prir. Ervin Dubrović, Muzej grada Rijeke, 2005, 243-313 (291).

⁹⁹³ Usp. M. Pfister, 1998, 119.

⁹⁹⁴ D. Gervais, *Historija o Karolini Belinić*, u *Karolina Riječka*, u *Drago Gervais, Moja zemlja, Izbor iz djela*, 1979, 93-95.

⁹⁹⁵ Riječ je o feljtonu objavljenom na str. 3, s nadnaslovom *Kulturno-historijske šetnje kroz Rijeku*. Usp. N. Fabrio, 1963, 51.

vijećnik' koji luta između austrijskih i francuskih linija, već prava pravcata žena, Riječanka Karolina Belinić koja *se sama i bez pratnje* upućuje na ratni brod engleskom admiralu da ishodi milost za grad. Legenda veli da je ona razmekšala srce admirala i spasila Rijeku». ⁹⁹⁶

Riječ je o podtekstu povijesti koja oduvijek bilježi slične priče. Davni je Tacit pisao o galskim druidesama, koje su odjevene u crno, raspuštene kose, s bakljama u rukama («slične furijama») ledile krv u žilama rimskih legionara. No, najpoznatija je starozavjetna Judita koja je spasila grad Betuliju odsijecajući Holofernovu glavu. Novije Judite ne odsijecaju glave. Tako je Marija Valevska priskrbila Napoleonovu milost za Poljsku na posve drugačiji način. I Drago Gervais, prikazujući riječku Juditu Napoleonove epohe-Karolinu Belinić, obogaćuje taj niz. ⁹⁹⁷ To čini tako što navedene polazne tekstove, uključujući i (biblijski) podtekst, preoblikuje, ali ne polemizira, ne ruši smisao, da bi sebe ustoličio na njihovo mjesto. ⁹⁹⁸ Riječ je o trajnom procesu variranja. Za Gervaisa se stoga može reći da stvarati vlastiti duh znači prije svega stvarati vlastiti jezik, no i dopustiti da mjeru vlastitog duha određuje jezik, koji su druga ljudska bića ostavila u nasljeđe. ⁹⁹⁹ Na to, osim spomenute metatekstualne odrednice o varijaciji one historijske teme koja je eksplicirana u uvodnom tekstu, ukazuje znakovita podjela *dramatis personae*. ¹⁰⁰⁰ Jer, nijedan lik ne stiže na pozornicu ili na stranicu bez početnih signala koji navode na pretpostavke. To uključuje, osim imena (o čemu ćemo eksplicirati nešto kasnije) i ulogu u popisu *dramatis personae*. ¹⁰⁰¹ Ovdje je na prvom mjestu je Karolina Belinić, a zatim slijede Andrija Belinić, Paolo Scarpa, Ljudevit Adamić, Pietro Terzy Josip Kraljić,

⁹⁹⁶ Istakla V. J. Upravo taj izraz Gervais će upotrijebiti u svojoj komediji. Zapravo je čitava perspektiva Čihlarova feljtona koji prikazuje povijesne događaje nalik farsu (stalne deputacije, zabune, samoživci građani, Riječani kao slabi vojnici) podlogom komediji.

⁹⁹⁷ Piše Bora Glišić, 1954.

⁹⁹⁸ Dubravka Oraić-Tolić, 1990, 40.

⁹⁹⁹ R. Rorty, 1995, 43.

¹⁰⁰⁰ Usp. M. Pfister, 1998, 245.

¹⁰⁰¹ Vimala Herman, *Rod i dramski diskurz*, prevele Jagoda Splivalo-Rusan i Giga Gračan, konzultanti Nadežda Čačinović i Boris Senker, izabrala i priredila Lada Čale Feldman, *Kazalište*, god. IX, br. 21/22, 2005, str. 174-189 (176).

Kapetan francuske žandarmerije, i ostali. Taj raspored ukazuje na preobrate historijskih uloga.

Rijeka je grad koji se opire pojednostavljenim definiranjima. Ona je mjesto prolaženja, trgovine, isprepletanja različitih interesa i složena struktura mediteranskih i srednjoeuropskih komponenti. Povijest su toga grada uvijek ispisivali drugi koji se nikada nisu dulje zadržavali. Gervais tu sudbinu u prvom činu iskazuje kroz sliku dvorane u gradskom municipiju u Rijeci, koja je u «*empire-stilu*». U sredini prostorije je «*ovalni stol pokriven crvenim baršunom, crvenim baršunom presvučene su i stolice oko njega*». Ondje Scarpa, «*maire grada Rijeke, patricij i veletrgovac*», briše «*velikim crvenim rupcem znoj s čela*».¹⁰⁰² U čitanju Gervaisovih dramskih tekstova nikako ne smijemo zanemariti implicitno-figuralne tehnike karakterizacije, koje nisu samo jezične, jer se lik ne predstavlja samo svojim govorenjem, nego i svojim izgledom, svojim ponašanjem i okvirom koji za sebe stvaraju-odjeća, rekviziti i interijer.¹⁰⁰³ Ti su podaci u Gervaisovim dramskim tekstovima veoma znakoviti i skrivaju bogata simbolička značenja. Gervais u ovom slučaju tri puta ponavlja atribut crveno. Crvena ovdje označava mušku, centrifugalnu snagu. Ta centrifugalna crvena, boja je ratne zastave i osvajanja. Obično se ratnici i osvajači ukrašavaju takvom crvenom i žele zadržati to isključivo pravo.¹⁰⁰⁴ U muškoj centrifugalno crvenoj dvorani municipija skidaju se i vješaju slike, mijenjaju se zastave različitih vladara koji su bili uvjereni da su bolji od onih koje su osvajali. Te dominacije kao fiktivni falus visina, kodirane su zastavama u vijećnici jer zastave kao stršenje u visine- simbolični su znakovi falokratične dominacije koja potvrđuje sebe time što kolonizira drugoga.

¹⁰⁰² D. Gervais, **Karolina Riječka**, *Prvi čin*, u *Drago Gervais, Moja zemlja, Izbor iz djela*, 1979a, 96. Istakla V.

J.

¹⁰⁰³ M. Pfister, 1998, 278. i 282.

¹⁰⁰⁴ J. Chevalier-A. Gheerbrant, **Rječnik simbola. Mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi**, drugo prošireno izdanje, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1987, preveli Ana Buljan, Danijel Bućan, Filip Vučak, Mihaela Vekarić, Nada Grujić, **Crveno**, str. 79-80.

U ekspozicijskom dijalogu koji slijedi, dobivamo eksplicitnu potvrdu o tome. Frane i Scarpa se prepiru, a Frane kaže Scarpi: «*Podešta, ili maire, svejedno je. Pod Austrijom podešta, pod Francuzima maire, a kada Napuliona odnese vrag... (...) I u tome je sva vaša pulitika. Da skidate i vješate slike*». Jer, zaključuje Frane: «*Vama je uvijek dobro, vi ste uvijek na konju. Pod Francom živio Franc, pod Napulionom –živio Napulion, a kada dođe netko treći, živio i on, pa nikad bolje*». S druge strane, rezignirano kaže Scarpa: «*A što prisega, koga vruga prisega! Što znači prisega u ovim ludim danima u kojima se ne zna tko pije, a tko plaća. Jučer Franc, danas Napoleon, a sutra vrag zna tko.*»¹⁰⁰⁵

Scarpi se pridružuje Andrija Belinić i tuži se na trgovinu koja propada. Spominju i Belinićevu suprugu Karolinu. Da je riječ o seksističkom muškocentričnom miljeu, Gervais otkriva već priložima «*povjerljivo, starački, sladostrasno*» u didaskaliji Scarpine replike: «*Pa što, je li zgodna madona Karolina? Znate, onako, kad ste u četiri oka... Nego, čujte, Beliniću, ne čini li vam se da bi njoj trebalo nešto mlađe, onako, jako, grenadirsko?*». Karolinin suprug odgovara da je ona «*poštena žena (...) makar sam je uzeo kao siroticu*» i «*(...) nisam ja kriv što nisam školovan čovjek i moja se sirota Karolina muči da od mene nešto napravi*».¹⁰⁰⁶ Riječ je o prikazu braka i obitelji kao onih područja koja su za ženu dužnost, dok su za muškarca ujedno i izvor samopotvrđivanja. No, muškarcu takvu vrstu samopotvrđivanja pruža i njegov javni život. Štoviše, Belinić spominje svoju trgovinu i Karolinu kao siroticu jer opstanak obitelji ovisi o muškarčevu stjecanju imetka i njegovom prenošenju na obitelj. Prirodna je prema tome i podjela između javne (političke) i privatne sfere, pri čemu ženi biva dopuštena samo potonja.¹⁰⁰⁷ Štoviše, ženi je u takvu društvu namijenjena uloga ukrasa, odnosno ona može biti predmetom divljenja ili prijezira. Tako naklonost spram Karoline iskazuju i Kraljić i Adamić. Scarpa kaže Kraljiću:

¹⁰⁰⁵ D. Gervais, 1979a, 97. i 102.

¹⁰⁰⁶ D. Gervais, 1979a, 98. Istakla V. J.

¹⁰⁰⁷ Usp. Rada Iveković, *Studije o ženi i ženski pokreti*, u zborniku *Žena i društvo-kultiviranje dijaloga*, uredili Rade Kalanj i Željka Šporer, Sociološko društvo Hrvatske, Zagreb, 1987, str. 9-28 (13. i 14).

«Meni se čini da ste ljuti na gospodina Ljudevita zbog madame Karoline, žene onog idiota od Belinića. Kažu da ste i vi i gospodin Ljudevit zaljubljeni u nju (...)). Kad i Kraljić uzvraća kako je Karolina poštena, Scarpa kaže: «Što poštena, koga vruga poštena? Žena je poštena samo onda kad joj to više imponira nego da bude nepoštena, u tom je sve njeno poštenje». Scarpa se ne bavi vlastitim životom nego Karolininim, osobito njezinom spolnošću. On govori kao «stručnjak» za muške stvari pa i njezin odnos s Belinićem/Adamićem/ Kraljićem kategorizira u muškim pojmovima, odajući «istinu» njihovih namjera prema njoj. Štoviše, Scarpa se čudi kako je Karolina odbila udvaranje Adamića, pa je to njezino poštenje, kaže Scarpa «za svaku osudu jer nije pametno. Ta koja bi žena mogla poželjeti nešto bolje od gospodina Ljudevita? I da sam žena, odmah bih popustio njegovim ljubavnim ponudama». ¹⁰⁰⁸ Navedene rečenice prokazuju kako Karolinu definiraju muškarci u njezinoj obitelji i sredini. One govore o tome da su sve njene uloge uvelike podređene muškarcu, što još više pojačava činjenica što je mlada i lijepa. Svi ti muškarci, zapravo je optužuju da jest ili bi mogla biti «kurva» i to na temelju osebujne muške zablude prema kojoj se podrazumijeva da je prema poretku stvari spolnost mladog ženskog bića predmet grabežljive muške požude, pa je ženina dužnost da je sačuva za zadovoljstvo i u svrhu muškarčevu. ¹⁰⁰⁹

Ta (ne)poštena Karolina, u vrijeme kada je «grad pun opskurnih tipova, bjegunaca, ranjenika i dezertera», a «prostitucija i pijanstvo su bili na dnevnom redu», preko svog supruga traži prijam deputacije riječkih žena koje su isplele čarape za vojnike. Jer, ona je «jedna ambiciozna dama(...) koja je još uvijek žalosna», što joj muž «još uvijek nije postao riječki građanin i konziljer. Ona jako trpi zbog toga, jer je patricijske gospođe gledaju onako s visoka». No, te su žene bijesne na Karolinu i zbog «njene ljepote». ¹⁰¹⁰ Ta privatna (ženska) drama odvija se u vremenu kad se, kako kaže francuski kapetan: «grad nije naročito

¹⁰⁰⁸ D. Gervais, 1979a, 102. Istakla V. J.

¹⁰⁰⁹ Usp. V. Herman, 2005, 178. i 182.

¹⁰¹⁰ Ibid., 103. i 99.

istakao. Rijeka je za pohod na Rusiju morala dati 200 regruta, a dala ih je svega 100, i to najkržljivijih i najneopasnijih klipana koje ste mogli pronaći. Od te stotine polovica je dezertirala do Ljubljane, a ostalih pedeset nije stiglo dalje od Beča. (...) Ruka najvjernijega grada ukočila bi se čim je trebalo segnuti u džep». No te riječi opovrgava advokat i notar Pietro Terzy: «A kontribucija od 46.000 forinti koju smo morali platiti maršalu Marmontu 1799. godine kad je prolazio kroz Rijeku i zbog koje je moj brat odveden u Trst kao talac? A održavanje vojne bolnice i snabdijevanje vojske u kasarnama? A prisilni zajam od 180.000 franaka iz godine 1810. koji do danas nije vraćen? Imate pravo, ruke riječkih građana su se ukočile, ali ne od stezanja, nego do davanja, od davanja, gospodine kapetane».¹⁰¹¹ Riječ je o dominacijama koje, iako tranzitivnog karaktera, iscrpljuju lokalne resurse, uvijek s pozicije prvog i neopozivog osvajača. I francuski kapetan prijeti, a nakon njegova odlaska Terzy kaže: «**Na gluposti grada korzikanski pustolovi svoje imperatorske karijere. Glupost ide u rat zatvorenih očiju. (...) Vode ratove, prave blokade. Ne daju narodima da žive i vjeruju da je sve što rade vrlo pametno i inteligentno, a u stvari, glupost je, najodvratnija glupost zbog koje živimo kao psi, sretni što uopće još živimo i što nismo crkli na ratištima, u tamnicama, pod tuđim plotovima**».¹⁰¹² Navedene rečenice izraz su bezvremenskog historijskog prezenta unutar pojavnosti srednjoeuropske kolonijalne povijesti, u kojoj je permanentno postvarenje onih koji ginu za tuđe interese.¹⁰¹³

Karolina, «crnka, oko 25 joj je godina, vrlo lijepa, vrlo privlačna, odjevena ekstravagantno», kao «prostodušna i brbljiva Riječanka, romantične duše u kojoj je brak sa starijim, ali bogatim mužem izazvao ambiciju da 'igra ulogu'», pritom živeći «u vrijeme velikih i teatralnih napoleonskih gesta» pa je «i sama naklonjena da ih radi», stiže sa svojom malom «strankom mnogobrojnih pučana

¹⁰¹¹ Ibid., 105.

¹⁰¹² Ibid., 107. Istakla V. J.

¹⁰¹³ Usp. N. Petković, 2003, 203. Autor ističe da takav prezent unutar hrvatske književnosti eksplicitno nalazimo u djelima Miroslava Krležu.

protiv patricija (...) koji su držali vlast u svojim rukama», na to poprište muške historije.¹⁰¹⁴ No, kaže Scarpa: «*Proklete babe, samo smetaju*», dok Adamić pita nisu li takve «*božanske ruke*», stvorene za pametniji posao, nego da pletu čarape. I Scarpa i Adamić tim rečenicama internaliziraju egzogene uvjete patrijarhalnog ugovora, kao što je moć oca. Utišavanje je potpuno i postiže se radnjama muškaraca koje pokazuju da Karolina ne zaslužuje «osobnost» pa je i dalje ne-osoba. Izostanak njihove pozornosti, i mentalne i verbalne, briše je, premda je fizički nazočna. Ti joj muškarci ne priznaju nikakva prava na govor ili interakciju o spolnosti, ili o stavovima glede emotivnog života, kao ni o «izvanjskim» potrebama, o željama i žudnjama. Njihove strategije oblikuju je kao nekoga bez unutarnjeg života, bez osjećaja vrijednih njihove pažnje. Ona je kao takva, bez «jastva» ili vlastitog identiteta i čak bez prava na prostor emocijâ ili intime.¹⁰¹⁵ Deputacija biva otpuštena, a Karolina izjavljuje: «*Idimo, drage moje, u ovoj nam kući nema mjesta!*».¹⁰¹⁶

No, engleska flota je na prilazu Rijeci te ima zapovijed da bombardira grad. Scarpa posve iznenađen i revoltiran pita: «*Ma koga samo im vruga učinili da nas hoće bombardirati?*». Terzy uzvraća: «*Što smo im učinili? Ništa im nismo učinili, ali, gospoda vode rat, oni se tuku. C'est la guerre, monsieur la maire. Tamo sjedi nekakav general, bulji u kartu, vidi na njoj nekakvu crnu točku kod koje piše Rijeka i piše admiralu: My dear, učinite mi tu ljubav, bombardirajte malo tu Rijeku, ionako ništa ne radite. A što na Rijeci živi nekakav Pietro Terzy i nekakav Paolo Scarpa, i da li će oni ostati živi ili mrtvi, to je gospodinu generalu sasvim svejedno. Njegov je posao da ubija ljude!*».¹⁰¹⁷

U tim se rečenicama iskazuje uobrazilja modernih kolonizatora koji svoje posjede zamišljaju kao *teritorije*, a nikada kao ljude.¹⁰¹⁸ Gervais se i ovdje, kao i

¹⁰¹⁴ D. Gervais, 1979a, 107. Uz Karolinu su i Pepa, Lucija i Marija. Istakla V. J.

¹⁰¹⁵ Usp. V. Herman, 2005, 181-182.

¹⁰¹⁶ Ibid., 109-110. Istakla V. J.

¹⁰¹⁷ Ibid., 111. Istakla V. J.

¹⁰¹⁸ H. Bhabha, 2004, 182. Autor citira Hermana Merivalea, *Introduction to a Course of Lectures on Colonisation and Colonies*, London, 1839, str. 18-25.

tijekom cijelog teksta iskazuje specifičnim dramskim jezikom u kojem ima mnogo stranih riječi, francuskih, engleskih, njemačkih. One su tu ne samo u apelativnoj funkciji, kao Terzyjev «*My dear*» već i u ekspresivnoj **izražajnoj** funkciji karakteriziranja govorom. Govor otkriva društveni sloj, svijet likova, a ali i stanje stvari, prostor i vrijeme radnje. To stanje stvari je ovdje protok kolonijalnih situacija pa Terzyjev «*My dear*» zapravo ukazuje na (još jedan) dolazak novog osvajača pod kojim će se opet trebati prilagođavati. Stoga su anglizmi, germanizmi i drugi strani izričaji ovdje (i) u funkciji **predstavljanja**.¹⁰¹⁹

Kako dolazi novi osvajač, «kuća» iz koje je Karolina istjerana, sprema joj 'ulogu'. Adamić kaže: «*Madame Karolina je sentimentalna dama (...) ona traži ljubav s uzdisajima, herojskim gestama, žrtvama, i mi ćemo joj priuštiti takvu senzaciju*». Kad Terzy nije razumio ove Adamićeve riječi, on u muškocentričnom diskursu «*polagano, uživajući u vlastitim riječima i ideji*», kaže: «*Sutra, kad pred našim gradom osvane engleska flota, proći će riječkim ulicama blijeda, ali, odlučna, riječka Judita, riječka gospođa Walewska, Karolina Belinić, rođena Kranjec, ukrcati se na čamac i poći do engleskog admirala da padne pred njim na koljena i da ga zamoli, makar i uz najveću žrtvu koju jedna lijepa žena može pridonijeti za spas svoje domovine, da ne bombardira grad. (...) I ime Karoline Belinić, spasiateljice Rijeke, bit će zlatnim slovima zapisano u historiji našega slavnog i starodrevnog grada, ali daleko potomstvo neće nikad saznati da je onaj dobri anđeo koji ju je nagovorio na ovo herojsko djelo bio najzlobniji i najlukaviji čovjek u ovom gradu, Pietro Terzy, advokat i notar riječkog municipija*». Gervais nije izrekao kakav bi imao tada biti onaj koje je i takvog Terzyja uputio na takav poduhvat, pa stoga taj završava svoju repliku: «*A povjerljivi čovjek koji će je voziti na brod i na koga nitko neće posumnjati imat će moje pismo za kontraadmirala i Rijeka neće biti*

¹⁰¹⁹ Usp. M. Pfister, 1998, 167.

bombardirana». ¹⁰²⁰ No, Gervais ovim Adamićevim rečenicama zapravo anticipira teorijske postavke koje prokazuju visoku politiku kao rodom obilježen koncept. Tako prokazana politika uspostavlja vlastitu nezaobilaznu važnost i javnu moć, odnosno dokaz svoga vlastitog najvišeg autoriteta, upravo time što isključuje žene iz svog djelokruga. Štoviše, rod je jedna od rekurentnih uputnica pomoću kojih se politička moć smišlja, odobrava i kritizira. Tako promatrana, i ova Adamićeva politika, upućuje na značenje muško/ženske opozicije, no isto tako ga i uspostavlja. Na taj način i binarna opozicija i društveni proces rodnih odnosa postaju dijelom samog značenja moći; ispitivati ili mijenjati bilo koji od aspekata ugrožava cjelokupni sustav. Upravo to će se i dogoditi u Gervaisovu tekstu. ¹⁰²¹

Adamić odlazi, ostavljajući «*zablenutog Terzyja i Scarpu*», a potonji ipak kaže o Adamiću: «*kad on to kaže, onda je to sigurno kao amen u očenašu, jer to ti je jedan vrag od čovjeka, još gori od svog oca Simona*». ¹⁰²²

Drugi čin odvija se u sasvim drugom prostoru, u salonu Belinićevih. Riječ je o prostoru izvan javnosti, izvan središta moći, u ženskom prostoru doma i privatnosti. Gervais ga opisuje u uvodnoj didaskaliji kao svijet ženske svakodnevice u kojem gospa Roza, raskuštrane kose, u košulji i suknji, drži u ruci zdjelu i nešto miješa u njoj. Iz vanjskoga, javnoga svijeta dopiru tek glasovi, povici, strka, pa se izdvoji ponekad neka jasnija rečenica, neki jači povik. Žena ovdje ne participira u javnosti, ili u vlasti, a ono što se zbiva do nje dopire tek ponekad u pokojoj jasnijoj rečenici ili nekom jačem poviku. U tom svijetu

¹⁰²⁰ Povijesne su činjenice da su politička uvjerenja Ljudevita Adamića doživljavala transvestiju u ekonomske i trgovačke pothvate, da je istodobno radio za engleske, francuske i austrijske obavještajne krugove, odnosno da je bio iznimno fleksibilan naspram društvenih i političkih promjena. O tome iscrpno u već spomenutoj knjizi *Adamićevo doba 1780.-1830. Riječki trgovac u doba velikih promjena*, 2005.

¹⁰²¹ Usp. J. W. Scott, 2003, 71.

¹⁰²² D. Gervais, 1979a, 113. Gervais očito aludira na događaj kada su Riječani optužili Adamićeve roditelje (Šimuna i Anu) da su se obogatili pronadenim, a zatajenim blagom te su se oni morali braniti i pred austrijskim vlastima. Nakon što su to i učinili (navodno ih je sam Adamić branio pred carem u Beču), Simon (Šimun) je u vidu kamenih kipova, ovjekovječio prokazatelje. Ti «Adamićevi svjedoci» krajem 18. stoljeća stajali su ispred Šimunove kuće, a danas se nalaze u parku Pomorskoga i povijesnoga muzeja Hrvatskoga primorja u Rijeci. O tome govori i Irvin Lukežić, *Životopis Andrije Ljudevita Adamića*, u *Adamićevo doba 1780.-1830.*, 2005, 15-75 (16).

ženine ruke uvijek moraju biti zaposlene, ili pletenjem čarapama, ili zdjelom. Tako usredišten Karolinin prostor, kazuju didaskalije, ima otvor, izlaz ka vanjskome, ali, iako su ta balkonska vrata otvorena, sam je balkon «ograđen željeznom ogradom».¹⁰²³ Karolina je doslovno, ali i metaforički smještena na prag između dvaju prostora, dvaju svjetova: unutrašnjeg, svijeta kućnih dužnosti i doma koji su njena domena i njena tamnica, i vanjskog svijeta, svijeta akcije, pustolovine, koji je dostupan muškarcima, a ne njoj. I prozori su zatvoreni kopcima te se prekriveni *žutim* zavjesama, a i u sredini sobe je *žuta* salonska garnitura. Žuto je intenzivna, prodorna i blještava, najekspanzivnija i najsajjnija boja. To je boja koju je teško ugasiti i koja *uvijek prelazi svoje okvire*. Ta žuta najavljuje preljub kad se kidaju svete bračne veze, što će se zahtijevati od Karoline i njezina muža.¹⁰²⁴ U sobi se ističe «veliko venecijansko ogledalo». Zrcalo kao površina koja odražava nosilac je izuzetno bogate simbolike. Poput vode. U tom smislu ono odražava iskrenost, tajne srca i svijesti. Ono je sredstvo prosvjetljenja. Štoviše, ono je (i) ovdje znak obrnute slike zbilje i ukazuje da će se to prosvjetljenje odvijati u prostorima zanemarenog, ženskog, marginaliziranog. Stoga je kao obrnuti odraz Principa, kao mjesječev i ženski simbol, (pred)znak Karolinine preobrazbe.¹⁰²⁵ Dolazi Terzy, koji «*nije običavao dolaziti do Belinićevih, bio je preveliki gospodin za njih*». Tim dolaskom, na neki način povijest je ušla nepozvana u Karolinin život. Terzy je obavještava da je engleska flota dobila zapovijed da uništi grad. Štoviše, kad Karolina ne može povjerovati u to, Terzy kaže: «*Pa flote se i grade za to da ubijaju i uništavaju, to im je posao. To tamo sjedi nekakav general, bulji u geografsku kartu i piše admiralu: Goddam my dear, ima tamo neka Rijeka, deder poruši je malo, ionako ništa ne radiš. A što tamo živi nekakav Pietro Terzy i madame Karolina Belinić, to je njemu svejedno, jer njegov je posao da ubija ljude*». Štoviše, kaže Terzy: «*To je rat, a u ratu uspijeva onaj koji pobije više ljudi i poruši više*

¹⁰²³ D. Gervais, 1979a, 114.

¹⁰²⁴ To je kidanje izvršio Lucifer. U *Rječnik simbola, Žuto*, 1987, 828-829.

¹⁰²⁵ *Rječnik simbola*, 1987, *Zrcalo*, str. 809-811.

*gradova. To se onda zove pobjeda i slava».*¹⁰²⁶ U takvim okolnostima traži se od Karoline da ide na neprijateljski brod jer, «*svaka je žrtva položena na oltar domovine slatka*». Brod također ima vojničku falusnu simboliku, kao i zastave te se nadaje kao puki nastavak muškocentrične kulture podčinjavanja.¹⁰²⁷ No, Karolina o takvim žrtvama znakovito odgovara «*To nije baš uvijek tako*». U tom trenutku Terzy spominje Juditu kao ideal žrtve, ali Karolina odgovara da je Judita ubila Holoferna. Kad Terzy spomene ljubljani grad koji traži od nje tu žrtvu, ona odgovara «*koji bi me utopili u žlici vode kad bi mogli*».¹⁰²⁸ No, kad Karolina pristane, nakon lukava manevra Terzyja koji spominje neke druge riječke dame za taj pothvat, i supruga treba nagovoriti na pristanak. On je sumnjičav prema podatku da «*bi to bio jedan historijski slučaj, da bi se o meni i Karolini kao nešto negdje napisalo?*»¹⁰²⁹, iz čega je vidljiv Gervaisov skeptičan odnos prema bilježenju onoga što se dogodilo, spram historiji. On pristaje na Karolinin odlazak u trenutku kad mu je rečeno da bi mogla propasti njegova trgovina. Svi Riječani ispraćaju Karolinu koja odlazi odjevena «*u crnoj haljini*», a «*lice joj je pokrio veo*». Karolina odlazi na brod u tradicionalnom ženskom ruhu, onom koji joj nameće kolektiv i njegova tradicija. Zora Anderličeva zaklinje Karolinu da joj spasi djecu, da spasi grad. Karolina uzvraća: «*I bilo je takvih koji su me gledali s prezirom zato što sam obična pučanka, mada je u mom srcu bilo puni ljubavi za bližnjega svoga i puno kršćanske poniznosti. I koliko sam puta, kao naš spasitelj na križu, pomislila: puče moj, što učinih tebi?*».¹⁰³⁰ U tim je rečenicama vidljiva citatna preoblika biblijskoga/kršćanskoga podteksta.¹⁰³¹ I dok se Kraljić i Adamić prepiru oko toga kako spasiti grad, pa

¹⁰²⁶ D. Gervais, 1979a, 116. Istakla V. J.

¹⁰²⁷ Usp. Klaus Theweleit, *Muške fantazije*, preveli Vilma i Branko Ožbolt, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983, knjiga 3 *Muškarci i žene*, 48.

¹⁰²⁸ D. Gervais, 1979a, 118.

¹⁰²⁹ Ibid, 124. Kurziv V. J.

¹⁰³⁰ Ibid., 125.

¹⁰³¹ Iz *Staroga zavjeta- Judita*, 8, 8: «Ne bijaše nikoga koji bi kazao što ružno o njoj, jer je bila jako bogobojazna», 8,31: «Sada, budući da si ti pobožna žena, moli se za nas, a Gospod će poslati kišu i napuniti naše čatrnje da ne izginemo». Ili, 9, 11: «Tvoja snaga nije u mnoštvu niti moć tvoja u silnicima, nego si ti Bog poniznih, pomoćnik si malenih, potporanj slabih, utočište napuštenih, spasitelj očajnih». Također, iz *Prijekori I i II, Pjesme za vrijeme klanjanja križu*: «Puče moj, što učinih tebi ili u čem ožalostih tebe? Odgovori meni!».

Adamić ističe kako se nemaju čime boriti jer «*gospoda francuski oficiri su pobjegli, vojska se razbježala, grad je prepušten na milost i nemilost neprijatelju*», Karolina kaže: «*Građani traže od mene da spasim grad, i ja ću ga spasiti. Kad to nisu u stanju učiniti muškarci, učinit će slaba žena*».¹⁰³² I ove Karolinine rečenice transfiguracija su biblijskih Juditinih rečenica: «*Pogodi zamamnošću mojih usana roba s vođom, a vođu s njegovim slugom. Razori drzovitost njihovu rukom jedne žene*».¹⁰³³

Treći čin je veoma važan u ovom tekstu. On se odvija na engleskome brodu. Najprije upoznajemo admirala Fremmaentla koji je sasvim sijed, dostojanstven starac od oko šezdeset godina i koji kaže: «*I to glupo bombardiranje! Da mi je samo znati zašto moram uznemirivati dobre građane ovoga grada koji mi baš ništa našao nisu učinili. Zaista, idiotska stvar, taj rat. Ako nekome u nezgodno vrijeme baneš u kuću, ispričavaš se na tisuću načina, a ovdje obasipaš ljude bombama, a da im nisi rekao ni dobro jutro!*».¹⁰³⁴ Fremmaentl dobiva Adamićevo pismo, ali prima i Karolinu. Hoteći se našaliti s Karolinom, prilazi joj i kaže: «*A ja bih iznevjerio historiju kad bih postupio drugačije, nego što ona od mene očekuje*». No, ipak je iznevjerava, pa u toj kontrahistoriji preostaje samo njegova želja: «*I budite uvjereni, madame, da je do ovog bombardiranja došlo desetak godina ranije, vaša bi sudbina bila zapečaćena. Ovako, osobita mi je čast da vam ponudim čašicu cherryja*». U tim rečenicama (žensko) se tijelo eksplicitno poima kao kolonijalno područje, poprište kolonizirana zbivanja koje kao okupirana područja kolonizirana/i vucara sa sobom.¹⁰³⁵

Karolina s olakšanjem prihvaća: «*O kad se radi samo o cherryju*», na što će Fremmaentl: «*Na žalost, samo o cherryju*».¹⁰³⁶ Karolina mu pripovijeda o svom gradu, «*neinteresantnijeg grada i građana nema nigdje na svijetu. Ali zato su*

Riječ je o refrenu koji se ponavlja tijekom tih pjesama. U *Sveti tjedan*, Pastoralno izdanje, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1971, str. 125-126.

¹⁰³² D. Gervais, 1979a, 127. Istakla V. J.

¹⁰³³ *Judita*, 9, 10

¹⁰³⁴ D. Gervais, 1979a, *Treći čin*, str. 129.

¹⁰³⁵ Usp. K. Theweleit, 1983, knjiga 2 *Masa i suprotni oblici*, 181.

¹⁰³⁶ D. Gervais, 1979a, 133.

vrlo umišljeni i puni sebe (...) a zapravo sve su to ljudi koji su doselili u grad iz najbliže okolice(...). Ideala u njih nema nikakvih, a mnogo se brinu za svoj želudac i za svoje grlo (...) ostalo slobodno vrijeme upotrebljavaju na ogovaranje bližnjega svoga, i u tome su pravi majstori». ¹⁰³⁷ Fremmaentl poziva Georgea za kojeg je Karolina «božanstveno lijepa». On je «mladić od dvadesetak godina, u uniformi potporučnika, prostodušan, sramežljiv i osjetljiv kao djevojčica». ¹⁰³⁸ Smrtno se zaljubio u Karolinu, što iskreno priznaje. Za Karolinu on je «pravi anđelak». No, na brodu je i major Host koji je «prava vojničina». Zato Fremmaentl kaže «da je on na mom mjestu, uzalud vam vaše molbe. Taj bi negalantni kurjak sasvim dotukao vaš lijepi grad, pa makar pred njim isplakali svoje lijepe oči». Host potvrđuje te rečenice jer «za vojnika postoji samo jedna stvar na svijetu: zapovijed». ¹⁰³⁹ Zapravo je riječ o prikazu muškarca koji poduzima i omogućuje pomicanje granica «deteritorijalizacije», te istodobno postaje jedinicom čvrstih kontura, središtem snage i poduzetnog duha, postaje **tvrdim oklopnim brodom** koji se mogao poslati u svijet da ga obuhvati iz europske perspektive i «dovede u red». Takav muškarac je već čvrst brod kad pristupa ženi, više nije sposoban da ugodno doživi otvaranje granica/postavljanje granica u miješanju s drugim tijelom. Jer, vanjskom pomicanju granica (deteritorijalizacija) u kolonijalizam i imperijalizam, analogno prethodi imperijalizam u nutrini, a njihova se naseljavanja vrše na teritoriju podčinjene prirode ženskog tijela. ¹⁰⁴⁰ Karolina i George ostaju sami. Iako Karolina nije sasvim hladnokrvna pred tim simpatičnim dječakom, koji joj kaže: «Ja vas obožavam madame!» htjevši je zagrliti, ona se nasmije i uzvraća: «Prvi mali smiješni momčić, koji bi se htio igrati velikih». Jer, George je, ističe Nedjeljko Fabrio, «takav kakav jeste, akcenat je tekstu Gervaisove mladolikosti, nestašnosti, površnosti pod kojom se kriju negdje muške mogućnosti strasti i

¹⁰³⁷ Ibid., 134.

¹⁰³⁸ Ibid., 129.

¹⁰³⁹ Ibid., 134.

¹⁰⁴⁰ Usp. K. Theweleit, 1983, 2, str. 75. i 90.

poduzetnosti».¹⁰⁴¹ George, povrijeđen, krivo tumači Karolinine riječi: «*Nemojte mi se rugati, madame. Uostalom, ako vas to veseli...*», a Karolina (tiho za sebe, sanjarski): «*Ne, ne veseli me, ni najmanje me ne veseli*».¹⁰⁴² To je mjesto u tekstu, mjesto krivih tumačenja, podmetanja i insinuiranja. Zapravo je riječ o površnu, uglavnom muškocentričnu čitanju dijela Gervaisova teksta čija fina psihološka nijansiranost izmiče grubim kritičarskim intruzijama. U zagrebačkom uprizorenju, čak je izbačen taj završni prizor trećega čina, kako kaže kritičar «iz opravdanih razloga»?!¹⁰⁴³ U kritičkom prikazu premijere u riječkom kazalištu istaknuto je kako se «nakon kratkog vremena šampanjcem ošamućena Karolina zanosno poda oko vrata najmlađem oficiru i s njim provodi noć».¹⁰⁴⁴

Tako Karolinina peckava ženstvenost i uznositost, u krugu licemjerja postaje harlekinstvom, postaje postvarena. Zapravo se harlekinstvo sredine pripisuje pojedincu, dovodeći ga do lakrdije i banalnosti.¹⁰⁴⁵

U četvrtom činu koji se odigrava ponovo u dvorani u municipiju, Karolina ulazi u istoj haljini u kojoj je išla na brod. Nije slučajno da u uvodnoj didaskaliji Gervais izrijekom kaže da je to ista haljina. Ta ista crna haljina sada se otkriva kao vanjski simbol duhovne djelatnosti, vidljiv oblik unutrašnjeg čovjeka. Riječ je crnoj boji koja se može naći u svim religijama prije stvaranja kao obećanje novoga života. Ona odgovara kineskom yinu, ženskom, zemaljskom, instinktivnom, majčinskom.¹⁰⁴⁶ Ta crna rastapa stare vrijednosti, ona je NIGREDO-obećanje znanja koje se prije nije posjedovalo.¹⁰⁴⁷ Stoga je Karolinina crna haljina simbolički predznak predstojećeg uvida koji će joj se dogoditi budući da ISKAČE iz uloge žene u tradicionalnom tijelu/ruhu.

¹⁰⁴¹ N. Fabrio, 1963, 79.

¹⁰⁴² D. Gervais, 1979a, 136. *Kraj trećeg čina*.

¹⁰⁴³ Zlatko Matetić, *Naša nova komedija. Drago Gervais: «Karolina Riječka»*, *Vjesnik*, 26. XI. 1952, str. 5.

¹⁰⁴⁴ *Prva premijera riječke drame. «Karolina Riječka» u izvedbi Riječkog kazališta*, *Vjesnik*, 3. X. 1952, str. 4.

Potpisan I. K.

¹⁰⁴⁵ N. Fabrio, 1963, 103.

¹⁰⁴⁶ *Rječnik simbola, Crno*, 1987, str. 76-79.

¹⁰⁴⁷ C. P. Estés, 2006, 119.

Građani koji su se sakupili, ogovaraju Karolinu, a prednjači Zora Anderličeva. Scarpa drži govor i svečano se zahvaljuje Karolini što je spasila grad, spominjući «*crne oblake*» koji su «*nad nama nadvili*». ¹⁰⁴⁸ No, Karolina želi govoriti, a Scarpa je odvraća od toga: «Neće biti potrebno, neće biti potrebno, madame Karolina.(...)». Scarpin govorni stil, kad god je u situaciji sa ženama («*Proklete babe!*»), obilježuju naredbe ili zabrane, odnosno stalno poricanje njihovih prijedloga i neuvažavanje. Ovdje on iskazuje nevjericu prema onome što Karolina ima reći, a onda popušta. Stoga slijedi trenutak kada ženski lik u potpunosti zauzima podij, preuzimajući i održavajući pravo na riječ, izbor riječi, diktat tona i teme. Ujedno time prekoračuje granice što ih oblikuju prešutne društveno-kulturne pretpostavke o doličnom i nedoličnom ženskom i muškom jezičnom ophođenju, odnosno statusnom mjestu s kojeg se govori i dodijeljenoj ovlasti. ¹⁰⁴⁹ Karolina u svom obraćanju odbija izraze zahvalnosti, jer «*Karolina Belinić ne treba ničije zahvalnosti i ono što je učinila nije učinila zato da joj se zahvaljuju gori od nje, nego zato da spasi svoj rođeni grad*». Štoviše, «*ako je ipak došla ovamo, došla je radi toga da nekim ljudima u ovom gradu, javno, a ne iza leđa kao što je njihov običaj, kaže što o njima misli*». ¹⁰⁵⁰ Ove rečenice ukazuju da tematizirajući ženski iskustvo, Gervais kao muški autor rabi retorički postupak koji je poznat kao **figura spolne metateze**. ¹⁰⁵¹ Riječ je o spolno inverznoj identifikaciji Gervaisa- autora i njegove protagonistkinje. ¹⁰⁵² Karolina je zapravo Drago, jer imena Drago i Karlo su istovjetnice, kao i Karolina i

¹⁰⁴⁸ D. Gervais, 1979a, 138. *Četvrti čin*.

¹⁰⁴⁹ Usp. Lada Čale Feldman, *Uvodna bilješka* u tekstu Vimala Herman, 2005, 174.

¹⁰⁵⁰ D. Gervais, 1979, 139.

¹⁰⁵¹ Usp. L. Č. Feldman, 2001b, 213. Spolnu metatezu, navodi autorica, kao terminološku sintagmu koja uključuje više mogućnosti uvodi američka kritičarka Camile Paglia (*Sexual Personae, Art and Decadence from Nefretiti to Emily Dickinson*, New York, Vintage Books, 1991). Te mogućnosti su: zamjena spola likova unutar mogućeg književnog svijeta, zamjena spola fiktivnog lika i njegovog eventualno znanog stvarnog predloška, zamjena spola nominalnog i stvarnog adresata djela, spolno inverzno poistovjećenje autora s iskaznim subjektom te poistovjećenje autora s likom suprotnoga spola.

¹⁰⁵² Usp. L. Č. Feldman, 2001b, 214. Autorica upravo tu mogućnost spolne metateze prepoznaje kao dominantnu i prepoznatljivu u slijedu hrvatskih dramatičara čije korijene raspoznaje u ideologemu hrvatske dramske robinje (Džore Držić i Hanibal Lucić).

Dragica. Uostalom, Drago Gervais kršten je kao Carolus Oscar Gervais.¹⁰⁵³ U tome cross-gender, spolno inverznom postupku Gervais problematizira povlastice i uskrate koje kultura dodjeljuje muškom ili ženskom rodu, te ih objedinjuje s problematizacijom nametnutih povijesnih i političkih konstrukcija.¹⁰⁵⁴ To je kultur(al)no subverzivna strategija jer govoriti kroz glas drugoga, znači govoriti u ime toga drugoga. Prikazujući Karolinu u seksističkom okruženju kulture koje joj nameće klasične uloge podložnosti i redukciju na tijelo i šutnju, Gervais spolnom metatezom omogućava sebi da izreče kritičke opaske o takvoj kulturi i poveže seksizam s kolonijalističkim sastavnicama. Gervais je tako konstruirao osobnost koja je istodobno bliska i daleka njegovu osobnom iskustvu, te je istodobno i projekcija njegove subjektivnosti, ali i portret njemu spolno strane vizure, koji vrluda između polova identiteta i razlike, upisanosti u kulturu i otuđenosti od nje. Stoga je Gervaisova spolna metateza s Karolinom usko povezana s postupkom kazališne metalepse. Zapravo je riječ o neodvojivim postupcima, jer prvi omogućuje drugoga. Metalepsa označava prekoračenja ontoloških granica, kršenja ontološke razlike između književnih i izvanknjiževnih, kazališnih i izvankazališnih svjetova, pa se omogućava jednome liku da participira istodobno unutar i izvan fikcionalnog svijeta.¹⁰⁵⁵

Stoga se spomenute Karolinine rečenice mogu čitati i kao Gervaisove rečenice upućene kulturnoj sredini u kojoj je živio i djelovao, i koju je htio promijeniti. Karolina nadalje spominje «*pokvarena i zla srca*» koja je «*blate svojim jezicima*» i «*češu se o njeno poštenje*». Poznato je da je Gervais imao takovih problema u kazališnom miljeu, a da je riječ o teatru svjedoči i Scarpina replika: «*(...) mjerite malo te vaše riječi. I ja ne znam kako je to, ali vi ste jako čudna*

¹⁰⁵³ Citirajući zaboravljenog riječkog pjesnika Grohovca, Irvin Lukežić naziva Karolinu Dragica Belinićeva-Irvin Lukežić, 2004, 50.

¹⁰⁵⁴ Usp. Lada Čale Feldman, *Spolna metateza i kazališna metalepsa u hrvatskom dramskom modernizmu i postmodernizmu*, www.openbook.ba/izraz/no08/08_lada_cale.htm, 3.IX.2006.

¹⁰⁵⁵ Usp. L. Č. Feldman, 2001b, 214-215.

ženska. *Ne možete bez teatra*».¹⁰⁵⁶ No, Karolina/Karlo odgovara: «*Previše sam se napatila a da bih mogla šutjeti*». No, njezina replika ne dobiva podršku, niti se čuje. Jedino Pepa uzvraća: «*I mi to znamo, Karolina, ne samo bog*». Ostali šute. Dok se «dolično» ponašala, «dolično» odijevala (u crnome), Karolina je kao žena utjelovljivala granice kolektiviteta. No, takav je položaj uvijek ambivalentan, podložan tome da se proglasi kao izdaja kolektivne časti. Karolina je najprije simbolizirala jedinstvo kolektiviteta, a zatim je isključena iz kolektivnoga «mi». To se dogodilo kada je učinila odmak od strogih kultur(al)nih kodeksa koji (joj) nameću što znači biti «prava žena» i u funkciji su toga da (ju) se kao ženu zadrži u slabijem položaju.¹⁰⁵⁷ U takvu svijetu empatiju i ljudskost pokazuju samo oni najniži u hijerarhiji, kao ovdje Pepa. Karolina/Karlo nastavlja: «*Da, Karolina Belinić je do dna popila gorku čašu razočaranja i ljudske nezahvalnosti, i njoj je dosta*». Jer, kaže, kad je Rijeci prijetila opasnost, oko nje su «*obletavali i samo što nisu puzali pred njom*». A kad su fina gospoda «*opet bila sigurna za svoju finu kožu, onda su otkrili svoje sitne dušice i pokazali nsvu svoju mizeriju*» te su «*moj mirni i sretni brak pretvorili u pakao*».¹⁰⁵⁸ Svi su oni, kao i gomila koja ih slijedi, kaže Karolina: «*Unesrećili mi život i brak, prstom pokazujete na mene, a djecu, koju sam vam je spasila, naučili ste da viču besramnosti za mnom*». I žaleći i proklinjući čas kada je išla na brod kaže: «*(...) I kamo sreće da su vas dotukli sve do jednoga*».¹⁰⁵⁹ Karolinine rečenice pokazuju da je strategija uzimanja riječi posve pod njezinim nadzorom, njezini su ilokucijski činovi moćni, jer je prisvojila pravo da se žali, optužuje, upozorava i traga za recipročnom zadovoljstvom.¹⁰⁶⁰

¹⁰⁵⁶ D. Gervais, 1979a, 139-140. Istakla V. J. U obraćanju kazališnim djelatnicima na početku sezone 1952/53, str.3 (dakle one sezone kada je *Karolina Riječka* bila premijerno izvedena) Gervais kaže: «*Međutim žalosna iskustva govore iz mene (...) da smo imali dosta drugova (...) koji su gubili vrijeme u tračevima i ogovaranjima i koji nikada nisu pokušali da izađu iz ovoga uskog kazališnog kruga, čitav je njihov život bio zaista provincisko izživljavanje, u jednom uskom krugu u kome je jedina tema bio teatarski trač. Međutim mi očekujemo od vas drugo. Očekujemo od vas da živite s našim gradom, da ulazite u njegove društvene krugove (...)*».

¹⁰⁵⁷ N. Y. Davis, 2004, 66- 67.

¹⁰⁵⁸ D. Gervais, 1979a, 140-141.

¹⁰⁵⁹ «*Srušila se na stolicu i pokrila lice rukama*», D. Gervais, 1979a, 141.

¹⁰⁶⁰ Usp. V. Herman, 2005, 184.

Stoga, Zora Anderličeva sarkastično, ali posve točno, zaključuje: «*Tako, sad se otkrila naša lijepa Karolina!*». No, tom rečenicom otkriva se i nešto drugo. Ona potvrđuje da je u prirodi negativnih kompleksa i kultura da se bace na svaku razliku od onoga što je konsenzusom prihvaćeno ponašanje.¹⁰⁶¹ Anderličeva kaže nakon govora Karoline: «*Čini mi se da neki ljudi previše dozvoljavaju. Ovo nije tržnica nego municipij!*». No, kad ženu izbjegavaju, to je gotovo uvijek zbog toga što je učinila ili se tek sprema učiniti nešto drukčije, nešto izvan pravila društvene korektnosti. Anderličeva kaže: «*(...) mi te nismo poslali na brod da nas osramotiš pred cijelom engleskom mornaricom, nego da govoriš u naše ime kao poštena, ja, poštena riječka građanka*».¹⁰⁶² To što je nositeljica destruktivna stava kolektiva isto žena, ukazuje na vrlo skriven aspekt većine kolektiva koji potiču ugnjetavanje divljih, duševnih i kreativnih života žena, na način da tu ulogu namjenjuju drugim ženama. One «tuže» jedna drugu i žrtvuju svoje sestre (ili braću) zabranama koje ne odražavaju vrijednosti ženske prirode.¹⁰⁶³ No, upleće se Adamić, pojašnjavajući svoju ideju s Karolinom i čita pismo admirala. Kriomice obavještava Karolinu o Georgeovu pozdravu u tom pismu te joj nakon svoje isprike, ponovno udvara. No, za Karolinu koja je otkrila svoje sebstvo, autoritet postaje imaginarna prošlost.¹⁰⁶⁴ «*Bila sam spremna da žrtvujem svoju čast za slobodu našega grada, ali je neću nikada žrtvovati zbog mušica jednog kavalira, pa makar se on zvao i Ljudevit Adamić. I kad već moram ući u historiju (...) želim u nju ući sama i bez ikakve*

¹⁰⁶¹ Usp. H. Arendt, *Eseji o politici*, Antibarbarus, Zagreb, 1996, *O nasilju*, preveo Nikica Petrak, str.157-210 (182). Autorica pojašnjava kako je od Platona do Nietzschea, nagonsko neprijateljstvo mnogih prema jednome, bivalo pripisivano zlovolji, zavisti slabih prema jakome, ali ta psihološka interpretacija premašuje cilj. Naime, ističe autorica, u prirodi je skupine i njezine moći da se usprotivi neovisnosti, svojstvu individualne snage.

¹⁰⁶² Ibid., 142.

¹⁰⁶³ C. P. Estés, 2004, 272- 273. Autorica ističe da «netko, nešto, neka skupina uvijek mjerka ono divlje zbog njegove energije i ljepote, jer ga želi posjedovati kao trofej ili ga želi umanjiti, promijeniti, savladati, umoriti, preoblikovati ili nadzirati».

¹⁰⁶⁴ H. Arendt, 1996, *Što je autoritet?*, prevela Tatjana Sekulić, Zagreb, Antibarbarus, 1996, 7-57 (11) govori tako o gubitku moći autoriteta nakon čega se otvara mogućnost da se prošlost otkrije «s neočekivanom svježinom i ispriča nam stvari koje nitko do danas nije mogao čuti».

pratnje. I zbog svega toga-*adieu, monsieur*». Potom odlazi «*lagano i dostojanstveno*».¹⁰⁶⁵

Ona više *ne vjeruje* verziji muških diskursa i opisâ događaja, kao i odnosa među spolovima (Karolina se «*lagano oslobodila i naklonila: Ne monsieur, od toga brašna neće biti pogače*»), i Adamić naprosto više ne figurira u njezinim pragmatičnim vjerovanjima kao njezina subjektivna «istina». Ona je izrekla stav kojim iskazuje odmak od uopćenih muških opisa i dinamika spolnosti koje su opterećene moći i grabežljivom žudnjom. Riječ je o prekategoriziranju muškog gledišta kao 'zbilje' u kojoj je prisiljena podvrgnuti se-«pokoriti se» namijenjenoj ulozi.¹⁰⁶⁶ Njezin izbor govori o *uzvišenom* prekoračenju granice koje označava iskorak prema postizanju osobnosti bez počinjenja kakve «tragičke pogreške» (*ate, hamartia, hybris*) pri toj diferencijaciji.¹⁰⁶⁷

Otišavši tako iz historije, zakoračila je u kontrahistoriju jer dolaskom Austrijanaca, zbog kojih se sada maše austrijskim zastavicama, dolazi i general koji daje Karolini orden s lentom, govoreći: «*Eine Heroine! Bravo!*». Nakon toga svi na čelu s Karolinom i generalom izlaze.¹⁰⁶⁸ Gervaisova Karolina tako nekažnjeno napušta svoju pokornu žensku ulogu, kao i nametnuti obrazac ponašanja. Ona ne ispunja ulogu čuvarice društveno štovanih običaja i morala koji su joj pokušali nametnuti te biva nagrađena kao ona koja nema doticaja s dvostrukim mjerilima u pogledu morala i spolnosti.¹⁰⁶⁹ No, historija kazuje drukčije; premda je ženska intervencija donijela promjene, moć se vraća muškarcu čim se poredak promijeni.¹⁰⁷⁰ Karolina Belinić tek nakon četiri godine od događaja, dakle 1817. moli austrijskog cara da joj prizna ovaj čin. Iz Beča je odgovoreno da je riječ o činu koji zaslužuje priznanje grada Rijeke, ali nije ni u kakvoj vezi s tek kasnije ostvarenim svrhama austrijske uprave. Stoga se ne

¹⁰⁶⁵ D. Gervais, 1979a, 145.

¹⁰⁶⁶ Usp. V. Herman, 2005, 183.

¹⁰⁶⁷ Usp. N. Govedić, 2002a, 132-133. Isto u 2002b, 69.

¹⁰⁶⁸ D. Gervais, 1979, 145-146, *Finalna scena: dolazak generala*.

¹⁰⁶⁹ Usp. V. Herman, 2005, 187.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, 188.

može udovoljiti molbi za odlikovanjem.¹⁰⁷¹ Riječki magistrat tu obavijest dostavlja Karolini Belinić, te ističe zahvalnost za čin «kojim ste se iskazali kao hrabra građanka plemenite zemlje» i koji će «ostati nezaboravan stanovnicima Rijeke».¹⁰⁷² U historiji je Andrija Belinić, Karolinin suprug, kao zapovjednik narodne garde, dobio priznanje, odnosno postao je riječki patricij. Ta historija ništa ne bilježi o Karolininim poznim godinama. Ostavši rano udovicom, pomalo razočarana zbog nepravedna zapostavljanja njezina hrabra djela, posve se povukla iz javnog života. Ne znamo čak ni kada je umrla.¹⁰⁷³

Dodijelivši Karolini priznanje i finalizirajući time svoju kontrahistoriju, Gervaisov ispis potvrđuje kako uloga kontramemorije nije da prepíše službenu povijest i time ispriča autentičnu priču o vremenima i razdobljima. Naprotiv, ona usredištjuje pojedinca/ku koji/a propituje oficijelni povijesni diskurs i time omogućava da se ono što je zanemareno u takvu historijskom diskursu, oglasi i zaživi. Zapravo se radi o paralelnu povijesnom narativu, u kojemu se pojedinac ne ponaša kao objekt i postvarenje te i takve povijesti, već kao pozitivno «ja», kao pobunjeni subjekt.¹⁰⁷⁴ U tom re-opisu Karolina je doživjela preobražaj. Iako na početku naivno i idealistički vjeruje kako je moguće da ona kao pojedinac igra povijesnu ulogu i da tako može ostvariti sebe kao egzistenciju, njezino poimanje svijeta, povijesnih okolnosti i vlastita sebstva evoluirala. Od ambiciozne, malo afektirane dame koja se pokazuje i kao lukava ženka i kao pučanka, oštra na jeziku, koja ima veselosti pa i ženske malicioznosti, Karolina postaje lik s tragičnim crtama, onda kad je uvrijeđena, kad sazna na kraju da su je izigrali.¹⁰⁷⁵ U tom se kontekstu ovaj Gervaisov tekst očituje u posjedu obrazaca čiste drame, a najmanje je komedija smijeha i

¹⁰⁷¹ Tatjana Blažeković, *Nekoliko arhivskih podataka o Karolini Belinić, Jadranski zbornik*, 1 (1956.), str. 320-322 (321). Riječ je o aktu datiranom 6.III 1817. U Državnom arhivu Rijeke-Akti gradskog arhiva, Rijeka, god. 1817, br. 570.

¹⁰⁷² Prema T. Blažeković, 1956, 131. Akt je datiran 21. II 1817. Isto u Državnom arhivu Rijeke, Akti gradskog arhiva, Rijeka, god. 1817, br. 570.

¹⁰⁷³ Irvin Lukežić, 2004, 157. i 161. Autor se poziva na Tatjanu Blažeković, 1956.

¹⁰⁷⁴ Nikola Petković, *Mozak od 2 marke*, Novi list- Adamić, Rijeka, 2001, 21.

¹⁰⁷⁵ Tako Karolinu opisuje Eliza Gerner u *Vjesniku*, 21. XII.1952. Ovdje prema N. Fabio, 1963, 71. Eliza Gerner je tumačila ulogu Karoline u zagrebačkom uprizorenju.

pikantnosti. Štoviše, riječ je o napetosti između ljudske naivnosti i ironije prevrtljive povijesti, posebno one vojničke. U toj dramskoj napetosti Gervais prikazuje oplemenjenu težnju za afirmacijom, ali ne preko odlikovanja i na račun drugih, nego pokretanu romanticizmom mladosti koja je u svojoj biti uvijek poštena, stvaralačka i sanjarska.¹⁰⁷⁶ U tom dramskom sadržana je komponenta humora koji podsjeća da apolonijски računi ne uspijevaju: da je temeljna potreba individue ne zadovoljiti se nametnutim porecima. Na tim se temeljima stvara svijest o distanciji prema svakoj instanci koja bi za sebe htjela zahtijevati posljednju riječ. Karolina u svojoj humornoj dimenziji pokazuje da sama spremnost stavljanja na raspolaganje vlastite pozicije-pa i smijehom-ne stoji na dispoziciji.¹⁰⁷⁷ Stoga se Gervaisova humoristična komika svojom duhovnom slobodom distancira od svega što čovjeku propisuje neka društvena konvencija. Ona afirmira prava ljudske prirode, osjećajući tihu simpatiju i s prekršiteljima društvenih normi, Jer, nasuprot objektivnoj, čovjeku nametnutoj volji, čovjek humora posjeduje uvijek neko subjektivno, prirodno htijenje.¹⁰⁷⁸ U tom smislu Karolina kao prava dramska egzistencija u zgusnutosti događaja pokazuje svoje pravo lice pa iskače iz bezbojne prosječnosti opstanka, od bezličnog Se postaje Tko; govoreno jezikom poetike, ona postaj karakter, filozofski mišljeno, ona postaje egzistencija.¹⁰⁷⁹ Ta Gervaisova slika Karoline ukazuje na Gervaisa kao Rortyjeva liberalnog ironista koji teži za autonomnošću. On se kao pjesnik nada da će ono što je ta prošlost pokušala učiniti njemu, on uspjeti učiniti njoj: ostaviti toj prošlosti svoj otisak, uključujući one prave kauzalne procese koji su naslijepo označili sve njegove odnose.¹⁰⁸⁰ Jer, sve što ironistu može poslužiti da bi opisao svoj uspjeh je prošlost-ne da bi

¹⁰⁷⁶ N. Fabio, 1963, 104.

¹⁰⁷⁷ M. Seel, 2004, 250 – 253.

¹⁰⁷⁸ Vladimir Kralj, 1966, 134-135.

¹⁰⁷⁹ Usp. V. Švacov, 1976, 70. Švacov fundira svoje postavke na filozofiji M. Heideggera.

¹⁰⁸⁰ R. Rorty, 1995, 46.

živio po njoj, nego da bi je ponovo opisao svojim riječima, omogućujući time sebi da kaže: «Tako sam htio».¹⁰⁸¹

Time što na kraju shvaća da je poslužila kao sredstvo imperijalnih zakulisnih igara, ona se ipak razlikuje od prethodnih Gervaisovih likova/junakinja te iskoračuje iz pasivne uloge potlačenih, iz uloge žrtve. Stoga ovdje nije riječ o animi kao ženskom duhu koji upoznajemo u Gervaisovoj poeziji. Jer, lučki grad sadrži obilno obećanje da će se otkriti vjerodostojna anima.¹⁰⁸²

Gervaisova Karolina, prije svega nije (samo) Karolina Belinić. Ona je Karolina Riječka čiji izbor/i govore o prekoračivanju društvenih konvencija, političko-vojnih naredbi i imperijalističkih autoriteta. Takva pobuna uslijed podčinjenosti/isključivanja, uvijek je značila pobunu koja vodi promjeni, a ujedno i konstituciji subjekta promjene. To ujedno znači i redefiniciju svih mjesta koja su bila povijesno povlaštena i preuzimanje moći imenovanja.¹⁰⁸³ U takvu kontekstu atribut Riječka nosi vrlo kompleksne konotacije. Ukoliko se pođe od toga da on označava pripadnost jednome gradu, onda valja istaći da je njegovo vodenasto ime od davnina povezano sa simboličkim ženskim.¹⁰⁸⁴ Već grb koji je grad dobio 6. lipnja 1659. poveljom cara Leopolda I, njegovog tadašnjeg feudalnog gospodara, ukazuje na žensku simboliku. Dvoglavi se orao (obje glave gledaju na istu stranu, što je raritet u heraldici) lijevom nogom dotiče «ovalna suda, iliti krčaga duguljasta, mrke boje, na kamenju ležećeg i u lijevu stranu štita otvorom okrenuta», iz kojeg «Rijeka, što polag kamenja onog hrpe ulijevo u velikoj količini istječe, obilato izlijevajući se». Na dnu «duguljasta cedulja, kojoj su oba kraja zavrnuti unatrag, niže Štita poprijeko primetnuta, s natpisom NEPRESUŠAN (INDEFICIENTER)...».¹⁰⁸⁵ Jaka je ženska simbolika ove heraldike. Dvogavi orao, ukazuje na simboliku dvostruke slike, ali ukazuje i

¹⁰⁸¹ R. Rorty, 1995, 113.

¹⁰⁸² C. G. Jung, 1973, 127.

¹⁰⁸³ B. Kašić, 1998, 15-16.

¹⁰⁸⁴ Igor Žic, 1998, 8. Autor spominje snažni matrijarhat još u Liburna.

¹⁰⁸⁵ Citirano prema I. Žic, 1998, 43. Povelja se danas čuva u Povijesnom arhivu Rijeke.

na ženski princip.¹⁰⁸⁶ Posebno se ističe u lijeva strana. Ona u simboličkom značenju, označava ženski princip, za razliku od desne koja je muška. Lijevo je zakon onoga što se kreće u obrnutom smjeru (cedulja zavrnutu unatrag), ono je područje božice mjeseca, i izražava mijene ljudske svijesti.¹⁰⁸⁷ I posuda ukazuje na krilo majke, mjesto na kojem se odvijaju čuda, preobrazbe, ona je maternica u kojoj se oblikuje novi porod.¹⁰⁸⁸ Taj (ženski, materinski) krčag, otvorom je okrenut na lijevu stranu-dakle dvostruko žensko, a Rijeka, koja obilato teče, simbolizira sveobuhvatne mogućnosti, rodnost, smrt i stalna obnavljanja. To je Heraklitova rijeka, «oni koji ulaze u iste rijeke primaju tok uvijek drugih voda, a duše isparavaju vlažne supstance». I Platonova: «dva put ne možeš ući u istu rijeku».¹⁰⁸⁹ No, Rijeka kao grad, kao geografski pojam, Flumen Sancti Viti, St. Veit am Phlaum, Fiume, Città di Fiume, Rika/Reka, prikazivana je i u eksplicitnijoj ženskoj simbolici. Riječ je o alegorijskom prikazu Grada kao poželjne mlade Riječanke što kao ljepotica garantira estetski i svaki drugi užitak i prosperitet. Uz nju je «Indeficienter»-voda nepresušna, kao vječiti simbol promjene.¹⁰⁹⁰ Ona je žena, viđena u snovima, ali i viđena od sebe same, željena, sva puna ushita, mladalačke energije i poleta.¹⁰⁹¹ No, ona je voda, rijeka koja teče, nepresušna. Tako je vidi Ugo Terzoli koji oblikuje akt mlade djevojke koja

¹⁰⁸⁶ Rječnik simbola, 1987, *Dva*, str. 137.

¹⁰⁸⁷ Ibid., *Desno (Lijevo)*, str. 115.

¹⁰⁸⁸ Ibid., *Posuda*, str. 526.

¹⁰⁸⁹ Ibid., *Rijeka*, str. 562. Heraklit je ondje citiran iz klasičnoga Dielsova izdanja (H. Diels, *Fragmente der Vorsokratiker*, Bd. I-II, Berlin, 1922) 12. odlomak, a Platon (*Kratil*, 402). U prijevodu i objašnjenju dr. Nika Majnarića, u Heraklit: *Svjedočanstva i fragmenti*, Matica hrvatska, Zagreb, taj 91. fragment glasi: »Po Heraklitu nije moguće dva puta stupiti u istu rijeku, ni dva puta dotaknuti se po kakavoći svojoj iste prolazne supstancije, nego se ona žestinom i brzinom promjene razasipa i opet skuplja... pridolazi i odlazi». 402.dio Platonova *Kratila*, u hrvatskom prijevodu Dinka Štambuka, glasi: «Heraklit kaže na jednom mjestu da je sve u gibanju, a da ništa ne ostaje na jednom mjestu, i uspoređujući sve što jest s tokom rijeke, kaže da dva puta ne možeš ući u istu rijeku».-Platon, *Kratil*, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1976, 44.

¹⁰⁹⁰ O toj temi govori Theodor de Canziani Jakšić, *Alegorijski prikazi Rijeke u XIX. i XX. stoljeću*, u zborniku *Sveti Vid V*, 2000, 85-100 (87). Autor svoje postavke utemeljuje na svojim istraživanjima alegorija, simbola i znakova o Rijeci koji su vezani uz filateliju, sfragistiku, numizmatiku, tiskarstvo i likovne umjetnosti, te ističe da bi iste valjalo dopuniti s prikazima Rijeke u književnosti, poeziji, muzici.

¹⁰⁹¹ T. De Canziani Jakšić, 2000, 88. navodi tako prikaz Rijeke u riječkim novinama *La Varietà Giornale per tutti* (List za svakoga), iz 1883 (Anno II, 8. Aprile, N.2). Riječ je o grafici koja se rasprostire na čitavoj stranici, a prikazuje djevojku Rijeku, raspuštene kose koja na glavi ima heraldičku krunu grada, a o boku torbicu sa natpisom «Indeficienter».

na ramenu drži vrč iz kojeg teče voda.¹⁰⁹² Toj je djevojci-vodi koja neprekidno, nepresušno teče za vrijeme d'Annunzijeve vladavine, u maniri militarističkog, agresivnog Tanatosa, glava okrunjena krunom od trnja, a u ruci nosi uzdignuti nož kojim se presijeca Gordijev čvor.¹⁰⁹³

No, i biblijski podtekst ove Gervaisove drame ukazuje na hidronimnu komponentu. Judita i ona starozavjetna i Marulićeva jest metonimički priča o obrtanju načela vode. To je bitka za živodajni potok koji otječe i opskrbljuje Betuliju, a protagonistkinja je zaštitnica «statične» vode, što je hoće poništiti «dinamična» Holofernova vatra.¹⁰⁹⁴

No, Drago Gervais, imenujući svoju protagonistkinju Riječkom, svoju čežnju za otvaranjem granica, kodira s predodžbom «žene koja beskrajno teče».¹⁰⁹⁵ Riječ je o imenu s implicitnom autorskom karakterizacijom koja može promaći recipijentu. U tom smislu ovaj atribut ne označava kolektivni identitet, kao što je naznačio već spomenuti Boris Senker, nego je Karolina Riječka *ime sa značenjem* koje je prema teatrološkoj teoriji jasan autorski signal orijentacije perspektive lika. Ta perspektiva usmjerena je na **kontrastne odnose** prema drugim likovima.¹⁰⁹⁶ Ona se nadaje u simbolici ženskoga (tijela) kao rijeke koje prekoračuje granice. To je dinamična voda, a ne statična kao u Judite. Jer, ona se ne opire, ona teče, a kad u nju uroniš ruku, osjećaš jedino milovanje. Ta voda nije tvrdi id, neće te zaustaviti. No, ona uvijek ide kamo želi i na kraju joj se ništa ne može suprotstaviti. Ona je strpljiva, a njezine kapi rastoče kamen.¹⁰⁹⁷ U

¹⁰⁹² Ibid., str. 92. Riječ je Terzolijevoj komemorativnoj medaljici za II. međunarodnu izložbu lijepih umjetnosti grada Rijeke iz 1927. (Esposizione Internazionale di Belle Arti della Città di Fiume MCMXXVII, Anno V). Uz to, ističe autor, str. 97, rijedak skulpturalni alegorijski prikaz Rijeke, također Terzolijev, nalazimo u Guvernerovoj palači u vidu žene s vrčem iz kojeg teče voda.

¹⁰⁹³ Ibid., str. 98. Riječ je o poštanskoj marci tiskanoj za vrijeme D'Annunzijeve uprave u Rijeci, 12. rujna 1920. Prema idejnoj zamisli samog D' Annunzija, nacрте je izradio slikar Adolfo de Carolis te još neki autori.

¹⁰⁹⁴ Ističe Ante Stamać, *Metaforika vatre u Juditi*, u zborniku **Marko Marulić-latinski i hrvatski pisac**, uredili Ivo Sanader i Mirko Tomasović, Književni krug, Split, 2004, 87-93 (87). U tim semantičkim strukturama, Stamać, str. 91-93, očitava i metonimiju hladnoće. To je Juditin nož koji je nemilosrdno hladan u svojoj masi i svojim posljedicama glede žive supstancije u koju se okrutno zarije.

¹⁰⁹⁵ K. Theweleit, 1983, 2, 149.

¹⁰⁹⁶ M. Pfister, 1998, 106. i 284- 285.

¹⁰⁹⁷ Usp. Margaret Atwood, **Penelopeja**, prevela Giga Gračan (i dio Dora Maček), Vuković&Runjić, Zagreb, 2005, 46.

tom smislu, Karolinina želja ne pripada samo nekom «ja» s određenim svojstvima, nekoj određenoj cjelini: niti je identična s procesom koji se zove stvaranje vlastite historije, već će uvijek biti više o toga; «razigrani val», zapljuskivanje valova, rijeka, element u kojemu se život kreće. Ona označava da tamo gdje su bile brane treba nastati struja. Proces se potvrđuje, baciti se, rastvoriti se, postati bezimen/a i to ne u regresivnom smislu; to je odlazak na put, to su prekoračenja granica da bismo otkrili novu zemlju i nove struje (ne da bismo se vratili u uterus!), to su deteritorijalizacije, a ne «stari zavičaj», ali niti posve novi.¹⁰⁹⁸

U davnom zapisu jednoga kolonijalnoga britanskoga vojnika stoji: «Riječki zaljev prostran je i dubok, ali je pod utjecajem jakih vjetrova. Grad je mali i nije lijep...Mjesto za uzimanje vode nedvojbeno je jako dobro. Nalazi se blizu obale zaljeva. Mogu se napuniti bačve u blizini slane vode. Kada se iz slane vode prijede u slatku, strest će vas njezina hladnoća, ali je voda izvrsna».¹⁰⁹⁹ U simboličkome smislu, ističe Klaus Theweleit, vojnici nikako ne žele plivati, bez obzira na to o kojoj je struji riječ. Oni žele čvrsto stajati, s obje noge na čvrstom tlu, ukorijenjeni u njemu. Žele da se bujice koje nadilaze odbijaju od njih, zaustavljaju na njima, smiruju. Ništa ne smije teći. Ako nešto treba da se kreće, onda je to *pokret*, kao *jedan* muškarac formiran na zapovijed u liniju, kolonu, blok, klin, u čvrstu jedinicu. Smrt svemu što teče. Štoviše, protiv prijetnji bujice pomažu erekcije; stršeci gradovi, bregovi, trupe, uspravni muškarci, oružje.¹¹⁰⁰ I ratni brodovi također.

Njima se vodio (i još se vodi) konkretan oblik borbe protiv tekuće strojne produkcione sile nesvjesnog koji je ujedno borba protiv žena, odnosno protiv ženske seksualnosti. Prema tom vojničkom kodeksu vrijednost se muškarca

¹⁰⁹⁸ K. Theweleit, 1983, 2, 48. Autor se oslanja na postavke Deleuzea i Guattarija, *Anti-Ödipus*, Frankfurt, 1974, 150. U tom smislu, znakovita je Cihlarova i Požgajeva praksa. Naime, obojica atribut RIJEČKA pišu malim početnim slovom. Uz to, možda su upravo gore navedeni značenjski aspekti, razlozima demonstrativnih napuštanja predstave, i 1952, kao i 2003.

¹⁰⁹⁹ Citat iz osobnoga dnevnika Roberta Wilsona, pomorca koji je služio na brodu Unité.-U Malcolm Scott Hardy, 2005, 262.

¹¹⁰⁰ K. Theweleit, 1983, 2, 12. i 168.

sastoji u njegovoj sposobnosti da drži «nagone» na «uzdi».¹¹⁰¹ Ukoliko uspije, takva eliminacija strojnog i tekućeg rezultira smirivanjem i sušenjem.¹¹⁰²

No, u susretu mladoga Georgea i Karoline nije došlo do sraza vode i onoga što bi je isušilo. Jer, George još nije toliko prestrašen od bujice, od lave što može provaliti iz njegove nutrine- a taj osjećaj svakako treba shvatiti ozbiljno, zapitati se odakle dolazi i kamo nas vodi. Valja dopustiti sokovima da teku, za inat očevima/djedovima i drugim sistemima za izvlačenje i zaustavljanje.¹¹⁰³

Stoga, Gervais pripada onima koji se nisu ustezali osjetiti i pustiti teći «lavu kao vodu u strujama svojih želja». To su pisci s različitih kontinenata i društava u čijem su se pisanju udomile određene rijeke na kojima i čitalac može neko vrijeme putovati. Jer, baš će se najveći sanjar i uputiti prema vodi kao elementu kojim teku sve želje.¹¹⁰⁴ Tako je Drago Gervais jednom iskazao želju da osnuje teatar na vodi, teatar «koji bi išao niz vodu i uz vodu».¹¹⁰⁵ Jer, pisci imaju struje s kojima želje otječu u nepoznate budućnosti čovječanstva, a one su uglavnom bez imena; to su oceani, rijeke, izvori, zapljuskivanje valova ili jednostavno voda, beskrajna pokretnost te tvari bez oblika. Kad se takva imena i pojave, ona manje označuju mjesto, a više povijest; želja stupa na povijesni teritorij, postaje «politička», dobiva neko ime želje.¹¹⁰⁶ U Gervaisa je njezino ime Karolina Riječka.

U čitavoj europskoj literaturi, ili u literaturi pod utjecajem europske, želja na određeni način teče, ukoliko uopće teče; kroz ženu, teče donekle u vezi sa slikom žene.¹¹⁰⁷ Rijeka je to bez kraja i strašno široka. Uvijek se iznova javlja

¹¹⁰¹ Ibid., 4, str. 66.

¹¹⁰² Ibid., 2, str. 35.

¹¹⁰³ Ibid., str. 34. i 44.

¹¹⁰⁴ Ibid., str. 36.

¹¹⁰⁵ O tome, davne 1958, sjećajući se Pjesnika, svjedoči Boro Pavlović. I nadodaje: «...i tako se pomalo rađao zametak jedne ideje: A zašto ne? Drago bijaše pun planova...». B. Pavlović, 1958, 3.

¹¹⁰⁶ Ibid., str. 36. i 46. Autor navodi kako Solženjicina u *Arhipelag Gulag*: «Mržnja prema životu, prema svemu što je slobodno, što trči i teče...». Uz to, str. 38, kaže: «Tko pliva kroz biblioteke svjetske literature-kako u sebi kaže Herman Melville-taj će naći beskrajno mnogo voda, kojih je tok-tok želja».

¹¹⁰⁷ Ibid., str. 50-51. Theweleit razlikuje dvije funkcije žene u povijesti zapadne književnosti. U prvoj funkciji, kao «tvornica energije», ističe Theweleit, žena uopće ne postoji u zapadnoj literaturi, «kao što ne postoji ni rob u antici, ni kmet u srednjem vijeku, ni novovjekni radnik, koji stvara višak vrijednosti». U svojoj drugoj funkciji, kao apsorpciona sila, žena je jedan od osnovnih materijala, vjerojatno i glavni materijal te literature. Stoga

žena iz vode, žena kao voda, kao more što šumi, igra se, hladi, kao rušilačka struja, kao vodopad, kao neograničena voda kojom plove brodovi, voda s rukavcima, jezercima, brzacima, ušćima; žena kao zamamljiva (ili opasna) dubina, kao pehar u kojem se pjenuša sok, vagina kao val, kao pjena, kao tamno mjesto okruženo planinskim vijencima... **Ime svih mjesta gdje nešto teče jest žena.**¹¹⁰⁸

zaključuje Thweleit, «s pravom se govori o povijesti ženske *slike* u evropskoj literaturi i povijesti muškaraca koji su je napravili. Ta slika na neki način živi u vodi».

¹¹⁰⁸Ibid., str. 61.

3. 3. 3. «SVE NOVO TVORIM» - Sastajanje

PALMIN LIST

«U takovim vremenima radjat će se rušitelji starih ideja, ali i Mesije, koji će prorokovat nova vremena i nove ideje. Onaj Mesija, koji će najbolje pogoditi želje čovječanstva bit će izabran vodjom, i njegove ideje bit će simbolima novih borba i nastojanja.»

Drago Gervais, 1927.¹¹⁰⁹

Dramski tekst **Palmin List** predstavlja finalni čin u Gervaisovome dramatskome oblikovanju koje se zasniva na napetosti pojedinca i povijesti. No, u kronološkom smislu *Palmin List* nije posljednje Gervaisovo djelo jer je još napisao komediju **Ujak iz Amerike** koja tematski zapravo pripada prvome krugu Gervaisova dramskog opusa, te komediju **Revizor**, odnosno **Lažni ili pravi načelnik** koja je izgubljena. Tekst *Palmin List* nije izvođen na pozornici, a ne znamo precizno vrijeme njegova nastanka. Iz Intendantskog dnevnika može se rekonstruirati da je napisan već 1955.¹¹¹⁰

U davnome članku koji je zapravo kritički prikaz spominjane Fabrijeve studije o teatru Draga Gervaisa, ističe se da je Fabrio precijenio ovo Gervaisovo djelo koje je zapravo varijanta komedije **Ljubav četvorice pukovnika** Petera Ustinova.¹¹¹¹ Pošavši tim tragom, došli smo u posjed spomenuta antedecensa ne bismo li osvijetlili međusobne relacije dvaju tekstova. No, u svijetlu spomenute aktualizacije, valja istaći još jednu činjenicu. Gervaisov *Palmin List* nastaje u razdoblju hrvatske drame koje slijedi nakon poratnog desetljeća (1945-1955). To je vrijeme koje označava otvaranje prema europskom teatru, razdoblje

¹¹⁰⁹ D. Gervais, *Refleksije jednog zakašnjelog trubadura*, op.cit. 307-308.

¹¹¹⁰ Svrstavajući *Palmin List* u treći završni krug Gervaisova teatra (1955-1957), N. Fabrio, 1963, 192, ističe kako se taj tekst u ID spominje samo jednom, i to 30. VIII. 1955.

¹¹¹¹ Članak *Ponovno otkriveni Gervais*, u *Telegramu*, 10. I. 1964, god.V, br. 194, str. 5. Autor je potpisan inicijalima M.V. Inače, riječ je o posve afirmativnoj ocjeni spomenute studije.

učenja, primanja i uklapanja u tokove dramske književnosti Zapada. No, ta adaptacija nije bila jednosmjerna, već se ono primljeno, stvaralački preoblikuje u skladu sa povijesnim i kulturnim trenutkom domaće sredine. U tom kontekstu valja istaći, da su rijetki slučajevi kopiranja stranih uzora ili posezanja za svjetskim novinama radi njih samih. Uglavnom nastaje dramska produkcija čiji tekstovi poprimaju odlike ozbiljne filozofske rasprave o čovjekovoj egzistenciji, o njegovu odnosu prema društvu, moralu, politici te su obogatili hrvatsku dramu. No ta se propitivanja suvremena svijeta fundiraju na antičkoj ili domaćoj mitologiji, a često se poseže za dalekim prostorima, historijskima ili geografskima. Takva je poetika omogućila iskazivanje širih stavova o čovjekovoj sudbini u suvremenom društvu, istodobno ukazujući na trajnost i nepromjenjivost pitanja o smislu čovjekove egzistencije.¹¹¹² Istražujući hrvatsko glumište u europskom kontekstu, Petar Selem u tom razdoblju ističe predstave tada tek osnovanog Zagrebačkog dramskog kazališta. Upravo te predstave, ističe Selem, unose struju novog govoreći o nekim istinama, o čovjeku i njegovu svijetu.¹¹¹³ U tom kazalištu je 1954. izvedena i Ustinovljeva komedija *Ljubav četvorice pukovnika*. Ustinov ju je napisao 1951, i ona je značila prvi značajniji uspjeh u njegovu dramskom pismu. U vlastitu prijevodu, tu je komediju u tri čina postavio i režirao Kosta Spaić.¹¹¹⁴ Tri saveznička (francuski, britanski i američki) i jedan sovjetski pukovnik nalaze se u hladnoratovski podijeljenom njemačkom gradiću Herzogenburgu. Oni se zapravo dosađuju, a pri tome ih intrigira tajanstvenost obližnjega dvorca koji je zbog neprohodne šume teško dostupan. U njemu je Trnoružica za kojom u potragu kreću sva četiri pukovnika. U tome im 'pomažu' Zao Duh i Dobra Vila koji predstavljaju Dobro i Zlo i kojima se u problemskom svjetlu pokazuje pitanje čovjekova izbora. Simbolična i imaginarna Trnoružica budi se iz sna, ali tako da svakome nudi svoje čari

¹¹¹² Marta Frajnd, *Drama u Jugoslaviji 1955-1975. i inovacije u suvremenom evropskom teatru*, u *Dani hvarskog kazališta*, 1984, 337-345 (339. i 341).

¹¹¹³ Petar Selem, *Hrvatsko glumište u europskom kontekstu*, u *Dani hvarskog kazališta*, 1984, 328-336 (331).

¹¹¹⁴ Premijera je održana 2. XI. 1954, a do posljednje izvedbe, 16. VI. 1955, izvedena je točno dvadeset puta.

prema njegovu zamišljaju. Dakle, Trnoružica kao takva ne postoji. Postoje samo njezini zamišljaji. Tako su prikazana, bolje reći uprizorena zamišljanja četvorice pukovnika (teatar u teatru). Riječ je o parodijskim uprizorenjima koja su povezana sa četiri pisca, Shakespeareom, Marivauxom, O'Neillom i Čehovim. Pukovnicima se nakon uprizorenja njihovih, a ne Trnoružičinih snova nudi izbor: ostati u imaginarnom svijetu ili se vratiti u realnost. Dvojica (Francuz i Amerikanac) biraju prvu mogućnost, a druga dvojica (Englez i Rus) drugu. Zao Duh kaže Dobroj Vili: «Dvojica tebi, a dvojica meni». Komedija završava pitanjem o čovjekovu izboru, odnosno postavkom kako se zapravo svaki čovjekov izbor može promatrati i kao pravilan i kao pogrešan. Na završetku francuski pukovnik Aime Frappot, odgovarajući američkome Wesleyu Breitenspiegelu na pitanje nisu li pogriješili u svom izboru, kaže: «Kakva korist od takva pitanja. Ovog istoga časa se njih dvojica pitaju nisu li pogriješili što nisu ostali...».¹¹¹⁵ U svom prikazu Spaićeva uprizorenja, kritičar Mladen Stary spominje švicarski film *Četvorica u džipu* koji je snimljen 1952. te kaže da se Ustinovljevi pukovnici ne vozikaju autom, ne zure u desperatne ulice velegrada, nego sjede i slijede svoju dosadu koja je početak zla i jedini podstrekač u borbi protiv dobra.¹¹¹⁶

U svemu navedenome uočava se ponavljanje obrasca četiriju junaka. To nije slučajno jer broj četiri ima jâko simboličko značenje te je čest u simboličkim prikazima. Četiri je jedinstven simbol cjelovitosti i sveobuhvatnosti, no, četiri simbolizira i zemaljsko, koje je istodobno i prolazno. Postoje četiri glavne strane svijeta, četiri vjetra, četiri stupa svijeta, četiri mjesечеve faze, četiri godišnja doba, četiri elementa, četiri temperamenta, četiri rijeke u Raju, četiri slova u Božjem imenu (YHYH), u imenu prvoga čovjeka (Adam), četiri kraka križa,

¹¹¹⁵ Citirani dijelovi (str. 137. i 140.) iz originalnoga primjerka Spaićeva prijevoda koji se nalazi u Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta u Zagrebu.

¹¹¹⁶ M. Stary, *Druga premijera u Zagrebačkom dramskom kazalištu. Ljubav četvorice pukovnika. Režija Koste Spaića*, *Vjesnik*, br. 3010, god. XV, str. 8.

četiri evanđelista, sve do četiri mušketira.¹¹¹⁷ U Bibliji, posebno u **Otkrivenju**, četiri predočuje *sveobuhvatnost*: četiri su bića sva bića u svijetu svjetla. Četiri jahača donose najveće nevolje, a četiri boje njihovih konja odgovaraju bojama četiriju strana svijeta i bojama dana, da bi se izrazila sveobuhvatnost djelovanja u vremenu i prostoru. U Otkrivenju se pojavljuju i četiri kralja koja obuhvaćaju svu povijest svijeta, a četiri anđela uništenja stoje na četiri ugla zemlje, odakle pušu četiri vjetrova.¹¹¹⁸ Četvorstvo je temelj i postavkama psihologa Carla Gustava Junga jer je četvornost za njega arhetipski temelj ljudske psihe, tj. sveukupnost svjesnih i nesvjesnih psihičkih procesa. Cijela njegova analiza psiholoških tipova počiva na teoriji četiriju osnovnih funkcija svijesti: mišljenju, osjećaju, intuiciji, osjetu. Zapravo Jung kao psihoanalitičar zadržava poimanje o svijetu i čovjeku koje se nalazi na početku svih kozmogonija, pa i biblijske, a isto tako Jung se snažno oslanja i na mistične alkemičare kojima je četvornost temeljni aksiom u iščekivanju Velikog Djela i u potrazi za kamenom mudraca.¹¹¹⁹

Vjerojatno je upravo činjenica četvorice koji u Ustinovljevoj komediji pripadaju onodobnim Velikim silama, navela kritičare da ustvrde kako je *Palmin List*, zapravo, varijanta Ustinovljeve komedije. Da je Gervaisu bila poznata ta komedija, svjedoči novinski članak koji je pronađen u njegovoj ostavštini. U njemu se govori o suradnji zagrebačkih kazališta i radnih organizacija kako bi radnički slojevi u što većem broju posjećivali kazališne predstave. To je inače bila problematika koja je Gervaisa posebice zanimala, a olovkom je podcrtano nekoliko redaka u kojima se spominje kazališna kuća u Rijeci. Ondje se govori i

¹¹¹⁷ *Rječnik simbola*, 1987, *Četiri*, str. 87. C. P. Estés, 2006, 44. i 527, navodi priču *Četiri rabina* u kojoj ta četvorica različito reagiraju na ono što su vidjeli u Pardesu-čaju. Ta priča nalazi se i u Talmudu- *Četvorica koja su ušla u raj*. Oni ulaze u raj, kako bi proučili nebeske tajne. No, trojica od njih polude nakon što ugledaju Šekinu-drevno žensko Božanstvo.

U najnovijoj kulturalnoj shemi, simbolika četvorstva biva prikazana u liku četiriju suvremenih i posve emancipiranih/ «emancipiranih» protagonistkinja u američkim televizijskim hitserijama *Seks i grad* i *Kućanice*.

¹¹¹⁸ *Ibid.*, 88. (*Otkrivenje*, 7,1; 20, 8)

¹¹¹⁹ *Ibid.*, str. 89.

o komediji *Ljubav četvorice pukovnika* kao pretešku kazališnom djelu za radničku publiku.¹¹²⁰

No, u kontekstu Gervaisove poetike intertekstualna dijaloga u kojem on poštuje, ali i preobražava tekstove antedecense, kao i globalni (biblijski) podtekst u kojemu se kreće, i četvorstvo zadobiva specifični preobražaj. Gervais smješta radnju svoga teksta na daleki bezimeni otok, što se uklapa u već pojašnjene tokove suvremene hrvatske dramaturgije.

Palmin List komedija je u tri čina, a likovi su podijeljeni u tri tetrade. U prvoj grupi su oficiri: američki Sam, ruski/sovjetski Boris Andrejevič, britanski John i francuski Paul. Osim spomenute četvorice, u Gervaisovu se tekstu, za razliku od Ustinovljeva, pojavljuju i četvorica njihovih posilnih. To su vojnici: Vaska, Jimmy, Jack i Joseph. Treću skupinu likova čine urođenici (kojih, dakako, kod Ustinova nema): Missis Mokili, Missis Mikili, Jedna žena, Babaja, Makili, Mokili, Mikili, Kuhar. Riječ je o dvostrukoj tetradi (8), među kojima je deveti lik Palmin List. Osam dijelova ima i Gervaisova **Moja zemja**, a taj je broj, zapravo četiri u dvostrukom obliku. On je simbol stvaranja. Na početku vremena, prema predaji afričkog plemena Dogona iz Malija, bilo je osam predaka i osam ljudskih obitelji, osam životinjskih i osam biljnih.¹¹²¹ No, zbrojene tetrade u Gervaisovu tekstu daju sveukupni broj šesnaest. Taj je broj njihova sinteza (četverostruka tetrađa) i kao takav u procesu individuacije koji se temelji na četiri djelatnosti svijesti, predstavlja simbol vrhunske cjelovitosti, završenosti. Zapravo, svi brojevi koji sadrže četverokratnost-naime, djeljivost sa četiri, ili neke druge strukture izvedene iz brojčanih nizova od 4, 6, 8, 16, igraju osobito važnu ulogu.¹¹²² No, u drami ima sveukupno sedamnaest lica, što ne narušava strukturu četverostruke tetrade, jer će taj potonji, pokazat će se, odigrati integrativnu, ali i transgresijsku ulogu među njima. Tetrade su

¹¹²⁰ Tekst se nalazi u Ostavštini Tomašić-Grgurev. Riječ je o članku *Obostran interes između kazališta i radnih kolektiva Zagreba*, u *Vjesniku*, 20. VI. 1956, str. 3. Potpisan je M. S. Dakle, članak je pisan nakon nastanka Gervaisova teksta.

¹¹²¹ *Rječnik simbola*, 1987, Četiri, str. 88-89.

¹¹²² C. G. Jung, 1973, *Jastvo: simboli cjelovitosti*, str. 200.

hijerarhizirane tako da prokazuju militaristički, imperijalno-kolonijalni poredak: najprije kolonizatori-oficiri, zatim njihovi podređeni, a tek nakon toga oni kojima se želi (za)vladati-urođenici.

U uvodnoj didaskaliji prvoga čina upućuje se na scenu koja predstavlja bezimeni otok na Pacifiku u čijem središtu, u gaju palmi, stoji urođenička koliba. U pozadini je more. Dakle, od Vrutki, od svoje «miće, uske rečice», preko Rijeke koja nepresušno teče, Gervais nas je doveo do mora. To je rajski svijet, svijet idile kojem je «sve živo, vrlo zeleno, puno sunca i cvrkuta ptica». Zeleno je boja obnoviteljskih voda, ono simbolizira buđenje života. No, zeleno je ženska boja i kao takva otkriva tajnu ravnoteže između čovjeka i prirode. Ona je mjesto na koje se čovjek, na kraju divlje jurnjave, napokon vraća majci kao luci mira, osvježujućoj i obnoviteljskoj. Postoji tako čitava terapeutika zelenog, koja se, i kad nije toga svjesna, temelji na regressus ad uterum. Zeleno je kao vječna mladost obećana odabranima.¹¹²³ Koliba u središtu toga zelenoga također ima simboličko značenje i predstavlja «vaseljensko središte», naš svijet, odnosno inicijacijski regressus ad uterum, silazak u tamu koji prethodi ponovnom rođenju i regeneraciji.¹¹²⁴ Dakle, na razini individuacije, netko se mora vratiti u majčinski svijet kako bi se nanovo rodio.

No, u ovom svijetu postoji rampa. Ona dijeli otok na dva dijela: onaj pod savezničkom vlašću, i onaj pod ruskom. Nalik prizoru iz prvog čina Ustinovljeve komedije, i ovdje ekspozicijski dijalog vode dvojica, ovaj put oficira: Francuz Paul, i Amerikanac Sam. Oni razgovaraju o nekoj (njemačkoj) ljepotici koju je Sam zaveo dok je njezin muž bio na fronti u Ukrajini. No, muž se vraća i misli da je riječ o ženinu prijatelju. S vremenom Sam biva izbačen iz tog trokuta, a Paul komentira: «*Pauvre mister Sam. Uložio toliki kapital, a profita nema*».¹¹²⁵ Upleće se John: «*Meni se to ne može dogoditi, jer ja svoje*

¹¹²³ Rječnik simbola, 1987, *Zeleno*, str. 783-785.

¹¹²⁴ Dž. K. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola*, prev. S. Dordević, Prosveta-Nolit, Beograd, 1986, *Kuća*, str. 82.

¹¹²⁵ D. Gervais, *Palmin List*, u *Moja zemlja*, 1979b, str. 150, Prvi čin, prva slika.

kapitale ulažem na sigurno. Ali, kad bih već zapao u takvu situaciju, onda bih nastojao da dođe do nekog džentlemenskog sporazuma, na bazi polariteta, pa da nekako zajedno...». I Rus Boris se uključuje ističući kako su «te svinjarije» kod njih nemoguće, jer «one se mogu dogoditi samo u pokvarenom buržoaskom društvu. Ali kad bi došlo do takve situacije, ja bih muža okupatora izbacio iz kuće i gotova stvar». Paul kaže da «ne samo da bih tražio svoje mašine, nego bih, čini mi se, tražio odštetu zato što sam zamjenjivao muža. C'est normale, n'est-ce pas?». ¹¹²⁶ Već tim prvim prizorima, Gervais nas uvodi u svijet muških kolonizatora prikazujući njihov kolonijalni, odnosno imperijalistički diskurz u kojem se osvaja, trguje, ulaže se kapital, gleda se na profit, ne mareći za cijenu koju će plaćati drugi. I Benedict Anderson ističe kako su vojnici u kolonijama isticali slavu, epolete, osobno junaštvo. ¹¹²⁷ U takvu seksističkom muškocentričnom miljeu i žene su roba, odnosno poimaju se kao vrijednost na tržištu, kojoj cijena raste ili pada. One su posve opredmećene i kao takve postaju MJESTO transfera, prodaje-kupnje, mjesto koje se osvaja i koje se napušta. Gervaisovi kolonijalni junaci podijelili su (i) otok na kome se nalaze. No, oko toga se ne mogu sporazumjeti. Predlaže se da komisija za razgraničenje Sjeverne i Južne zone nastavi rad. Čitaju se protestne note, spominju se deklaracije (Portlandska), interesne sfere, intervencije, pomicanja granične linije, (ne)pravednosti razgraničenja. Tako Boris Andrejevič protestira jer su saveznici nastojali «da granicu u njenoj polaznoj točki, na Rtu sporazuma, pomaknu za **čitav metar i pol** u svoju korist i na taj način prošire svoju interesnu sferu na štetu naše». Stoga, Andrejevič inzistira da se čitaju protestne note, iako John i ostali predlažu da se to preskoči. No, Boris odvrća: «Note se moraju čitati, jer one predstavljaju jednu cjelinu i o njima se mora diskutirati kao o jednoj cjelini.(...) Mene se ne tiče da li se vi znojite ili ne, mene se tiče samo to da se

¹¹²⁶ Ibid., 150

¹¹²⁷ B. Anderson, 1990, 136.

note moraju čitati i one će se čitati».¹¹²⁸ U tim rečenicama očituje se totalitaristička filozofija koja nameće ono što se mora, ne mareći za individualne potrebe. On se u tom smislu i žali: «*Ne da banda imperijalistička da čitam note*». No, njegova vojnika Vasku zanima nešto posve drugo. On pita: «*Kad ćemo kući?*», jer: «*Zaželio sam se stepe, umrijet ću od tuge za njom. I eto, neprestano pitam sebe, budalu: koga đavola tražimo ovdje na ovom užarenom otoku i među ovim divljacima. I mi i oni ofsajdi tamo?*». Na to mu Andrejevič odgovara da šuti i da se ne miješa «*u stvari koje te se ne tiču!*». No, Vaska odvrća: «*Šutim ja, šutim(...), ali srce govori!*». Boris u totalitarističkoj maniri zaključuje: «*A ti ga stegni!*».¹¹²⁹

Nastavljaju se natezanja, zamorni pregovori oko podjele kolonijalnog teritorija što dovodi do apsurdnih situacija u kojima se više ne mogu dogovoriti niti tko će prvi čitati protestne note. Netko predlaže da se baca novčić. No, Boris ne popušta: «*Ja u državnom interesu tražim da se pročitaju note, pa ne mogu valjda državni interes prepustiti slučaju*». Jer, kaže Vaska: «*(...) svjetski su to majstori, pola su svijeta osvojili, sve ovako, na trikove, bacajući novac u zrak, pa će i nas prevesti žedne preko vode*».¹¹³⁰ Stoga, traže neku neutralnu ličnost. Dohvate urođenika Babaju, za kojega Jack kaže Jimmyju: «*O njegovoj se koži radi, a oni ga proglašavaju neutralnom ličnošću*». Na Borisovo pitanje «*Tko si ti?*», Babaja znakovito odgovara: «*Čovjek*». I još znakovitije nastavlja: «*Ovdje se Babaja roditi, ovdje i umrijeti ako to njemu dozvole veliki bijeli sahibi*». Jer, kako kaže «*Babaja misliti da veliki, bijeli sahibi došli usrećiti jadne divljake kao uvijek do sada*». Te rečenice Vaska komentira: «*Ovaj kao da je tamo one diplomatske univerzitete studirao*». A, Babaja, osvrćući se na njihove svađe i podjele kaže: «*Za mene biti svi jednaki*», jer «*Babaja ne znati što to biti imperijalizam*». Vaska mu uzvrća: «*Ne znaš, pa naravno da ne znaš, to znam i bez tebe, ali ćeš ga naskoro upoznati, to jest, kad se s tobom poigraju oni*

¹¹²⁸ D, Gervais, 1979b, 151. Istakla V. J.

¹¹²⁹ Ibid., 152. Istakla V. J.

¹¹³⁰ Ibid., 154.

macani tamo».¹¹³¹ Riječ je o aludiraju na igre velikih o kojima oni o kojima se odlučuje nisu obaviješteni, postavši tako opredmećeni kao figure na kolonijalnoj šahovskoj ploči. Zapravo je to i rezonanca na Rapalski ugovor. No, kad je konačno Babaja bacio novčić u korist Borisa, ovaj se više ne može sjetiti zašto je uopće bacan novčić, a kada ga Vaska podsjeti, on odustaje od čitanja. Svi dolaze do rampe u sredini. «*Tamo je zabijen kolac za koji je privezan konopac*». Riječ je o naznaci iz pomoćnoga teksta koju također čitamo u simboličnom značenju. Kolac je simbol svjetske osi, muškog principa, faličkog i ratničkog umijeća i on se ovdje nalazi u samom središtu ženskoga zelenoga.¹¹³² Pomoću tog konopca određuju granicu, koja je čas suviše desno, čas suviše lijevo. No, u tom matematički pedantnom, razgraničavajućem postupku, nailaze na «*sasvim nepredviđen slučaj*» koji predstavlja «*jedna sasvim impertinentna koliba*», zauzevši «*položaj baš u sredini granice, kao da se nije mogla smjestiti na manje kritičnom mjestu*».¹¹³³ U smislu arhetipske simbolike, koja ukazuje na procese individuacije, najprije uočavamo da je naspram Ustinovljevu dvorcu ovdje riječ o kolibi. Ako kuća, kao što tumači Gaston Bachelard, znači unutrašnje biće, onda je ovdje riječ o krhkom biću. Ta krhkost povezana je sa simboličkim značenjem kolibe kao skloništa nomada, putnika, odnosno sa značenjem utočišta prognanoga koji živi u tuđoj zemlji kao stranac i žudi za smirenjem. Riječ je o strancu koji označuje onaj dio sebstva, koji na putu osobne identifikacije još uvijek luta i nije još asimiliran. No, koliba je i ženski simbol utočišta, majke, zaštite, majčinih grudi, čija četiri kuta impliciraju četiri strane svijeta, pa kao takva, ukazuje na to da će ovdje mjesto smirenja biti žensko mjesto.¹¹³⁴

¹¹³¹ Ibid., 157-158. Istakla V. J.

¹¹³² Usp. Đž. K. Kuper, 1986, *Koplje*, 70.

¹¹³³ D. Gervais, 1979b, 160. Replika Paula. Istakla V. J. Izraz impertinentan (drzak, drzovit, bezobrazan, nepristojan, neuljudan, bezočan) čest je u Gervaisovu leksičkom fundusu. Usp. Bratoljub Klaić, *Rječnik stranih riječi. Tudice i posuđenice*, priredio Željko Klaić, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1981, *impertinentan*, str. 576. I N. Fabrio, 1963, 144. No, dakako, valja uočiti što je to impertinentno u pojedinom tekstu i prema komu/čemu se pokazuje takvim.

¹¹³⁴ *Rječnik simbola*, 1987, *Koliba*, 266. i *Stranac*, 640.

Umorni od međusobnih natezanja svojih nadređenih, posilni legnu u hlad «*pod jednom palmom*». Jack kaže: «*Sve je to pusto brbljanje i nadmudrivanje. I te njihove konferencije, i te njihove note, i ta njihova diplomacija*».¹¹³⁵ U međuvremenu nadređeni raspravljaju što će s kolibom. John predlaže: «*Preostaju, dakle, samo tri alternacije; prva, da koliba pripadne jednoj ili drugoj zoni, druga da je srušimo, i treća, da granicu postavimo sredinom kolibe*». To su dakle mogućnosti, kojima jedna kolonijalna dinamika raspolaže. Štoviš, Boris odgovara: «*Prva alternativa otpada. Ne tražim kolibu za sebe, ali je ne dam ni drugome*». Ujedno odbacuje i rješenje s granicom posred kolibe jer: «*prema ovom prijedlogu, pola bi kolibe pripalo Sjevernoj, a pola Južnoj zoni, a to je nemoguće zbog toga što se tu ne radi samo o kolibi, nego i o dvije ideologije. A jedna se koliba na dvije ideologije cijepati ne može*». Stoga predlažu da se koliba sruši, te pozivaju vlasnika. Kaže Jack: «*Hajde, vlasniče, pokaži nam svoju otmjenu njušku!*», a Jimmy dodaje («*budući da nitko ne izlazi*»): «*Izađi, vraže, jer ćeš inače imati s mnom posla*». No, kad i nakon toga nitko ne izlazi, i Vaska poziva: «*Hej, druškane, nemoj se izmotavati, nego izađi, poželjeli ljudi da te vide*». U tom trenutku: «*Iz kolibe izlazi Palmin List. Crnokosa, gornji dio tijela, osim grudiju, gol, tanka, prozirna suknja, cvijet u kosi*».¹¹³⁶ Dakle, vlasnik kolibe je žena. obraća se nazočnim muškarcima: «*Što žele bijeli sahibi od Palmira Lista i zašto oni toliko vikati? Palmin List tako slatko spavati i sanjati da ljubiti jednog krasnog mladića, a krasni mladić da ljubiti Palmin List*». Svi su zatečeni, a Paul opčinjen ponavlja: «*Ona ljubiti njega, a on ljubiti nju. C'est magnifique. Priprosto i naivno...I kakva ljepotica, gospodo. Prava kraljica od Sabe*». I John ističe njezinu ljepotu, ali i neobičnost njezina imena. Nitko do prisutnih nema snage da toj ljepotici kaže da kolibu treba rušiti, dok Jimmy to grubo ne učini. Kad ona pita zašto, Vaska joj objašnjava da je to «*zbog granice*». No, Palmin List pita: «*A što to biti granica?*

¹¹³⁵ D. Gervais, 1979b, 160.

¹¹³⁶ Ibid., 161- 162. Istakla V. J.

*Palmin List nikad čuti za takvu stvar koja se zove granica». Vaska oduševljeno: «Ha, (...) nikad nije čula za takvu stvar koja se zove granica. Pa ovo je, bratac, raj na zemlji». Eto onog Gervaisovog Raja iz *Moje zemlje* koji je morao biti napušten, a koji, kao što implicira Jimmy, «smo mi došli zagovnniti».¹¹³⁷*

Palmin List zavodi sve prisutne, rabeći svoju žensku moć, pa «*neprestano cvrkuće oko njih, mazi se i ulaguje*», dok se «*oni se mršte, krive lica, mumljaju, gledaju zbunjeno jedna drugoga, pitaju se najprije očima i pokretima, a zatim i glasnim 'a' što da učine*». Njezine su strategije, pokazat će se, u većini interakcija vješte, a ova «*igra Palmina Lista* zainteresirala je i urođenike, koji su se približili».¹¹³⁸ I «*sahibi*» koji bi dijelili, trgovali, posjedovali, sada su posve razoružani. Sam nesigurno predlaže; «*Pa ja, ovaj well, predlažem konferenciju*». Svi se slažu. Konferencija «*iza zatvorenih vrata*» protječe u neobičnom tonu. Paul ističe bokove Palmine Lista, kakve «*nije imala ni kraljica od Sabe*», no Sam ističe da «*bokovi nisu na dnevnom redu*». No, svi su pod snažnim dojmom ljepote Palmine Lista i zaključuju da se koliba neće rušiti. Štoviše kaže Boris: «*Rušenje kolibe protivi se principima izraženim u članu pet Portlandske deklaracije, po kojoj svaki narod ima pravo da sam određuje svoju sudbinu. Ako je potrebno, predat ću notu*». I John kaže da je protiv rušenja kolibe jer «*je naša politika uvijek išla za tim da se kolonijalnim narodima ostave njihova osnovna prava, kao što su pravo na život, na rad, na stan, i tome slično*».¹¹³⁹ Paul se s tim slaže, i to «*zbog bokova*». Očita je parodija visoke politike koja prokazuje kako se Odnosi moći između nacija i statusa kolonijalnih subjekata obrazlažu se (dakle i opravdavaju) pomoću muško-ženskih odnosa.¹¹⁴⁰

Odluka se priopćava urođennicima. Paul u svom govoru kaže: «*Građani i građanke, gospođe i gospodo urođenici. Čast mi je pozdraviti vas u ime saveznika koji su oslobodili ovaj otok i koji vam na svojim pobjedonosnim*

¹¹³⁷ Ibid., 163.

¹¹³⁸ Ibid.

¹¹³⁹ Ibid., 164-165.

¹¹⁴⁰ Usp. J. W. Scott, 2003, 71.

zastavama donose zublju civilizacije, blagostanja, demokracije....*Oh, mon Dieu, kakav svijet. Ta kažite im, John, da viknu hura!*».¹¹⁴¹ Paul s teškoćama pojašnjava ulogu kolonizatora: «*Dakle, kako sam rekao, mi smo četvorica, to jest, zapravo, nismo četvorica, nego dvojica...i sad, uzmimo na primjer da je ovaj otok jedna lubenica...*». Objašnjavajući im da su kao lubenica podijeljeni na dvije interesne sfere, traži da mu viču Hura. Komički je efekt postignut infantilnim elementom (kolonizatori se odnose prema koloniziranima kao prema djeci) čime se ostvaruje groteskni učinak.¹¹⁴² Oni koji koloniziraju, tvrde da su 'oslobodioci', da donose napredak, unaprjeđuju civilizaciju, a Povijest počinje od trenutka kad su oni zaposjeli prostor. I vrijeme je njihovo. Oni zapravo polaze od uvjerenja kako su granice njihova svijeta, ujedno granice i drugih svjetova. Ta se uvjerenja temelje na svijesti kolonizatora koji smatra da u svojem osvajanju ulazi u prostor povijesne, pravne i kulturne praznine i da ga ispunjava samom činjenicom vlastite nazočnosti. To je diskurz i praksa gospodara koji predstavljaju idealan kolonijalni nacrt i njegovo ostvarenje.¹¹⁴³ U tom smislu Paul kaže: «*Vaše je oduševljenje, gospodo, upravo dirljivo, i mi ćemo nastojati da ga opravdamo na taj način što ćemo vas civilizirati, što ćemo podići vaš standard života, što ćemo na vašem krasnom otoku provesti mnoge socijalne reforme, i uopće, podići vas na nivo kulturnih naroda... I onda, daleko od toga da vas porobljujemo, mi ćemo vam dozvoliti vaše parlamente, vlade i ministre, jednom riječju, dozvolit ćemo vam da sami sobom vladate, sve to, (...) to su u kratkim potezima odluke savezničke komande koja je došla na ovaj otok da vam donese slobodu, civilizaciju, kulturu, blagostanje...e, e... nauku, poeziju*». Na to, uz poticaj Johna, urođenici viču hura, i vesele se što će biti 'interesna sfera', što će «*biti lubenica, pa jedni sahibi žderu jednu polovicu, a drugi drugu!*».¹¹⁴⁴ U pozadini raspravljaju Mokili, Makili, Mikili i Babaja.

¹¹⁴¹ Ibid., str.163- 165. Istakla V. J.

¹¹⁴² Usp. Gjuro R. Tamarin, *Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962, 39.

¹¹⁴³ N. Petković, 2003, 67.

¹¹⁴⁴ D. Gervais, 1979b, 165 -166.

Mikili kaže da je «*bijelim ljudima uvijek tako strašno dosadno, pa od dosade svašta izmišljaju*». Ta rečenica ukazuje na logiku koja oscilira između dječje logike i odrasle svijesti, a njome se ostvaruje groteskan prikaz svijeta nepravde i podjele. Babaja potvrđuje: «*Bijeli su ljudi lakomi i zli i oni će donijeti nesreću našem otoku*». Sada se pokazalo da ono infantilno kod komike grotesknog, odrasloga čini poniženim i ismijanim.¹¹⁴⁵ I Mikili se slaže s Babajom. Stoga predlaže: «*I ja mislim da su bijeli ljudi zli i lakomi i zato bi bilo najbolje da ih pojedemo, pa da više ne mislimo na njih*».¹¹⁴⁶ Njegov prijedlog u svojoj komici je iznenađujući, neočekivan i kao takav pripada groteski. Groteska je prema svom objektu, ovdje bijelim ljudima, kolonizatorima, osvajačima, nemilosrdna. No, bizarni prijedlog Mikilija, u skladu s grotesknim prikazom naglavce preokrenutog svijeta kolonizatora, ne djeluje nekongruentno. Štoviše, taj prijedlog doimlje se istovremeno tragično, jezivo, smiješno i besmisleno.¹¹⁴⁷ Mikili je groteskna figura i po tome što nije ravnopravan u borbi, on je beznadežno sićušan prema svojim protivnicima, i ako pobjeđuje, to je zato jer se protivnik uopće ne može prilagoditi njegovoj logici.¹¹⁴⁸ Čitav je prizor obraćanja urođenicima prožet elementima hrane, odnosno jedenja. Još prije obraćanja, Paul, koga je zapao taj zadatak kaže: «*Kad god treba vaditi kestenje iz vatre, Paul, Ali, neka. Progutao sam i gorih, pa mogu i ovu*». I u metaforičnom i u doslovnom smislu groteskni motivi općenito imaju kanibalističku komponentu. U tom smislu valja reći da je podrijetlo grotesknog povezano sa kanibalističkom totem-svečanošću. Ondje su boga-totema raskomadali i pojeli. Stoga je groteska metafora takve svečanosti jer nastaje kada ne možemo svariti apsurdnost, neočekivanost u objektu.¹¹⁴⁹

¹¹⁴⁵ G. R. Tamarin, 1962, 40.

¹¹⁴⁶ D. Gervais, *ibid.*, 167.

¹¹⁴⁷ G. R. Tamarin, 52-53. i 59.

¹¹⁴⁸ *Ibid.*, 102.

¹¹⁴⁹ *Ibid.*, 115. Autor navodi da je likovna umjetnost prepuna grotesknih figura koje jedu jedne druge. Spominje glasovite krmerske reljefe, Saturna s crkve Mont-Majour u Provenci koji proždire svoje dijete kao i onaj kod Goye.

U drugoj slici prvog čina prizor je posve drukčiji. U noći s mjesečinom razgovaraju Babaja i Palmin List. Već je prije Palmin List uspoređivana sa kraljicom od Sabe. No citatni se odnosi naspram starozavjetnim motivima ovdje razrađuju. Naime, prizor je citatna aluzija na *Pjesmu nad Pjesmama*. I ovdje se radi o već spominjanu dijaloškom tipu intertekstualnosti koji, prema M. Bahtinu, podrazumijeva dinamičan odnos konkretnog teksta s drugim tekstovima. Etape tog razumijevanja dijaloškog kretanja jesu; ishodište-tekst koji je pred nama; korak natrag-prošli konteksti; korak naprijed-aniticipacija (i početak) budućeg konteksta. No, ističe Bahtin, samo u točki dodira tekstova zrači ono svjetlo koje sija naprijed i natrag, koja dotičnom tekstu omogućava sudjelovanje u dijalogu.¹¹⁵⁰ U tom smislu Gervaisovo sačinjavanje počinje na poticaj tuđega teksta, ali se shvaća kao preobražaj, a ne kao ponavljanje govorenog smisla. To znači da Gervais svoje tekstove konstituira intertekstualnim procesom, koji apsorbira i prerađuje smislaone obrasce drugih tekstova i omogućuje komunikaciju koja nikad ne zahtijeva jednosmislenu suglasnost.¹¹⁵¹ U Gervaisa to vrijedi i za odnos prema podtekstu. Palmin List dočekuje Babaju, replikom u kojoj je naznačena poetska stilizacija *Pjesme nad pjesmama* prilično izražena te se svojom eufonijom i slikovitošću razlikuje od ostalih u njihovoj prozaičnoj trijeznosti.¹¹⁵² «O, Babaja, slatki dragane moj!», započinje ona. No, Babaja prekida tu eufoniju i prekori jeva je zbog njezina umiljavanja bijelim ljudima. Ona mu odgovara rečenicama kojima iskazuje svijest o svojoj vlastitoj moći: «Dakle, čuješ dragi moj, ti ne samo da su ljubomoran nego si i glup. Da nisam učinila ono što sam učinila, moje lijepe kolibe ne bi bilo više, **jer tu mi nije mogao nitko pomoći, pa ni ti sam**».¹¹⁵³ Palmin List nije naivna i ne zavarava se o svijetu koji je okružuje te koristi svoju žensku moć. Stoga, Babaja u svojoj

¹¹⁵⁰ *K metodologii gumanitarnyh nauk*, u M. M. Bahtin, *Estetika slovesnogo tvorečestva*, ur. S. G. Bočarov, Moskva, 1979, str. 361-373 (364). Navedeno prema R. Lachmann, *Intertekstualnost kao konstitucija smisla*, u zborniku *Intertekstualnost&Intermedijalnost*, 1988, prevela Jasenka Palinić, 75-108 (77).

¹¹⁵¹ R. Lachmann, 1988, 79.

¹¹⁵² Usp. M. Pfister, 1998, 184.

¹¹⁵³ D. Gervais, 1979b, 167-168.

ljubomori ističe kako koliba nije srušena upravo zbog njezine ljepote jer da je koliba pripadala kakvoj starici, oni bi je srušili. No, Palmin List je svjesna da i Babaja govori iz situacije kada je 'ugroženo njegovo vlasništvo' pa kaže: «*Ruku na srce, zar bi naši muškarci drukčije postupili?*». Babaja zatim aktualizira njihovu kolonijalnu poziciju: «*I otkud im to pravo da ruše tvoju ili bilo čiju kolibu na otoku? I tko ih je zvao ovamo? Mi možemo živjeti i bez njih i bez svega onoga o čemu su danas govorili. A one naše budale samo se smiju i viču hura, a da ne znaju ni zašto se smiju, ni čemu se vesele. Ali Babaja nije budala. On zna da od bijelih ljudi ne dolazi dobro i da će nam oni donijeti nesreću*». Govoreći da ih je upoznao, iako je njegova «koža crna», Babaja kaže o bijelim ljudima: «*Oni žele zavladatai otokom i oni žele tebe. Oni će se svađati zbog toga čiji će biti otok i oni će se svađati zbog tebe. A onda kad budu sasvim zavađeni i sasvim ludi zbog tebe.... (...) Onda ću doći ja, pobijediti bijele ljude, i postati kralj!*», a Palmin List bit će kraljica.¹¹⁵⁴ U tom trenutku nastavlja se poetski govor Palmina Lista : «*O , kako si silan, kako si divan, kako si hrabar, dragane moj. (...) O, kralju moj, slatki dragane moj! Ti si najsladše mlijeko kokosova oraha što su ga pila moja usta, ti si najljepši cvijet koji sam zadjenula u svoju kosu. Ljubim te kao što zemlja ljubi sunce, kao što noć ljubi mjesec, kao što žedan cvijet ljubi kišu. Tvoja su usta slatka kao banana i tvoje je tijelo vitko kao palma. Ludujem, za tvojim zagrljajem, za tvojim crvenim usnama, za tvojom crnom kosom, za tvojim jakim rukama. Želim da izgorim od tvojih poljubaca kao što slaba trska gori na velikoj vatri, o slatki dragane moj, o veliki kralju moj*». ¹¹⁵⁵ Ona tom replikom preokreće ključ i žanr govora likova u ovome tekstu i zapravo mijenja prirodu i uvjete samoga govornoga čina, odvedeći ga iz interakcijskog govornog modusa čijim pravilima vladaju muškarci u žanr «himne». Riječ je o vrlo osobnom i emotivnom izražajnom ključu koji joj daje

¹¹⁵⁴ Ibid., 168-169. Istakla V. J.

¹¹⁵⁵ Ibid., 169. I u *Pjesmi nad pjesmama* česta je usporedba s palmom: «Glava je njegova kao zlato (...) / uvojci kao palmove mladice, / crne poput gavrana.» (5,11). Ili kao slika zaručnice: «Stas je tvoj kao palma, / grudi su tvoje grozdovi. / Rekoh: popet ću se na palmu» (7, 8-9).

slobodu govora pod vlastitim uvjetima.¹¹⁵⁶ Nakon toga Babaja ju je podignuo i nestao s njom u kolibi. Dakle, nije riječ o prizoru u kojem jedna romantična vizija ostala na tek naslućenom ostvarenju, kao između Karoline i Georgea. Palmin List je posve emancipiran ženski lik, oslobođen stega licemjerna društva. Ona je simbol Jungova četvrtoga stupnja anime koja se prikazuje i likom Sulamke iz Salomonove *Pjesme nad Pjesmama*.¹¹⁵⁷ Naime, C. G. Jung razlikuje četiri stupnja evolucije anime. Prvi je stupanj simboliziran likom Eve koji predstavlja nagonске i biološke odnose. Takvu animu upoznali smo u Gervaisovoj poeziji. Drugi stupanj simbolizira Faustova Helena. Ta anima oblikuje romantičnu i estetsku razinu sa seksualnim elementima. U Gervaisa je to Karolina Riječka. No, valja ovdje istaći da se takva anima pojavila već u posljednjoj noveli **Oživjeli dom** u zbirci **Bez domovine**. Dok se pripovjedač/Gervais prisjeća događaja iz prošlosti, pojavljuje se djevojka: « (...) dobro je razvijena, vitka i lijepa, dodao je, jer makar mu kosa bila prosjeda, srce je u njega još uvijek mlado i veselo». ¹¹⁵⁸ To je još jedna potvrda tezi da Gervaisove novele zapravo najavljuju njegov teatar. Treći tip anime predstavlja Djevica Marija kao lik koji uzdiže ljubav (eros) do visina duhovne odanosti. Takav je tip anime Gervais prikazao u svojem dramskom tekstu **Čudo djevice Ivane**. Četvrti tip simbolizira Sapientia, mudrost što natkriljuje čak i ono najsvetije i najčišće.¹¹⁵⁹ Gervais najvišim stupnjem anime pokazuje kako je ovdje proces individuacije, povezan sa njegovim položajem koloniziranog egzilanta evoluirao. Palmin List je lik koji je oslobođen samoskrivljene nezrelosti, ona je holistički lik koja u sebi ujedinjuje Evu grješnicu, prijestupnicu, besramnicu, spolno osviještenu ženu i Mariju koja vezana uz simbol palmine grane odsječene u raj. Za razliku od Marije Palmin List ne gubi ni jezik ni tijelo. Ona je svjesna svojih seksualnih potreba te umije inicirati i

¹¹⁵⁶ V. Herman, 2005, str. 181.

¹¹⁵⁷ C. G. Jung, 1973, 185.

¹¹⁵⁸ D. Gervais, ibid., 99.

¹¹⁵⁹ *Rječnik simbola, Četiri*, 1987, str. 89.

practicirati užitke požude jednako kao bilo koji muškarac.¹¹⁶⁰ Štoviše, ona nije, zbog toga što je iskočila iz uloge poslušne radateljice ili zato što joj se događa *jouissance* jer je odbila žrtvovati svoju seksualnost i rječitost i nije pristala na lingvističku kastraciju, zato ostracirana ili stigmatizirana poput Eve.¹¹⁶¹

No, i ovdje je riječ o paru. U *Karolini Riječkoj* Gervais prikazuje par Karolinu i Georgea, a u tekstu *Čudo djevice Ivane*, Ferdinanda i Ivanu. No, oni se nisu sjedinili, dok su Babaja i Palmin List prikazani kao aluzija kralja i kraljice. U arhetipskom smislu spomenuti parovi predstavljaju Animu i Animusa koji u procesu inidividuacije predstavljaju manifestacije nerealizirane libidinalne energije i potisnutih i obezobličjenih nesvjesnih sadržaja. Tako se sjedinjenje Palmine Lista i Babaje u simboličkom smislu može objasniti savršenim SJEDINJENJEM dvaju principa: muškog i ženskog. Prvi predstavlja suverenost, svjetsku vlast, vrhunsko postignuće, a drugi je životni princip, snaga, podmlađivačka sila. Skupa predstavljaju savršenu integraciju: dva pola savršene cjeline, potpunost ANDROGINA.¹¹⁶² Time se ukida binarna opreka/*granica* između spomenutih dvaju principa, a koja ih je determinirala u svojoj falogocentričnoj ograničenosti svojstvom bez/grešnosti. Riječ je o konstrukciji subjekta u kojoj nije negirana muška strana («falička komponenta») žene, baš kao ni ženska strana muškarca, odnosno nije «kastirana polivalencija subjekta». No, još je važnije da je pri tom prevladano i omeđenje muškog standarda te polivalencije, odnosno potpuno je razotkriveno, dekonstruirano i pobijeđeno političko brisanje partikulariteta onog ne-normativnog roda, naime femininoga.¹¹⁶³

Stoga ni Babaja/animus nije još posve mlad i nejak kao George, on je ovdje kralj koji simbolizira produženje nad-ja, kao ideal koji valja dosegnuti. Njegov lik u

¹¹⁶⁰ Usp. V. Herman, 2005, 186.

¹¹⁶¹ Usp. N. Govedić, 2002a, 218-219. Autorica se poziva na studiju Julie Kristeve, *Stabat Mater* (iz *The Kristeva Reader*, ur. Toril Moi, New York, Columbia UP, 1986, 165.)

¹¹⁶² Dž. Kuper, 1986, 74.

¹¹⁶³ Usp. N. Govedić, 2002a, 227. Autorica interpretira postavke Julie Kristeve o neutraliziranju muškog standarda polivalencije subjekta.

sebi sažima želju za samostalnošću, za upravljanjem samim sobom, za cjelovitom spoznajom, za viješću.¹¹⁶⁴ On je crnac, urođenik, koji u procesu inidividuacije označava povezanost, dakle integraciju svjesnog Ja sa središtem vlastite primitivnosti i muške snage. Na taj način subjekt inidividuacije može potpuno prisvojiti svoju mušku stranu. Pojavom takva Animusa, Ja je pronašlo onu sigurnost koja mu nagovještava rađanje jastva, odnosno realizirana je prva polovica procesa inidividuacije-osnaženja Ja i njegove muškosti. Druga polovica tog procesa- koja se sastoji u uspostavljanju pravog odnosa između ja i jastva, zadaća je druge polovice života.¹¹⁶⁵ No, realizaciju potonjega spriječila je prerana tragična smrt u Sežani.

U nastavku teksta svaki od četvorice oficira potajno udvara Palminu Listu, misleći da je ona samo njega odabrala. No, ona se poigrala s njima, uvjeravajući svakoga ponaosob da će biti samo njegova. Oni u međuvremenu raspravljaju o jedinoj točki dnevnog reda: pitanju državljanstva djevojke zvane Palmin List. Pitanje državljanstva, pokazali smo, kompleksno je pitanje u Gervaisovu životu. Uvijek su drugi odlučivali kojoj državi on pripada. Ti drugi u Gervaisovu se tekstu međusobno prepiru. Paul ističe kako neće više biti poslušan prema Amerikancu Samu. Riječ je aluziji na američki odnos prema zapadnim saveznicima, a koji je i u današnjem globaliziranom svijetu itekako prepoznatljiv. Prepirući se oko toga kome pripada djevojka, zapravo se prepiru kome pripada otok. Žensko tijelo postalo je metafora za prostorno/geografsko tijelo. Žestoko se svađaju oko toga tko do njih donosi blagostanje, civilizaciju i napredak. U žaru borbe, John predlaže: «*Budući da granica ide sredinom kolibe predlažem kompromis. Neka djevojka pripadne i jednima i drugima, fifty-fifty*».¹¹⁶⁶ No, čak ni taj apsurdni prijedlog nije prihvaćen jer nitko ne želi ustupiti svoja prava.

¹¹⁶⁴ Rječnik simbola, 1987, *Kralj*, str. 300.

¹¹⁶⁵ Usp.C. G. Jung, 1973, 301.

¹¹⁶⁶ D. Gervais, 1979b, 176. Završetak prvog čina.

U drugom činu radnja je smještena u Sjevernu zonu. Babaja izvještava Borisa kako je u Južnoj zoni: «*sahibi bacati novac na sve strane, i sagraditi velik hotel, i fabriku šešira (...) i tamo biti visoki standard, život, i guma za žvakanje, ali narodu biti svejedno jako nezadovoljan, jer jedni imati sve, a drugi nemati ništa*». Gervais u ovome tekstu razigrava ekspresivnu izražajnu funkciju karakteriziranja govorom koju rabi i u *Karolini Riječkoj*. No, taj retorički postupak, uz prikazivačku ulogu, ovdje funkcionira (i) kao način ostvarivanja grotesknog. Poglavitito se to odnosi na replike Urođenika, koje u gramatičkom smislu ne ostvaruju sročnost (glagoli u infinitivnom obliku), a iskazane su uglavnom u trećem licu. Njima 'prevažni' pojmovi zapadnocentrična kolonizirajućeg svijeta postaju svedeni na grotesknu mjeru («*Palmin List ne znati što je granica*»), a «*sahib Sam brbljati da naručiti atomsku bombu*». No, grotesknost biva dovedena do apsurdna, jer Boris uzvraća: «*Nu, čto gavariš?...Onda mu kaži da je imam već dvije!*».¹¹⁶⁷ Za to vrijeme Vaska uvježbava urođenike da postanu vojska, pri tome «*puca od smijeha*»: «*Da crkneš od smijeha...Mirno!...Voljno!... Stvarno veće budalaštine od ovog egzercira nema na svijetu...(...) A kad pomislim da su i mene ovim naukama učili, da su me grdili, psovali, kaišem udešavali, onda tek, baratac, vidim kakvi samo mi ljudi ogromni slonovi(...)*». Antimilitaristički stav je posve eksplicitan. I Gervaisova biografija, pokazali smo, svjedoči o antimilitarizmu; on nikad nije služio vojni rok, a kamoli da se borio na nekoj od sukobljenih strana. Tu antimilitarističku komponentu, («*Ako budalama dadeš slobodu, sve će pametne istrijebiti*»), ovdje Gervais dovodi do groteske. Naime, uvježbavajući svoju 'vojsku', Vaska primjećuje da to nisu 'njegovi vojnici', nego urođenici koji su izbjegli iz Južne zone, gdje su ih isto tako uvježbavali, dok su istodobno Vaskini pobjegli u Južnu zonu. Vaska se ljuti, a onda ih upita što su zapravo naučili ondje. Jedan urođenik odgovara: «*Oni nas učiti iste gluposti kao i vi i još nam govoriti da mi biti jedna hrabra vojska (...)*». Štoviše: «*Oni nama govoriti*

¹¹⁶⁷ D. Gervais, *ibid.*, Drugi čin, Prva slika, str. 179-180.

da vi doći na otok zato da porobiti i opljačkati divljake, a oni da doći na otok da spasiti divljake od vas». ¹¹⁶⁸ U tom trenutku izlazi Palmin List iz kolibe. Gervais u didaskaliji piše: «Na njoj **crveni** prslučić, **crvena** suknja, i **crvena** ruža u kosi, a u rukama torbica». To je crvena boja koja utjelovljuje ljubavni žar i ljepotu. ¹¹⁶⁹ No, ovdje je znakovito i to da se već drugi put Palmin List pojavljuje sa cvijetom u kosi. Cvijet je često arhetipski lik duše, i kao duhovno središte on je jednak eliksiru života. U tom smislu označava i povratak u središte, jednome praiskonskome stanju integracije jina i janga. Stoga se cvijet poistovjećuje i sa simbolom djetinjstva, a na određeni način i s edenskim stanjem. ¹¹⁷⁰ Arhetipska kritika otkriva mnogostrukost biljnih slika. Posvuda u Bibliji, kao arhetipskoj gramatici rabe se lišće ili plodovi stabla života kao simbol sjedinjenja umjesto kruha i vina. No, ta se univerzalija može primijeniti ne samo na drvo, već na pojedini plod ili cvijet. ¹¹⁷¹ Dakle, ovaj cvijet metonimija je stabla, baš kao i ime protagonistkinje. Stablo je jedna od najbogatijih i najraširenijih simboličkih tema, a o tome smo govorili u pjesmi *Moja zemlja*. No, ovdje se krug patnje/izgnanstva zatvara, jer ovdje nije riječ o stablu koje odumire, već o stablu Života koje evocira preporod. ¹¹⁷² Riječ je o palmi čije je prvobitno simbolično značenje vojna pobjeda. Tako se božica Pobjeda (Victoria, Nīkē) prikazuje s granom, ili perastim listom palme. Stoga je palma i atribut SLAVE, koja dolazi nakon pobjede. Taj amblem rana je Crkva prihvatila kao znak Kristove pobjede nad smrću. ¹¹⁷³ U tom smislu, kazuje **Otkrivenje**, Pobjedniku će se (ponovo) dati «da jede od stabla života koje se nalazi u Božjem raj». ¹¹⁷⁴

Stoga simbolika stabla u ovome Gervaisovu tekstu nagovještava jedan u cjelini viši životni modus, i nije (više) temeljena na biblijskome podtekstu Izgona iz

¹¹⁶⁸ Ibid., 181-182. Istakla V. J.

¹¹⁶⁹ *Rječnik simbola*, 1987, *Crveno*, str. 80.

¹¹⁷⁰ Ibid., *Cvijet*, str. 81.

¹¹⁷¹ N. Frče, 2000, 165.

¹¹⁷² *Rječnik simbola*, 1987, *Stablo*, str. 627.

¹¹⁷³ Prema Jame Hala, *Rječnik tema i simbola u umjetnosti*, preveo Marko Grmčić, August Cesarec Zagreb, 1991, *Palma*, str. 239-230.

¹¹⁷⁴ *Otkrivenje*, 2,7.

Raja, dakle gubitka stabla života, nego na podtekstu završetka Biblije, *Otkrivenju*, kada su drvo i voda života vraćeni izbavljenom ljudskom rodu. Stoga nam te dvije slike koje u Gervaisovu stvaralaštvu stoje na početku i na kraju, ukazuju na početak i kraj biblijske pripovijesti te u tom kontekstu prikazuju svijet koji je čovjek izgubio, ali u koji će na kraju opet dospjeti.¹¹⁷⁵ Uloga onoga/one koji/a će posredovati u tome, koja/i će to omogućiti, dodijeljena je ženskom liku-Palminu Listu koja je zapravo umjetnički transponirana simbolizacija starozavjetne Debore. Ona je sudila pod tzv. «Deborinom palmom» u vrijeme kada je izraelski narod bio izrabljivan od kanaanskoga kralja Jabina, a to znači da ona nije samo presuđivala u sporovima i sukobima, jer suditi na hebrejskom znači i suditi i vladati, pa čak i spasiti. Tako su suci u Starom zavjetu bili vođe, odnosno izbavitelji izraelskog naroda iz teških situacija. Debora je u tom smislu bila veoma uspješna i moćna, jer «*u njezino vrijeme zemlja bijaše mirna četrdeset godina*».¹¹⁷⁶ Dakle, opet simbolika četvorstva.

I Palmin List sudi. Ona kaže Borisu: «*Ti naučiti Palmin List da svi narodi imaju pravo na ravnopravnost i slobodu, ali da imperijalisti pokoriti male narode i učiniti od njih robove(...). A zašto ti doći na otok?*». Boris odgovara: «*Da se borim protiv njih i da vas oslobodim*». No, Palmin List, praveći se da je glupa: «*Ja ništa ne razumjeti, nego vidjeti samo to da vi podijeliti otok, pa jedni i drugi komandirati, a jadni divljaci morati slušati*» pa zaključuje da «*bi bilo najbolje da svi sahibi otiđu, pa da jadni divljaci sami sa sobom vladaju*». Boris je uvjerava da će otići kad i oni drugi otiđu, no Palmin List uzvraća: «*To biti jako smiješno, jer to isto kazati Palminu Listu i sahib Sam*». No, ona kaže da više voli Borisa, jer ju on uči čitati i pisati, a ne gleda joj samo u noge kao Sam, John i Paul, «*jer ona biti napredna ženščina i biti žedna prosvjete i kulture*». Boris joj objašnjava da buržujji vide u ženi samo seksus, na što ona začuđeno: «*A što to*

¹¹⁷⁵ N. Frye, 1985, 177. i 183.

¹¹⁷⁶ Ljiljana Metković-Vlakić, *Velike žene Staroga zavjeta*, Teovizija, Zagreb, 1998, *Debora*, str. 43-46. Usp. i *Suci*, 5,31.

biti seksus?». Boris ne uspijeva objasniti, a na koncu kaže: «*Pa to ti je ono što ima žena, a nema muškarac, i ono što ima muškarac, a nema žena*». U tom poimanju binarističke negativne dijalektike muško-ženskih odnosa, Boris, u svojoj deklarativnoj osviještenosti, «naglo zgrabi i zagrlji» Palmin List, govoreći: «*I da znaš...noćas ću ti doći u kolibu, makar se nebo srušilo*». Time se poistovjetio s «buržujima» te mu Palmin List, smijući se, odvrća: «*Hahaha, i ti u meni sada najprije poštovati seksus, a onda čovjeka. I ti biti kao i oni...*».¹¹⁷⁷ Taj interaktivni dijalog pokazuje da Palmin List izražava svoje stajalište i svoje ciljeve u svim okolnostima u kojima se zatekne. Štoviše, pokazuje se vrhunskim kombinatorom u govoru, a njezina govorna strategija pokazuje da je vična analizi, da je praktična i promišljena te dobro razumije sredstva i ciljeve. Ona je sposobna preuzeti inicijativu u svoju korist, i kad zatreba, provesti akciju nemilosrdno i do kraja. U njezinu govoru ima lucidnosti i stilske složenosti, koja se prikriva izrazima 'ženske' emotivnosti.¹¹⁷⁸ U tom diskursu, ona problematizira (Borisovu) podjelu, razgraničenje između Mi i Oni, pri čemu smo Mi uvijek bolji. Riječ je, kazano filozofskom terminologijom, o prokazivanju ESENCIJALIZMA koji kao ontološka teorija tvrdi da objekti imaju esencije. Takva esencijalizirajuća kategorijalnost definira identitet u kontekstu prostora, pri čemu spacijalizirani identitet poistovjećuje osobno i kolektivno sebstvo. Štoviše, takvi kolektivizirani identiteti sebe prosuđuju uvijek u usporedbi s onima drugima, pri čemu poriču (takav) suodnos.¹¹⁷⁹ U tom negativnom binarizmu, sve ono što je izvan njegova uskoga okvira, poprima značajke (kulture) nezgode, kritičnog mjesta, akcidenta, što se u ovom slučaju inkarnira u pojavi Palmina Lista i njezine kolibe.

No, razmjena protestnim notama i dalje se nastavlja. Vaska viče Jimmyju: «*Deder, druškane, odškrini malo tu svoju željeznu zavjesu (...)*». To je eksplicitni podatak da neimenovani otok zapravo predstavlja podijeljenu Srednju

¹¹⁷⁷ D. Gervais, *ibid.*, 185-187.

¹¹⁷⁸ Usp. V. Herman, 2005, 186.

¹¹⁷⁹ Usp. N. Petković, 2003, 39-40.

Europu. Južna zona predstavlja sferu utjecaja kapitalističkog i konzumerističkog Zapada, a Sjeverna zona sferu komunističkog i totalitarističkog Istoka. Između njih je željezni zastor koji su na Jalti podigla Velika trojica (SAD, Velika Britanija, Sovjetski Savez) u (još jednom) klasičnom primjeru imperijalna pristupa regiji.¹¹⁸⁰ Ta podjela temeljena je na spacijalnom esencijalizmu kojemu su mapiranja i geografske podjele na 'interesne sfere' potrebne kako bi se omogućila potvrda vlastitoga identiteta naspram onih drugih.

Druga se slika Drugog čina odigrava u Južnoj zoni, kapitalističkoj, gdje se priprema zabava. Tu se nalaze trgovine, hotel «Ekselsior». Jack, misleći na oficire, kaže: «*Daleko smo dotjerali(...). Od konkvistadora i kolonizatora do aranžera cocktail-party za gospodu urođenike. I da nas vide Pisaro ili Cook, u grobu bi se okrenuli(...)*». Pridodaje Joseph: «*(...) Nekad samo ih mazali, a sad ih mazimo. A sad su već i oni počeli nas mazati. Kažem ja vama da se svijet naglavce okrenuo*». I Jimmy ima prijedlog: «*A ja kažem da bi bilo pametnije da na ove žice objesite urođenike umjesto lampiona. Jer inače će oni vas objesiti*». Spominju i kolonizaciju «*s križem u ruci*», a zatim «*kad religija nije bila tako aktualna*», kaže Jack, «*radili smo to u ime kulture, civilizacije, demokracije...*». No, zato što religija, civilizacija, kultura i demokracija više nisu «*na našoj strani*», kao što kaže Joseph, nego na strani urođenika, svijet se nije (samo) okrenuo naglavce, već je, ispravlja Jimmy, «*svijet stao na svoje noge*».¹¹⁸¹ Takav preobraženi svijet ne poznaje/priznaje želju da se netko ili nešto prisvaja i posjeduje. U takvu svijetu granica postaje mjesto susreta gdje čovjek otkriva svoju ljudskost drugome čovjeku. Vaska, pripit u takvu susretu s Jimmyjem kaže: «*Ali, ja sam se, bratac, golube moj rođeni, zaželio oranja, košnje, stepe. (...) Ali, čitav život čovjek sebe pita koga se đavola po ovom svijetu skita...Ali eto, bratac, u tome i jest budalaština (...) skupili se mi ovdje s sviju strana, a da*

¹¹⁸⁰ U tom smislu ovaj Gervaisov tekst nadaje se kao antedecens mjuziklu *Jalta, Jalta*, Milana Grgića i Alfija Kabilja iz 1971. Ondje tri generala (američki, ruski i engleski) imaju svoje sobare, a ženski lik (Nina) ima središnju ulogu.

¹¹⁸¹ D. Gervais, 1979b, 189-190.

bi zašto? Da ovim građanima divljacima dosađujemo s nekakvim propusnicama, i to u njihovoj vlastitoj zemlji.(...)».¹¹⁸² Tako posilni, oni niži u hijerarhiji predstavljaju svijet koji je ljudskiji i mudriji od svijeta njihovih nadređenih. To je svijet koji nalazimo u Gervaisovim likovima kao što je Frane, Pepa, Lojza u *Karolini Riječkoj* ili u «malom» svijetu iz njegove čakavske lirike. To je svijet o kojem govori Joseph koji je bio «*kelner u nekom lokal u Parizu*» i koji kaže: «*Mene politika ne interesira. Kad Susette i ja zaradimo dosta novaca, otvorit ćemo mali restoran na Seini. To je sva moja politika!*».¹¹⁸³

No, 'velika' se politika nastavlja. Babaja izvještava Sama kako se živi u Sjevernoj zoni: «*Tamo vladati teror i progoniti religiju, a narod biti jako nezadovoljan, jer glavnom čarobnjaku zabranjeno davati javne priredbe*». Očita je aluzija na komunistički svijet. Babaja odlazi, a Jack pita Jimmyja, pokazujući na Babaju: «*Kako ti se sviđa ova njuška, Jimmy?*» Jimmy odgovara: «*Smrđi mi na moje vlastito pečeno meso*».¹¹⁸⁴ Povezani raznorodni elementi ljudskoga i životinjskoga tijela, pri čemu je ljudsko preobraćeno u životinjsko, ostvaruju ovdje groteskan paradoks u kojem se spomenute opreke prožimaju, ali ne savladavaju.¹¹⁸⁵ Time se otvara još jedan veliki groteskan prizor koji će uslijediti. Dolaze prvi urođenički kapitalisti, mister Mikili sa suprugom misis Mikili, i to u automobilu. No radi se o dječjem automobilu koji Mikili tjera nogama. Tom grotesknom infantilizacijom prokazuje se takozvani napredak koji donose kolonizatori. No, važno da se ulaganja isplate. Jer, Mikili kaže Samu: «*Poslovi ići dobro. Vi biti zadovoljni. (...) Profit biti dvjesto posto i vi dobro uložiti svoj kapital kad meni otvoriti kredite*».¹¹⁸⁶ Zabava je počela i svi su već pomalo pripiti. Iz kolibe izlazi Palmin List, a «*na njoj je bijela svilena suknja, bijeli prslučić, bijeli cvijet u kosi, bijele sandale. Naušnice, ogrlice, narukvice,*

¹¹⁸² Ibid., 193.

¹¹⁸³ Ibid., 160.

¹¹⁸⁴ Ibid., 193 - 194.

¹¹⁸⁵ Usp. G. R. Tamarin, 1962, 95.

¹¹⁸⁶ D. Gervais, 1979b, 196

prstenje(...)».¹¹⁸⁷ Bijela je u simboličkom smislu boja kandidata, tj. onoga tko će promijeniti status. To je boja istoka i zapada i kao takva **granična vrijednost**. Zapravo, bijelo je boja *prijelaza*, u onom smislu u kojem se govori o obredima prijelaza: privilegirana boja boja obredâ kojima se, prema klasičnoj shemi svake inicijacije mijenja biće: smrću i ponovnim rođenjem. Stoga je bjelina ove odjeće arhetip plodne žene, dobivene i priznate moći, ponovnog rođenja. To je pobjednička boja-ALBEDO koja se može pojaviti samo na vrhuncima. U kontekstu grotesknosti koju smo povezali s jedenjem, bijelo je obećanje da postoji dovoljno hrane da stvari počnu ispočetka.¹¹⁸⁸ Palmin List je očarana zabavom. Rukuje se sa svima, svima ljubazno iskazuje komplimente, baš ono što svatko od njih želi čuti. Dok ona svakom oficiru obećava susret u svojoj kolibi, u pozadini je Babaja s nekoliko urođeničkih ratnika naoružanih kopljima. Čuju se urođenički bubnjevi, no nitko ne zna razlog. Spustila se noć. Oficiri dolaze u kolibu, no niti jedan se ne vraća. Pobjednička bjelina iskazala je tako svoju moć.

Vaska, još uvijek pripit tuguje za stepom: «*Ja sam ti tako osamljen, tako nesretan kao ptica u konoplji*». Želi kući, te stalno sanja isti san: «*Kosim sijeno na livadi, kosimo mi, trava samo pada, a po stepi se razmilili ljudi, kose i oni, zamahuju, bruse se kose, ori se pjesma, upravo srce u meni igra. A otac moj, pokojni Grigorije, u samim gaćama...*».¹¹⁸⁹ I ovom replikom potvrđuje se da Vaskine rečenice pripadaju svojom utješiteljskom dimenzijom, u red najljepših stranica teatra Drage Gervaisa. Jer, ističe Nedjeljko Fabrio: «Bilo je gotovo nemoguće ne očekivati u čovjeka u i pisca kova autorova crtu humanosti, duhovnosti u vidu humorizma, poruku koja ozaruje».¹¹⁹⁰ Štoviše, ako se vratimo

¹¹⁸⁷ Ibid., 199. Istakla V. J.

¹¹⁸⁸ *Rječnik simbola*, 1987, *Bijelo*, str. 40-42. Usp. i C. P. Estés, 2006, str. 119- 120. Autorica pojašnjava kako je bijela, boja novoga, čistoga, netaknutoga: «Kad postoji bijela, sve je na trenutak *tabula rasa*, još neispisano».

Tako u Bibliji: « Poslije šest dana uze Isus sa sobom Petra, Jakova i Ivana te ih izvede na visoku goru, nasamo, njih same. Tu se pred njima preobrazi. Njegove haljine sjajno bijele kako ih ne može obijeliti nijedan bjelilac na zemlji. (...)».- *Marko*, 9, 2-5.

¹¹⁸⁹ D. Gervais, *ibid.*, kraj drugog čina, str. 206.

¹¹⁹⁰ N. Fabrio, 1963, 180.

Gervaisovoj podjeli na donkihotovske i hamletovske tipove, Vaska predstavlja njihovo objedinjenje, jer propitujući svijet, ne gubi iz vida ljepotu života.

Treći, završni čin prikazuje scenu kao u prvom činu, no s jednom značajnom razlikom: granice nema. Porušili su je urođenici. Oficiri i njihovi posilni su zarobljeni i svezani. Vaska govori: *«I tako ti, rođeni moji, kako da kažem, dolazi u nas nekako familijarno da pogibamo od otrova-alkohola»*.¹¹⁹¹ Spominje pradjeda, djeda i oca, a i sebe sama u pijanu stanju. Već svojim prethodnim replikama, Vaska Petrović iskazuje glas implicitnog autora, no ovim rečenicama, zapravo se aktualizira Gervaisov problem s alkoholizmom. Stoga je Vaska kazališnom metalepsom zapravo preobraženi Gervais.

Svi zarobljeni iskazuju bojazan da će biti pojedeni. U tom smislu, slijede prizori koji razvijaju grotesknost fundiranu na kanibalističkoj komponenti, a koja se provlači, pokazali smo, tijekom čitava teksta. Vaska potvrđuje bojazan: *«Pojesti, naravna stvar(...). Pojesti čovjeka, to ti mu kod njih dođe kao neki narodni običaj, a narodne običaje treba poštivati. Istina, tavarišč Boris Andrejevič su izvoljeli ukinuti kanibalizam, ali sad su oni ukinuli nas i, kako da kažem, uspostavili stari režim...»*. Zapravo se jedenje i probavljanje kao metabolička izmjena i preoblika povezuje sa promjenom i preoblikom nepravедna svijeta, odnosno razina apstraktnog svedena je na materijalno-tjelesni plan. Ta će se promjena zbiti pomoći kotla za kuhanje. Vaska kaže: *«A mene, eto, jučer uhvatilo u pijanom stanju i tako ću zajedno s vama završiti u onom kotlu tamo(...) u želucima ovih pasjih izmeta, kao recimo, neki mesnati proizvod»*.¹¹⁹² Dolazi i Kuhar *«s kuharskom kapom na glavi i pregačom, a inače potpuno gol, samo što mu neka krpa pokriva donji dio tijela»*.¹¹⁹³ Ta disparatnost u njegovu izgledu, odnosno disharmoničnost montiranih dijelova, posljeduje grotesknim efektom.

¹¹⁹¹ D. Gervais, 1979b, 207.

¹¹⁹² D. Gervais, ibid.

¹¹⁹³ D. Gervais, ibid., 189.

Kuhar kaže: «*Ja se vama duboko klanjati, ja biti vaš ponizni sluga, ja biti vaš smjerni rob*». Vaska (samo)ironično odobrava: «*E, ovo mi se dopada. Ima da nas skuha, a do crne zemljice se klanja. Nema šta, dobro smo ih odgojili, dobri đaci dobrih učitelja*». Kuhar je uzbuđen jer «*to biti velika odgovornost za mene, to ne biti šala prirediti osam ljudi za ručak (...). O, sad se događati velike stvari, to biti historijski momenti za naš otok, narod dignuti revoluciju i birati svoga kralja. (...) Kralj biti Babaja*». Kuhar dalje kaže da kralj treba kraljicu, i uskoro će se vjenčati s kraljicom – Palmin List.¹¹⁹⁴ Riječ je o preoblikovanu svijetu u kojem kralj-vladar kao otac države ne ujedinjuje više «dva tijela», svoje prirodno i političko tijelo. To nije više svijet u kojem nema stvarnog prostora za žensko tijelo te ono u tim okolnostima nije isključeno iz diskurza moći. To je «čudovišni svijet», svijet 'kaosa' u kojem su žene napustile svoje tradicionalno mjesto i dužnosti, svoje 'tankoćutne osjećaje' i svoje 'nemoćne' interakcijske strategije. 'Čudovišnost' takva svijeta počiva na strahu od prisutnosti od moćnih žena, koliko i na onome što taj strah prati. Riječ je rodno obilježenoj odsutnosti u patrijarhalnom poretku stvari pa je to (novi) svijet u kojem nema rodno žigosanih.¹¹⁹⁵ U tom smislu ni to što kuhar mora skuhati osam zarobljenika, nije slučajno. Osam je u simboličkom značenju broj *kozmičke ravnoteže* te je ujedno i simbolizam *pravde*. Taj broj pripada Novom zavjetu i označava blaženstvo budućeg vijeka kao i uskrsnuće preobražena čovjeka. Metafora te preobrazbe jest (čarobni) kotao koji kao simboličko mjesto označava rodnost i žensku moć transgresije; on je život i smrt i ponovno rođenje.¹¹⁹⁶ Ti procesi simbolički i metaforički prikazani su kao kuhanje /preobrazba nakazna svijeta, kako bi promijenio svoje agregatno stanje. Grotesknost tako premašuje komiku, ona nije čak više ni njezin najviši stupanj, nego je prekoračuje nastanivši se u prostoru

¹¹⁹⁴ Ibid., 209-210.

¹¹⁹⁵ Usp. V. Herman, 2005, 187.

¹¹⁹⁶ Dž. K. Kuper, 1986, *Kotao*, str. 73. Tako čarobni kotao Kedriven ima tri moći: neiscrpnost, regeneraciju, nadahnuće, a i izvorište je sviju rijeka.

egzistencijalne tjeskobe i egzistencijalne napetosti bez razrješenja.¹¹⁹⁷ Kuhar tumači zarobljenima kako ih želi dobro skuhati, te se groteska približava apсурdu. No, kuhar ih nije skuhao, budući da je stigla vijest o abdikaciji kralja Babaje. Mokili je zavladao, i sad imaju republiku. U toj zbrci Kuhar je zaboravio pitati vrijedi li još nalog da se prisutne skuha te se ispričava: «*O, ja biti veliki idiot, ja prosto zaboravio pitati, ali, ja još uvijek morati čekati. Ali, ja vama garantirati, gospodo, da vi biti sa mnom jako zadovoljni, jer ja biti prima kuhar, ja imati bečku i parišku kuhinju u mali prst, i ja vas uopće prirediti jako ukusno, ja od vas napraviti prekrasne bifteke, da ljudi sve prste oblizivati s vama, sve tako, tako.../oblizuje prste*».¹¹⁹⁸ Te rečenice predstavljaju vrhunac grotesknog (kanibalističkog) u ovome tekstu, a lik Kuhara pokazuje se najizrazitijim grotesknim elementom. Štoviše, on u Gervaisovom teatru ukazuje na prve akcente kohezije dijaboličnog i grotesknog.¹¹⁹⁹ No, dolaze tri urođenika i oslobađaju zatočene. Kuhar žali i kaže: «*Oni meni poslati nalog da ja ugasm vatru i da od bifteka i banketa ne biti ništa, da vas osloboditi, i da vi s njima doći na pregovore. I oni sad vas voditi na pregovore, a ja morati ugasiti vatru i osloboditi ove druge*».¹²⁰⁰ Do tog je raspleta došlo jer je sastavljena nova vlada-koalicijska, u koju su svi uključeni, Mikili, Makili, Babaja, Palmin List. Dakle, nije došlo do konačnog pročišćenja, do eksplicitne katarze, jer groteska ne poznaje takav tip razrješenja. Ona oslikava vrijeme u kojem su proturječnosti pojedinca i zajednice nerješive. Ta komponenta nerazrješivosti iskazana je Kuharovim rečenicama žaljenja koje iskazujući svoju infantilnu vizuru, prokazuju svijet koji ne poznaje grijeha, kajanja, pročišćenja i smirenja.¹²⁰¹

Dok se oficiri pokušavaju sabrati pa John predlaže da se traži «*statisfakcija za povrijeđeni prestiž*», Vaska u završnom monologu kaže: «*I kažem ja vama,*

¹¹⁹⁷ D. Gašparović, Kamov, Adamić, Rijeka, 2005, poglavlje *Izučavanje grotesknosti u korpusu hrvatske književnosti*, 44.

¹¹⁹⁸ D. Gervais, *ibid.*, 210.

¹¹⁹⁹ N. Fabio, 1963, 185.

¹²⁰⁰ D. Gervais, *ibid.*, 212.

¹²⁰¹ Usp. G. R. Tamarin, 1962, 61.

rođeni moji, pogana je stvar čovjek, nečista, smrdi na zemlju, živi kao otrovna gljiva, i sebe i druge truže, ogorčava život bratu čovjeku, cjepidlaka je i lakomac, i sve tako da nabrajam, za tri dana ne bih nabrojio. I sad će oni tamo pregovarati, sve će one svoje nivoe prijeći, od najnižih do najviših, i sve će neke zakačke pronalaziti, neke svoje mudrolije izmišljati, pa ako se i nagode, stotinu će otvora ostaviti da im se kasnije nađu pri ruci. A ja i opet kažem, rođeni moji, nema ljepše stvari od mira na zemlji, pa kad još kosim sijeno na livadi, a po stepi se razmilili ljudi, ori se pjesma, bruse se kose, srce u meni zaigra, rođeni moji, i meni dođe tako nekako meko oko srca, tako nekako toplo, da ti ja, rođeni moj... I, uopće, lažem ja, rođeni moji, nije čovjek ni pogan, ni nečist, ni otrovan, dobar je on, taj čovjek, samo mu eto, ponekad pamet prekratka».¹²⁰² Ovaj završetak otkriva finale antiesencijalističkoga duha koji ne intendira čvrsto zadanoj objektivnoj prirodi ljudskih bića, uključujući i socijalnu i biološku. Njime se dekonstruira esencijalistički kolektivni identitet i prokazuju njegove nametnute osobine koje svi članovi jednog kolektivnog identiteta moraju dijeliti. Riječ je zapravo o krahu jake ontologije kao postulata modernizma, poglavito na političkom polju. U tom smislu *Palmin List* kao **politička groteska**¹²⁰³, predstavlja dekonstrukciju metapripovijesti, odnosno prosvjetiteljske dogme o linearnoj historijskoj emancipaciji čovječanstva koja više nije moguća nakon historijskih lomova i kraha muškocentričnoga totalizirajućeg diskursa. Riječju, pomak ka postmodernom stanju u kojem je došlo do devalvacije dijelova tako postulirana svijeta. J. F. Lyotard taj prijelaz smješta u razdoblje kraja pedesetih godina prošloga stoljeća koje je u Europi značilo završetak poslijeratne obnove i trenutak kada ta društva ulaze u postindustrijsko razdoblje.¹²⁰⁴ U tom razdoblju, podsjetimo, (čak i nešto ranije), nastao je i ovaj Gervaisov tekst.

¹²⁰² D. Gervais, *ibid.*, 212-213.

¹²⁰³ Tako atribuiraju ovaj Gervaisov tekst Mirjana Strčić i Karmen Milačić u *Hrvatskom biografskom leksikonu*, 4 E-Gm, natuknica *Gervais, Drago*, 1998, 664.

¹²⁰⁴ J. F. Lyotard, 2005, 1.

No, istodobno riječ je o tekstu koji predstavlja zaokruženje jedne individuacije, završetak egzilne traume i preobraženi povratak u nultu točku jednog dramatičnog biografskog i poetičkog kruga. U tom smislu, složit ćemo se s ocjenom Nedjeljka Fabrija, da je uz *Karolinu Riječku*, *Palmin List* najdotjeranije i nesumnjivo najzaokruženije Gervaisovo scensko djelo.¹²⁰⁵ To je tekst, ističe Fabio, koji se majstorski prelijeva iz groteske u satiru, iz tragikomičnog u dramatično, bez vrludanja. Tako se tragikomično prepoznaje i kao globalni okvir njegova grotesknog izraza. Jer, riječ je o konceptu grotesknosti, u kojem smijeh i komično nikad nisu oslobođeni naličja tragičnog, pa se doživljaj umjetnine u pravilu ostvaruje kao zamrznut osmijeh ili nelagodan cerek.¹²⁰⁶ Drugim riječima, i taj se koncept gradi na podlozi Gervaisova već opisana humorizma između smijeha i plača.¹²⁰⁷

No, iako tekst nesebično nudi bogatstvo svoje izražajnosti, pa Nedjeljko Fabio, još daleke 1963, kaže kako bez *Karoline Riječke* i *Palmina Lista* «ne bi smjela biti propuštena iz tiska niti jedna buduća antologija jugoslavenske komediografije»¹²⁰⁸, činjenica je da recentni prikazi hrvatskog dramskog pisma dvadesetog stoljeća, o Gervaisovu teatru govore vrlo malo, a o tekstu *Palmin List* gotovo ništa. Govoreći o grotesknome u hrvatskome kazalištu, Darko Gašparović, spominje knjigu Zvonimira Mrkonjića *Groteskne tragedije* u kojoj autor govori o anticipatorskome grotesknome u teatru Ive Brešana. No, Gašparović ističe da Brešan nije prvi unio u hrvatsku dramatiku grotesknost, već njezine začetke pomiče u razdoblje pedesetih i šezdesetih godina prošloga stoljeća kada je Ivan Raos objavljivao svoje groteskne jednočinke u vlastitoj nakladi, a izvodila su ih uglavnom amaterska kazališta. Uz to, Gašparović ističe nedostatak sustavnijih istraživanja zbog čega grotesknost u hrvatskoj

¹²⁰⁵ N. Fabio, 1963, 180.

¹²⁰⁶ D. Gašparović, 2005, 42.

¹²⁰⁷ M. Franičević, 1973, 328. Autor ističe kako ova komedija ima dosta groteske i satire koje su građene na osjećanju tragikomičnog.

¹²⁰⁸ N. Fabio, 1963, 180.

književnosti u dobrom svom dijelu još uvijek predstavlja bijelo područje.¹²⁰⁹ U tom smislu, Gervaisova politička groteska, napisana već 1955, nadaje se kao (još jedna anticipacija) tijekom hrvatske književnosti.

Nedovoljnoj afirmaciji ovoga Gervaisovoga teksta, pridonijelo je i to što tekst nije izvođen na pozornici. Da je Gervais želio uprizoriti svoj tekst, svjedoči pismo direktora Srpskog narodnog pozorišta iz Novog Sada iz 1956. Iz te ustanove autoru vraćaju njegov tekst, te se nadaju da će i «ubuduće doći do saradnje te da ćete nam slati svoja dela na čitanje i eventualno izvođenje».¹²¹⁰

No, da je i došlo do te realizacije, najvjerojatnije ne bi bila izbjegnuta tragična komponenta neshvaćanja, odnosno neprepoznavanja svih dimenzija Gervaisova dramskog ispisa. Naime, N. Fabrio ustvrđuje da je «kojim slučajem igran (*Palmin List*, op. V. J.), ponovno bi nas natjerao da razgovaramo o promašaju adaptacije i kreacije, da govorimo o lakrdiji u koju se jedna istinska i tragična glupost suvremenika preobrazila u smijeha žednim njenim posrednicima. Ovako je možda bolje».¹²¹¹

Na razini inividuacije, groteskni izraz pretpostavlja intenzivni unutarnji, introvertirani, sanjarski i neurotični život umjetnika, a njegova umjetnost, ističe C. G. Jung, «objavljuje izvanredne, od svijeta udaljene stvari, koje se prelijevaju u svim bojama, znamenite i banalne, lijepe i groteskne, uzvišene i čudljive u istih mah».¹²¹² Na tom smo tragu nastojali pokazati kako *Palmin List* otkriva i obilje simboličkih struktura koji se nadaju arhetipskoj analizi

U tom smislu, u zaključku interpretacije ovoga završnog teksta Gervaisove poetike, želimo istaći još neke motive koji pokazuju da krilata pera apokaliptičkih ptica svjetlucaju u ruci pisca, odnosno prokazuju ovaj tekst kao transfiguraciju posljednjega teksta u Bibliji-*Otkrivenja*. Njegov autor je Ivan koji se simbolički prikazuje i ovim atributima: knjigom ili svitkom, orlom koji

¹²⁰⁹ Ističe Darko Gašparović, 2005, 57.

¹²¹⁰ U Ostavštini Tomašić-Grgurev. Pismo je datirano 2. X. 1956, a potpisan je direktor Drame Milenko

Šuvaković.

¹²¹¹ N. Fabrio, 1963, 186.

¹²¹² Usp. G. R. Tamarin, 1962, 129

može držati pero ili tintarnicu te kaležom iz kojeg se pomalja zmija. No, u kontekstu ove interpretacije znakovita su još dva Ivanova atributa. To je PALMA, ali ne mučenička, nego ona koja pripada Djevici Mariji koju je dobio na njezinoj samrtnoj postelji. Taj odnos možemo povezati s odnosom Gervaisova teksta *Čudo djevice Ivane* (anima na trećem stupnju- Djevica Marija) koji prethodi *Palminu Listu*. Drugi znakovit Ivanov atribut je –KOTAO. Naime, za progona kršćana pod rimskim carem Domicijanom, Ivan je bačen u kotao vrelog ulja. No, čudom se izbavio neozlijeđen, čak pomlađen. Nadalje, četvorstvo je izraziti provodni motiv Ivanova Otkrivenja. Uz već spomenute motive apokaliptičnoga četvorstva (četiri anđela, četiri konjanika), tu je i janje sa sto četrdeset i četiri tisuće mučenika. *Apokalipsa* je u tematskom smislu tekst Pobjede dobra nad zlim. To je vizija Novoga svijeta, a Pobjednik je prikazan u bijeloj boji: «Pobjednik će tako biti obučen u bijelu haljinu; njegova imena sigurno neću 'izbrisati iz knjige života'». ¹²¹³ No, veza dvaju tekstova je i druge, vanjske naravi, a dotiče se pitanja egzilne književnosti. Naime Ivan piše Otkrivenje na otoku Patmosu, egejskom otoku blizu maloazijske obale, kamo ga je prognao Domicijan, te se Ivan općenito prikazuje u stjenovitoj pustoši dok piše. Ondje njegovo pero postade buktinja potrage i mač odmazde. (Radnja Gervaisova teksta također se odvija na otoku!) Jer nema umjetnika koji nije bjegunac. ¹²¹⁴ U tom smislu, promatrani Gervaisov opus (od najranijih tekstova, preko poezije i novela do drama) u cjelini poimamo kao manifestni tekst povezan s ishodišnim biblijskim prototekstovima. Ovi potonji nadaju se kao anagram koji se sastoji od elemenata raspoređenih po cijelom manifestnom tekstu i koji, kad se spoje, omogućuju prepoznavanje koherentne strukture podteksta. Ta se anagramska struktura biblijskoga podteksta odgonetava «kombinatoričkim» retrospektivnim i prospektivnim čitanjem. ¹²¹⁵ Stoga valja

¹²¹³ *Otkrivenje*, 3,5. Kristov dolazak se najavljuje i u simboličnoj slici bijela konja s jahačem koji se zove Vjerni i Istiniti. Njega prate «nebeske vojske na bijelim konjima, obučene u bijel, čist lan». On «nasvom ogrtaču-na boku-nosi napisano ime: 'Kralj kraljeva' i «Gospodar gospodara»-19,11-16.

¹²¹⁴ I. Golub, 1991, 217.

¹²¹⁵ Usp. R. Lachmann, 1988, 102.

ovdje učiniti retrospektivan pomak ka ranom Gervaisovom tekstu koji smo citirali na početku interpretacije *Palmina Lista* i pomaknuti ga prospektivno u njezin kontekst. Gervais ondje govori o rušiteljima starih ideja, o Mesijama «koji će prorokovat nova vremena i nove ideje». To novo, koje *Otkrivenje* iskazuje u rečenici: «Evo sve činim novo!»¹²¹⁶, nadaje se ovdje u transfiguraciji objave te moći u ŽENSKU MOĆ. Stoga je *Palmin List* moguće prepoznati i kao suvremenu transfiguraciju žanrovskog modela misterija.¹²¹⁷ Štoviše, ovaj Gervaisov tekst kao i *Čudo djevice Ivane*, prethodi suvremenim tekstovima koji su u hrvatskoj književnoj i teatrološkoj kritici prepoznati kao moderne transformacije mirakula, odnosno misterija.¹²¹⁸ U tom smislu, ovu interpretaciju zaključujemo glasom Czeslawa Milosza, srednjoeuropskog pisca-intelektualca (u Saidovom smislu), koji je pedesetih godina prošloga stoljeća, kad je hladnoratovska politika u sjeni Bombe nametala svoj groteskni ples mrtvaca, prebjegao preko željeznoga zastora iz svoje porobljene domovine. Neposredno nakon toga, on je zabilježio u svojoj knjizi: «Jedina poezija koja je danas dostojna tog naziva je eshatološka poezija, to jest ona koja se suprotstavlja današnjem neljudskom svijetu u ime velike promjene. Čitalac traži nadu i ne mari za poeziju koja ono što ga okružuje shvaća kao konstantu».¹²¹⁹

¹²¹⁶ *Otkrivenje*, 21,5.

¹²¹⁷ Usp. Adriana Car-Mihec, *Dnevnik triju žanrova*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2003. Autorica se bavi trima žanrovima: misterijem, mirakulom i moralitetom. Misteriji su, pojašnjava autorica, tekstovi vezani uz sudbinu čovječanstva, a u njihovu središtu je Isusov lik-str.80-81.

¹²¹⁸ Ibid. U kontekstu modernih transformacija promatranh triju žanrova, autorica, str.182-183, spominje uz Marinkovićev mirakul *Gloriju* i «žalosnu igru u tri čina» *Kako je New York dočekao Krista* koju je Ivan Raos napisao 1956. godine. Riječ je o suvremenoj satiričkoj groteski u kojoj je moguće vidjeti istovremeno djelovanje mita i njegove parodije, utopije i destrukcije utopije. Ujedno, ističe Car-Mihec, ta će drama najaviti čitav niz drama obilježenih skepsom i melankolijom kao rezultatom traganja za novim smislom bivanja.

¹²¹⁹ C. Milosz, 1998, 237. Milosz, prebjegavši iz Poljske, te rečenice ispisuje u Parizu 1951/1952.

ZAKLJUČAK

«*Ne pozabi napisat, al' jednaput kad mene više ne bude.*»¹²²⁰

Stvaralaštvo Drage Gervaisa moguće je interpretirati kao postkolonijalnu književnost jer ispisuje sudbinu ljudi i prostora koji su oduvijek bili predmetom posezanja različitih kolonizatora. Riječ je o Gervaisovu zavičajnom prostoru koji takvu sudbinu dijeli sa širim svojim kontekstom, Srednjom Europom. I povijest Srednje Europe, regije protejskoga identiteta oduvijek su pisali drugi, njoj nametnuti centri moći. U takvim okolnostima, oni koji žive na tim prostorima, bivaju neprekidno mapirani, a povijest ulazi u njihove živote, pa u njima više nije moguće razaznati razliku između privatnog/osobnog/intimnog i javnog. Takva sudbina zadesila je i Draga Gervaisa. Povijest je ušla u njegov život kada je bio u dječjačkoj dobi, razorivši njegov svijet i prisilivši ga na dvadesetogodišnje progonstvo. Ta je trauma zasjekla u procese inidividuacije mlade ličnosti, koja izgubivši svoju povijest i svoj prostor, traga za rekonstrukcijom vlastita identiteta. Riječ je o sudbini, svojstvenoj ljudima koji žive u Srednjoj Europi, čiji neželjeni susreti s nametnutim povijesnim diskurzima, na unutarnjem planu njihove osobnosti, rezultiraju rasplinućem samosvijesti i osjećaja za vrijednost vlastite egzistencije. U takvoj situaciji, u kojoj se nasljeđuje samo pustinja, sposobnost samozapočinjanja poprima neočekivano novo značenje. U Gervaisovu slučaju ta je sposobnost artikulirana književnoumjetničkim iskazom kojim Gervais stvara svoj prostor intervencije naspram povijesti koja je nepozvana ušla u njegov život. Ta intervencija smješta se u prostor fikcije koju smo prepoznali kao umjetnost u kojoj je u potpunosti iskazana progonjenost utvarama historije.

No, to je ispisivanje autentičnoga lokalnoga svjedočanstva evoluiralo. U prvom dijelu stvaralaštva, koju smo promatrali kao prvu fazu dekolonizirajuće kulture

¹²²⁰ Lj. Pavešić, 1989, *Ne pozabi napisat*, 14-15 (15). Drago Gervais je te rečenice uputio Ljubi Pavešiću, nakon što mu je ovaj govorio o recepciji njegovih čakavskih stihova.

otpora, Gervais *imenuje* one koje je historija gospodara utišala, marginalizirala, opredmetila. Tako u svojim čakavskim pjesmama pjeva o vremenu pasivne patnje, o životu koji je pod kolonijalnom čizmom na rubu izumiranja, a koji je on morao napustiti. Gervaisova je poezija književnoumjetnička artikulacija rada tugovanja u kojem se izgubljeni objekt pounutruje, pa nije više riječ o tuzi za izgubljenim objektom koji se može preboljeti novim objektom, već o melankoliji kao stanju žalovanja za onim što nikad ne može (više) biti. Na te procese ukazuju već najraniji Gervaisovi tekstovi, stoga smo ih uključili u analizu njegova diskursa melankolije.

Gervais ne prikazuje samo što je izgubio, već opisuje i traumu svoga egzila, opisujući sebe kao dječaka čija je trauma trajno urezana u prostore njegova sjećanja. Proživjevši nasilnost «premještanja» i boravka «s onu stranu» granice, ne samo u njezinu političkom/geografskom određenju, već morajući izaći i izvan granice/a poželjnosti nametnute ideologijske sredine, Gervais iskazuje stanja kontradiktornih kombinacija podjarmljenosti, usamljenosti, monstrozno nepripadanja, kao i osobite emancipiranosti, ali izvan teritorijalnih granica. Ta stanja rezultiraju da je *granica*, koja sada, budući da više ne znači samo zemljopisni pojam već obilježje životne sudbine, ona vrsta problema koju subjekt mora razriješiti kako bi povratio vlastiti (oduzeti) integritet. Riječju, ovu biografiju čitamo kao povijest potrage za vlastitim identitetom, za pravom na otpor spram tih jednostrano nametnutih granica, a zatim i na (re)konstrukciju jastva i svijeta u kojima granica/e nisu mjesta zapreke, sukoba, potlačivanja, obespravljenosti, već (izgubljena) mjesta susreta, pregovaranja i suživota jednakopravnih ljudskih bića. Time što je ispričao svoju osobnu povijest na presjecištu fikcije i faksije, Gervais je pokazao propusnost granica autobiografije, historiografije i fikcije, ali i neupitnu objektivnost koji sebi prisvajaju prva dva diskursa. Štoviše, da mu je stran svaki biografizam, kao i poimanje čovjekove sudbine kao linearna racionalna slijeda napredovanja, Gervais je iskazao i u svojoj **Tobože autobiografiji**.

Gervais se pokazuje kao intelektualac koji gleda situacije kao kontingentne, a ne kao nužne, te ih promatra kao rezultat niza povijesnih izbora koje su određeni muškarci i žene načinili. U tom smislu, Gervais se uvijek i iznova vraća propitivanju granica, kako onih između fikcije i faksije, književnosti i historije, teksta i konteksta, tragike i komike, tako i onih između muškog i ženskog, prirode i kulture, svjesnog i nesvjesnog, bivanja i predstavljanja, tradicije i prevrata, margine i centra, memorije i kontramemorije, historije i kontrahistorije, kao i povijesti i historije, života i biografije, autora, teksta i čitatelja, književnosti i kazališta, smiješnog i ozbiljnog, zakonodavnosti i mašte, modernog i postmodernog.

To je naročito izraženo u Gervaisovu dramskom opusu u kojem se dramska napetost povijesti i pojedinca razrješava. Najprije se u drugoj fazi (*rastajanje*) artikulira protuteža načinu na koji se poima historija (kao i ideologija uopće). Paradigmatskom se pritom pokazuje tragikomedija **Karolina Riječka** u kojoj je Gervais dramski oblikovao (svoj) *iskorak* iz historije, kolonijalne i muškocentrične, kao i posljedice toga iskoraka. Reopisujući sudbinu Karoline Belinić koja, pokazali smo, kazališnom metalepsom, i spolnom metatezom, predstavlja samoga autora, Gervais preispisuje svoju vlastitu povijest kao i historijski diskurs o jednome povijesnome događaju. On stvara kontrahistoriju u kojoj izabire prikazati one koje sudbina /povijest/historija vodi ka poniženju. Stoga, i Gervaisova kontramemorija pripada subjektu izvan hijerarhije čija individualna psihologija prepoznaje važnost autentičnog diskurza koji poznaje sudbine ljudi. Time se Gervais ujedno iskazuje i kao Rortyjeve liberalni ironist koji polazi od definicije osobe kao moralnog subjekta koji može biti ponižen. Ponovnim opisivanjem tih sudbina, Gervais kao liberalni ironist želi ostvariti svoju *šansu da bude nježan*, da izbjegne ponižavanje drugih. Ta dimenzija kontekstualizirana je pozicijom kolonizirana subjekta, onoga koji je i sam (bio) izvrgnut poniženju historije. No, pisanjem kontrahistorije, Gervais stvara mogućnosti za nove, nezavisne uloge. Te je procese Gervais finalizirao u trećoj

fazi, koju samo označili kao *sastajanje*, odnosno kao iskaz transfiguracije shvaćanja ljudske zajednice i oslobođenja, a koja ovdje podrazumijeva rodnu (žensku) perspektivu kao jednu od korektivnih komponenti tako (novo)stvorene povijesne sinteze.

Radi se o ispisu koji zapravo ne podriva autoritet historije, ne proturječi njezinoj objektivnosti, niti ju nadopunjuje. Riječ je o tome da on upozorava tu historiju (koja teži oblikovanju opć(enit)ih slika prošlosti) na ono što se isključuje, zanemaruje, izostavlja. U tom smislu, Gervaisova književnost dio je lokalno fokalizirane književnosti koju pišu Srednjeeuroljani, a koja teži ponovnom zarađivanju povijesti, kako bi se re-konstruirao vlastiti identitet. U tom procesu (re)opisa pisac, u ovom slučaju Gervais, ne intendirira objektivnom iščitavanju svijeta, niti je bio primoran objasniti svijet. Sukladno tome, Gervais artikulira alternativan svijet, *treći svijet*: svijet imaginacije, svojega sjećanja, svoje nostalgije. Taj treći svijet, pokazali smo, očito može biti usamljen svijet, povremeno pun bola, okrutan svijet što nameće kompromis i predaju; ali isto tako može biti svijet u kojemu je podjednako moguće provjeriti nečiju sposobnost da izdrži, preživi, pobijedi. Stoga, Gervais kao trećesvjetski egzilni pisac, ne ispisuje samo svoje dramatično postojanje, nego i otvara novu perspektivu kojom iskoračuje iz okvira modernističkih binarnih opreka.

U tom kontekstu opus nam ukazuje na unutarnji komunikacijski glas koji govori o empatičkom prema ženskom iskustvu, o mjestima identifikacije, o feminističkim odlukama i izborima, o «pobunama» kao alternativni tiraniji muškocentričnog Tanatosa. Naime, galerija ženskih likova u Gervaisovu opusu nije slučajna. Gervais se u svojem iskazu odmiče od postulata modernoga društva i njegova shvaćanja rodnih odnosa. Učinio je to na osebujan način tako što je ženu i žensko načelo ugradio kao dubinsku komponentu vlastitoga mitopoetskoga svijeta. Kako Gervaisov pjesnički subjekt nije jedinstven tako nisu jedinstveni ni ženski likovi, tj. personifikacije ženskoga načela. Služio se različitim biološkim uzrastima žene, različitim jezičnim nijansama opće imenice

žena i obiteljskim relacijama. U tom Gervaisovu rodnom univerzumu simboličnog polja žene i ženskog načela, re-prezentirana je i Srednja Europa kao suprotnost Zapadu, razumu i muškom načelu. Taj prikaz korelira s onom dimenzijom unutar problematike određenja i traženja adekvatne distinkcije Srednje Europe naspram Zapada i Istoka kontinenta, koja uočava njezinu «ženstvenost» u odnosu na «maskulinitet» ovih potonjih. U tom smislu Gervaisov ženski rod Srednje Europe nije samo gramatička kategorija, već prostor integracije izvan binarističkih oGRANIČenja, mjesto susreta jastva i sebstva, re-konstrukcije identiteta, svijet u kojem nema dominacije i gdje se vrijeme i prostor re-kreiraju prema ljudskoj mjeri.

Birajući ženske protagonistkinje kao nositeljice kritike moderne zapadocentrične binarističke kulture, Gervais se iskazuje kao androgini modernistički umjetnik koji prisvaja ženske rodne crte radi polemike s očinskom modernom kulturom ili snova o njezinu nadilaženju. Takav kriticizam otvara prostor postmodernističkim strujanjima, a time korelira sa specifičnom postmodernošću srednjoeuropske književnosti koja je sadržana u stalnom propitivanju diskursa gospodara.

Gervaisovu poziciju androginog boemskog modernističkog umjetnika, dekodirali smo i u specifičnu simbolizmu njegova poetskog iskaza koji je odraz Jungove teorije androgine strukture ljudske psihe. Riječ je psihološkim postavkama jednakosti spolova koje pored racionalnog uključuju i iracionalno tumačenje nesvjesnog. Tim putem oslobađaju se ženske kvalitete i stavljaju u ravnopravniji odnos prema muškim kvalitetama. U takvim konstelacijama nastaje ona vrsta umjetnosti gdje je anima preuzela ulogu pozitivna vodiča kroz unutrašnji svijet, a ta se pozitivna zadaća zbiva kad čovjek ozbiljno uzima osjećaje, raspoloženja, očekivanja i maštarije što mu ih šalje anima, i fiksira ih u nekom obliku-pisanju, slikanju, kiparstvu, skladanju. Unutar hrvatske muške dramske spisateljske tradicije, Gervais se tim ispisom pokazuje kao dio onoga

tijeka koji žensku perspektivu drži kritički povlaštenim, iako ne zato i manje egzistencijalno ugroženim mjestom nacionalne kulture.

U tom kontekstu mnogi aspekti Gervaisova stvaralaštva, i to ne samo dramskoga, nisu prepoznati kao anticipatorski i/ili samosvojni.

Unoseći elemente psihoanalitičkog čitanja u analizu ovog opusa, kao i elemente tzv. neoanalitičkoga jugovskoga modela arhetipske psihologije, pošli smo od postavki Sigmunda Freuda kako psihoanaliza može pružiti podatke kakvi se ne mogu dobiti drugim putem i tako pokazati u tvorcu djela nove niti raspršene između intelektualne nadarenosti, iskustava i samoga djela. No, pri tome smo bili svjesni dviju činjenica: prvo, kako kaže Freud, riječ je o djelovanju koje promatrani tekst proizvodi naspram nas, pa se djelotvornost nekog umjetničkog djela može analizirati samo u odnosu između promatranog djela i subjekta koji ga promatra, i drugo, psihoanalitička teorija ni u kom slučaju ne može otkriti posljednje, najdublje slojeve značenja književnog djela. No, vrijednost je njezine primjene na književnost u tome što se time može postići otkrivanje novih, dubinskih slojeva značenja, kao i mogućnost rasvjetljavanja prirode književnog stvaralaštva. Pri tome ne tvrdimo da je ovdje riječ (samo) o simptomatskom pisanju, već o istodobnom stvaranju struktura odvojenih od autora koje postaju vrijednost za sebe.

Možda se psihoanalitička komponenta koja se nametnula pri analizi jedne stvaralačke biografije, čini pretjeranom, no Adorno je rekao da u psihoanalizi nije ništa istina do njenih pretjerivanja.¹²²¹

¹²²¹ T. W. Adorno, 1987, 45.

PRILOZI O ŽIVOTU I DJELU DRAGE GERVAISA



Na fotografiji su Drago Gervais i njegova sestra Blanka. Ne znamo tko je najmlađe dijete na slici.

Na poledini fotografije je izvorni žig fotografa: Edmund Jelussich. Königl. Schwedisch und Grosherzogl. Luxemburgischer Hofphotograph Abbazia.

Postrance je tiskanim slovima otisnuto: Photogr. Kunstverlag Erich (dalje je izbrisano), Abbazia 1912.

Iz Ostavštine Tomašić-Grgurev (O.T.G.).

Broj kataloga: 4

Godišnja svjedodžba.

Gervais Dragutin

rođen dne 18. IV 1904. u Opatiji u
 mjestu katoličke vjere, učenik *školarog* razreda, prima ovu za
 školsku godinu 1917/18. ovu svjedodžbu:

Vladanje *dobro*



Predmeti	Ocjene	Ukupni uspjeh
Nauk o vjeri	<i>dobro</i>	Učenik <i>je</i> sposoban, da bude unapređen u viši razred
Hrvatski jezik (nastavni)	<i>dobro</i>	
Latinski jezik	<i>dobro</i>	
Grčki jezik	_____	
Francuski jezik	<i>dovoljno</i>	
Njemački jezik	<i>dobro</i>	
Povijest	<i>veoma dobro</i>	
Zemljopis	<i>dovoljno</i>	
Matematika	<i>dobro</i>	
Geometrijsko crtanje	<i>dovoljno</i>	
Prirodopis	_____	
Fizika i kemija	<i>dovoljno</i>	
Prostoručno crtanje	<i>dovoljno</i>	
Kaligrafija	_____	
Gimnastika	<i>dobro</i>	
Slobodni predmeti:		
Talijanski jezik	<i>dovoljno</i>	
Pjevanje	_____	

Broj izostanaka u satima: 91 ; od tih neopravdana: 7
 Učenik *je* bio oprostjen od plaćanja *cijele* školarine.

U Voloskom-Opatiji, dne 28. lipnja 1918.

Filip Curvacić
 upravitelj



J. Fronić
 razrednik

Vladanje	veoma dobro	dobro	pristojno	nepristojno
Uspjeh	veoma dobro	dobro	dovoljno	nedovoljno

Završna svjedodžba Gervaisova opatijskog školovanja, 28.VI. 1918.

Kao država rođenja navodi se Istra, a mjesto Opatija.

Br. 2.

Kr.

realna gimnazija u Tuzsku.

Svjedodžba zrelosti

Gervais Dragutin



rođen dne 18. aprila 1904. u Opatiji (Abbazia) Italiji

pimo. katoličke vjere, svrsvosti ove nauke: I.-II. razred u konvencionalnoj
maloj realnoj gimnaziji u Veloskon-Opatiji od god. 1914/15. - 1918/19.
I.-III. razred u kr. realnoj gimnaziji u Tuzsku od god. 1918/19. - 1921/22.

pristupio je ~~prvi~~ put ispitu zrelosti prema naredbi kr. zemaljske vlade, odljela za
hogostovlje i nastavu, od 30. ožujka 1907. br. 6978.

Na osnovi toga ispita proglašen je *većinom glasova*

zrelim

za polaznje *visokih tehnickih* nauka.

u Tuzsku, dne 30. juna 1922.

Pročelnik Opatijskog nadzornstva

Prisjedi

Članovi VIII. razreda

Prof. Radoslav Krainec

Obznanje H. za Kraljevinu i ostale države: Beč, 18. lipnja 1918. br. 1000000

Re. zemaljska vlada u Zagrebu.

Svjedodžba kojom se potvrđuje završetak

Gervaisova srednjoškolskog obrazovanja, 30.VI.1922.

Država rođenja ovdje je Italija, a mjesto Opatija-Abbazia.



Num 327

Nos Rector et Decanus Collegii Professorum

facultatis *iuridicae* Universitatis regni
Serborum, Croatarum et Slovenorum Labacensis hac
tabula testamur:

Dominum: *Gervais Prugala*

Oriundum: *Opatja*

quum se dignum civitate academica praestitisset *testimonium*
matritatis gymnasii aculis Ljubae de die 20/II/1927
num 2

in numerum civium facultatis *iuridicae* universitatis
regni Serborum, Croatarum et Slovenorum Labacensis
matriculatione de die 7. II. 1926 num. 16
relatum et eius disciplina usum esse inde

ab *initio hiberni* semestris 1926/27

usque ad *finem hiberni* semestris 1926/27

~~intermissis~~

ergo per

unum semestr e

Mores quod attinet *regulas academicas optime conformis habuit.*

LABACI (LJUBLJANA), die *3. II.* 1927

Lurman
Rector



Kalme
Decanus
FACULTATIS *iuridicae*

Dokument o realizaciji dijela pravnog studija u Ljubljani (3. II. 1927).

PRAVNIČKI FAKULTET UNIVERZITETA
KRALJEVINE SRBA, HRVATA I SLOVENACA U ZAGREBU.

Broj | svjedoč. št. 14 | 1928.
| isp. zap. 4 |



SVJEDODŽBA

o diplomskom ispitu.

Gosp. Dragutin G E R V A I S rodom iz
Opštine drži neposrijede uoban u lietnoz
poljstu nauk god 1914/15 kao redovni slušač pravičkih nauka u Kr.
univerzitetu u Zagrebu podvrže se dana 17. januara 1928.
pred potpisanim ispitnim povjerenstvom državo-znanstvenom diplomatskom
ispitu, te je proglašen *sposobnim*

Dr. Vinka Antića

Povjerenstvo za državo-znanstveni diplomski ispit.

u Zagrebu, dne 17. januara 1928.

Predsjednik povjerenstva:

Dr. Vinka Antića



Ispitni povjerenici:

Stjepan Miholjević

Miholjević

Završetak pravnih studija u Zagrebu (17.I. 1928).

Svi prikazani dokumenti o školovanju Drage Gervaisa nalaze se
u Ostavštini dr. Vinka Antića.



MUNICIPIO DI VOLOSCA-ABBAZIA
(PROVINCIA DEL CARNARO)

N.º 1849/26-VIII/1/67

addì 8 settembre 1926

Oggetto: Leva.

Al Signor

Gervais Carlo di Arturo

Abbazia 227

Le si partecipa che il Consiglio di Leva della Provincia del Carnaro in Fiume nella seduta del 6 mese corr. ha emesso la seguente decisione a suo riguardo:

"Cancellata la nota di renitenza in via amministrativa e rimandato alla Leva sulla classe 1907 in attesa decisione sulla promossa questione di cittadinanza".



IL SINDACO:

Dokument o vojačenju Drage Gervaisa, izdan od talijanske vlasti u Opatiji 8.

IX. 1926. Drago Gervais preimenovan je u Carlo Gervais di Arturo.

U Ostavštini Tomašić-Grgurev (O.T.G.).

Broj: 3824
22

Svjedodžba siromaštva !

Poljivina grad poglavnikova komisija
uredno svjedoči, da Društvo
Gervais, abiturient, sin Artura
Gervaisa, kapelnika u Bakru
ne posjeduje volje ništa, da
njegov deci prvi tek od prihodak
str, ma ga ni njegov kapelnik
ima posjedovanja.

Građevna poglavništvo
u Bakru dne 24 VIII 1922.

D. Čeliković



[Handwritten signature]

Svjedodžba siromaštva, izdana u Bakru, 24.VIII. 1922. Iz O.T.G.

POKRAJINSKA UPRAVA ZA HRVATSKU I SLAVONIJU ODJELENJE ZA
UNUTARNJE POSLOVE U LIKVIDACIJI .-

Broj: 21.525 - 1924.-

Predmet: Gervais Dragutin, iz

Bakra opcija za državljanstvo.-

Na broj: 3399/1924.- od 28. avgusta 1923.-

Gradskom poglavarstvu

B A K R U

U molbenoj stvari Dragutina Gervais za opciju državljanstva Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, nalazi Pokrajinska Uprava, odelenje za unutarnje poslove uslijed ovlasti, po ~~od 4. juna 1924. na temelju~~ ~~od 28. no~~ ~~bra 1920 " o sticanju i gubitku državljanstva Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca, putem opcije i molbe " riješiti, je rečeni optant Dragutin Gervais po čl. 78 ugovora o miru potpisanoga 10. novembra 1919. u Saint Germainu en Laye postao našim državljaninom, budući da je prije nego li je u godini 1911. stekao po svom ocu Arturu Gervais austrijsko državljanstvo sa pravom zavičajnosti u općini Volosko bio zavičajan u općini Severin na Kupi.-~~

Što se naslovu pripoćuje na znanje i daljnje uređivanje uz poziv, da o ovome riješenju obavjesti nadležna vojnu komandu i molitelja Dragutina Gervais-a te mu potvrdno vrati priviti kruni list.-

Konačno se naslov poziva da ovo riješenje saopći putem likvidir. žup. oblasti u Ogulinu općini Severin na Kupi, kojima da optanta unese u svoj imenik zavičajnika pozivom na ov

Dokument o opciji za državljanstvo Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca
(fragment). U Ostavštini Tomašić-Grgurev.



CONSULAT DU ROYAUME
DES SERBES, CROATES ET SLOVÈNES
& FIUME.

19 Décembre 5

A. 3766

Duplicat

C E R T I F I C A T

par lequel ce Consulat Royal atteste que Dragutin Gervais, né à Abbazia en 1904, fils de Arturs Gervais, né à Trieste en 1870, possédant l'indignat à Zerlovac - est sujet du Royaume des Serbes Croates et Slovènes et par conséquent a droit d'être exempté du service militaire en Italie.

Ce certificat lui est délivré GRATIS.

Le Consul Général,



Dr. Gervais

Certifikat konzulata Kraljevine Srba, Hrvata i Slovenaca u Rijeci, pisan na francuskome. Dokumentom se potvrđuje da je Gervais državljanin te Kraljevine te je datiran 19. XII. 1925. U Ostavštini Tomašić-Grgurev.

Sasiv u Raži

Scarpa (uleti maglo) ljude, per amor di
dio, kako se un ujemajkom Raže
eat... l'empereur

Adamić: Kaiser!

Scarpa: Aha, Kaiser. (Ude sarom do
naupa, u govorničkoj pozici)
Ukolenijo, najvjerujza Rijek
debole, mybudem, sto se
get vraci pod svemoicem
zastitu nasieg publicnog
Ra... Ka... O, prokleti
politika! Ala, homo!

(Odlog uozd)

~~Kraj~~
-Kraj-

Primjerak Gervaisove rukopisne verzije završetka scenarija **Mantinjada**. Iz
Ostavštine Tomašić-Grgurev.



NARODNO KAZALIŠTE - RIJEKA

Predstava 69.

SRIJEDA, 17. PROSINCA 1952.

u 20 sati

OSMI PUT

KAROLINA RIJEČKA

Komedija u četiri čina. Varijacija na jednu historijsku temu.

Napisao: DRAGO GERVAIS

Redatelj: FERDO DELAK

Scenograf: BERISLAV DEŽELIĆ

OSOB E

Karolina Belinić	BRANKA VERDONIK-RASBERGER
Andrija Belinić	MIRODRAG LONČAR
Paolo Scarpa	DRAGAN BEDNARSKI
Ljutevit Adamić	BRANKO BONAČI
Pietro Terzy	EĐO VERDONIK
Jošip Kraljić	NIKOLA ČUK
Kapetan francuske žandarmerije	IVO JURISA
Pepo	IVONA BRZESKA
Lucija	ZLATA NIKOLIĆ
Marija	MARA ŠAITAS
Frane	DUSAN DOBROSAVIJEVIĆ
Zora Anderlić	DRAGA STIPLIŠEK-PREGARČ
Gospa Roza	YANA ELEGVIĆ
Kontradmiral	JOŽO MARTINČEVIĆ
Majo: Host	DJURA TURINSKI
George	DANILO MARIČIĆ
Patricijka	MARIJA DRAGVIĆ-BETTINI
Starac	RIČARD BRZESKA

Patriciji i pučani.

Događa se na Rijeci ljeli 1813. godine. I. i IV. čin u gradskoj vijećnici. II. u stanu Karoline Belinić. III. na engleskom ratnom brodu.

Pomoćni redatelj: DANILO MARIČIĆ

Tehnički direktor: FRANJO URŠIĆ

Inspicijent: EMIL HAMAR

Šef opreme: MARIJA RIBARIĆ-GODEČ. Muški kostimi: IVICA STANKOVIĆ. Maske: VJEKOSLAV KOS. Rasvjeta: NIKOLA RUKAVINA. Slikarski radovi: MARKO KALEB i ANTONIO RUŽIĆ. Majstor pozornice: ANDRIJA DUBIĆ.

PAUZA POSLIJE DRUGOG ČINA.

REPERTOIRE: Četvrtak 18. XII. u 15.— sati: BEZ TREĆEGA - za dake
Petak 19. XII. u 19.30 sati: K R A B U L J N I P L E S
Subota 20. XII. u 20.— sati: M L E T A Č K I T R O J C I - Premijera
Neđjelja 21. XII. u 19.— sati: D O S J E T L J I V A D J E V O J K A
u 15.— sati: M L E T A Č K I T R O J C I
u 20.— sati: V E Š E L A U D O V I Č A

ULAZNE CIJENE DIN. 5-40

Pretprodaja ulaznica na blagajni kazališta od 10-13 i od 17.30-20 sati, te kod „Putnika“ (Nehoder) od 8-12 sati.

Početak u 20 sati

Svršetak oko 22 sata

Programski letak predstave **Karoline Riječke** (17.XII.1952). Nakon te osme izvedbe, Drago Gervais je povukao svoju tragikomediju s repertoara riječkog kazališta.

Iz Ostavštine dr. Vinka Antića.

REPERTOAR 1954-55		
OKTOBAR		
1) Shakespeare: OTELLO. ŠTIMAC-STELL		1. 10. 1954
2) Recca: SE NON IXO MATI NON LI VOLEMO - SCAGLIA-STELL		5. 10. 1954
3) NASTIC: OŽALOŠĆENA PORODICA-ZAMBERLIN- KOČINSKI		9. 10. 1954
4) Hegner: DON JUAN-BENIĆ-HEŠARIĆ-STELL		30. 10. 1954
NOVEMBAR		
5) SUTRA: IL COSTROTTORE DI PONTI. RAMOUS- STELL		5. 11. 1954
6) BUDAČ: MEČAVA. ŠTIMAC-ZUNIĆ		13. 11. 1954
DECEMBAR		
7) VERDI: TRUBADOR. PAPANOVULO-RAMOUS- STELL		1. 12. 1955
8) Dobričanin: ZAJEDNIČKI STAN. ŠTIMAC- SOKLIĆ		4. 12. 1955
9) Koluđerović: MILČENKO I DOBRILA. PAPAN- OVULO-BERDONIĆ-ZUNIĆ		29. 12. 1955

*Drago Gavran
Kajalite-Pijera*

Iz Intendantskog dnevnika. U Ostavštini Tomašić-Wöfl.

NARODNO KAZALIŠTE "IVAN ZAJC"
R I J E K A
Broj: _____
Rijeka, 16. veljače 1955. godine

U vezi sa vrlo uspješnim gostovanjem kolektiva naše opere u Zagrebu u dane 12, 13 i 14 veljače 1955. godine

P O H V A L J U J E M

-Cjelokupni kolektiv opere i tehnike radi discipline i drugarske solidarnosti kojim su izvršili ova svoj zadatak i time dostojno reprezentirali naše Kazalište u glavnom gradu Narodne Republike Hrvatske;

-Nadalje cjelokupno umjetničko i pomoćno umjetničko osoblje za osbiljnost, zalaganje i oduševljenje koje je učinilo u izvođenju spornih djela koja su na gostovanju davana;

-Naročite i tehnički personal koji je i ovaj svoj zadatak dobro izvršio, mada je on bio vrlo naporan i težak;

Vjerujem, da će ovo vanredno uspješno gostovanje, koje je ujedno i prvo, naše opere u Zagrebu, a kojim se je riječka opera vrlo pozitivno afirmirala u glavnom gradu Narodne Republike Hrvatske, potaknuti cijeli kolektiv, da još intenzivnije radi na podizanju umjetničkog nivoa naših predstava.

Ovlašten sam i od strane Predsjednika Narodnog odbora grada Rijeke, da i u njegovo ime izrazim puno priznanje cjelokupnom kolektivu opere za uspješno izvršenom zadatku.

Sart fašizmu - Sloboda narodu!

I n t e n d a n t:

/Drago Gervais/

Dokument koji svjedoči o Gervaisovoj viziji uspješna teatra.

U Ostavštini Tomašić-Wölfl.



INTENDANT riječkog Narodnog kazališta Drago Gervais naš poznati književnik, stvaralac i dramaturg, govornik je svakom narodu raspjao vanom čakavštinom, što je tekla kao mlaki ritam njegovih stihova.

... Kenelid,
jaketid,
sarofid,
šapic

— Urbuden sam, kao što vidite, i radošću u isti mah Ovdje u Zagrebu prosvjetovala je, zapravo, proglašavala Riječku, ona prava naša narodna Riječka, kulturna arhiva naše Ekvivarne, Istre i Hrvatskog Primorja. Ovo govorenje Riječke opere bilo je historijski događaj za naše mlado kazalište. Riječki historijski, jer su decenijama naš umjetnici podlanjali riječkoj publici svoje umjetničke ostvarenja, u maloj dvorani Narodna Obitelj. Sjedom se velikih nastupa u uspjehu Maje Sirozi i Uložišta Kraljeva, kad se u prepunoj dvorani Obiteljske publike upravo publika, dok je riječki teatar ostajao prazan i zatvoren, održani samo za prigodna gostovanja talijanskih i ljudinskih "stacionara". I onda je postiglo Oslobođenja, god. 1945. Obiteljska kazališna družina za iziru previcela Riječko kazalište. Preuzela je zapravo samo zgradu — pale zidove, što su ostali, dok je sve drugo trebalo postaviti i izgraditi. Nextao je poranjeni most na riječnu, umjesto njega spojio se Riječku i susuk široki parkirališni prostor, a s pozornice našega kazališta odvojila je prvi put slobodno naša riječ. — Sad nakon desetak godina rada došli smo da prvi put pokazemo zagrebačkoj publici, da to mlado kazalište radi upravo s entuzijazmom, a koliko smo uspjeli, to je riječ kritike.

— Ovo je gostovanje bilo ostvareno zalaganjem načelnika društva mladina — Zagreba i Rijeke — drugova Većeslava Holjeva i Ede Jandasa. Iako smo bili prilično sigurni, da ćemo uspjeli, ipak smo došli s velikim

KAZALIŠTE, PUBLIKA I KULTURNI ŽIVOT GRADA NA KVARNERU

kim respektom u ovu prvu operu naše zemlje. Napisati smo se, ali nismo ni izdaleka očekivali, da će nas Zagreb i zagrebačka publika tako topla i široko primiti. To je bilo još više poticaja za daljnji rad našim mladom kolektivom.

Govoreći o radu Riječke opere, Drago Gervais je istakao, da je vjerno nastojanje u Operi, usredotočeno na obnavljanje ansambla mladim snagama, i to najviše na jačanju solista i opernog zbora. Ove godine dala je Riječka opera uspjeha premijeru Mozartova «Don Juan», Verdijeva «Trubadur» i Koludrovu operu «Mujenka i Dobriša», a Balci je postavio «Scherezadu», «Jkarusa» i «Plamen ljubavi». Drama je dala Shakespearovu «Otelu», Nulicovu «Očalošenu porodicu», «Mecenu Pere Bukala», Vozoviček «Ekvivarne Dobričani» i Zajednički stan i «Diogeneas od Tira Brevovackog».

— Kao što vidite — rekao je Drago Gervais — bilo se za to, da u našem kazalištu prikazujemo našoj novoj publici razne periode od klasične strane i domće drama, pa sve do suvremenog domaćeg i stranog repertoara. Talijanska drama, koja isto tako uspjehno djeluje od god. 1945. u Riječkom kazalištu, za 15 stihova, dala je ove godine dvije uspjeha premijera. — Riječka publika, sastavljena je zapravo od publike iz svih naših federativnih jedinica, a osim toga, u svatkoj publici Riječkog kazališta udjeluju se ne samo stanovnici okolnih općina, nego i dobar dio Istre i Hrvatskog Primorja. Samo posjetioci iz Skripta, Kratica, Kretina, Bakra i drugih okolnih općina napune vrlo brzo gledalište, koje ima 1950 mjesta, a redovno prima 1360 posjetilaca. Takav je posjet i na polutjedničnim i na večernjim predstavama. Nedavno su jednoj polutjedničnoj izvedbi «Hamleta» prisustvovali gotovo istaknuto građani Crkvenice i Kraljevica. Osim toga Riječka kazalište ima ovčanin s Opatinom, to se svakom petka daju u dvorani tamnošnjeg kina «Revolucije nezamjenjivo drame i operne predstave. Dvasd su tako izvedene opere «Wertera» i «Lucia di Lammermoor». Talijanska drama ima opod svoje posebne atrakcije u deset gradova zapadne Istre, u kojima živi talijanska manjina. Svake mjeseca postuje talijanska drama deset dana, svaki dan u jednom od gradova: Pola, Pisan, Vodnjan, Buje, Kopar i t. d. Narodni odbori tih mjesta financiraju ove izvedbe, a predstave su uvijek raspodane.

— Dakle, kao što vidite, — nastavio je Drago Gervais, — ni mi se patimo od praznog, nego od prepunog gledališta. Riječka kao i drugi grad ima i tu «specifičnost», da ima veliki priliv inozemnih posjetilaca, koji su naše redovna publika. Često im moram objašnjavati, zašto nema slobodnih sjedala i zašto je kuća prepuna. Naša se briga dakle, kreću uglavnom oko poboljšanja tehničkih pomagala i stidnih problema. Premda Gradski narodni odbor uvijek izlazi u susret svim traženjima, nama još uvijek treba vrlo mnogo.

— A ona druga Riječka, koja se ogleda o edicijama kulturno-umjetničkih djela?

— Izdavačko poduzeće «Otokar Keršovani» ima malu popularnu biblioteku «Kolo». Uglavnom su to izdanja naravnjena širokim slojevima naroda, koji je 20 godina bio bez svoje knjige. To su knjige, koje izlaze i upućuju u probleme gospodarstva, poljoprivrede, voćarstva, stočarstva i t. d. I brošure o kulturnoj prošlosti i historiji Istre, o čemu je taj narod dosad relativno vrlo malo znao. U tomaju istoj poduzeće izlazi će i popularni kalendar «Kolo». Koji obrađuje ista pitanja. Sada je planirano izdati je biblioteku stranih pisaca, a ove godine izdat će «Otokar Keršovani» posebnu antologiju povodom 10-obljetnice oslobođenja Rijeke. Ovu dana izlazi u dvorani zgrade Ekvarstva pjesama naše Balite «Dragi Kamene». Knjiga se odnosi a našim interesom i, pored Riječke ravijes, koja redovno izlazi, to bi bila uglavnom kulturno-izdavačka djelatnost našega grada, u našem kraju radi i stariji književnici Viktor Car Ema i Nikola Poljić, tako su ova u Podmorskoj dobi, ne ostajaju ni njihovo etim i optimizam.

Vedar i pun humora Gervais odbija da govori o sebi i o svom radu, no ipak je, bilo li ne hlio, marog nešto i o toj ruci. Postoje «Karatine riječke», koja se sada daje s velikim uspjehom u Beogradu, možda čemo uskoro gledati njegovo najnovije dramsko djelo «Čudo dječice Iruke», a zapravo našo izdavačko poduzeće «Zora» izdaje knjigu cjelokupnih Gervaisovih pjesama pod naslovom «Čakavski stihovi».

— Eto, i to je sve — brani se Gervais — Rekao sam vam i previše, a dašo sam napravio da smatrate. — I ovaj smijeh i drago čakavski riječ potekli su kao bučica u daljnjem razgovoru o Zagrebu i Rijeci.

B. P. F.

Jedan od novinskih prikaza Gervaisova rada u kazalištu, kao i njegova kulturno-društvenog i stvaralačkog rada.

Iz Ostavštine Tomašić-Wölfl.



Prigodna dopisnica s proslave u Sežani, upućena V. C. Eminu.
 Među potpisanimima je i Drago Gervais. To je vjerojatno posljednji njegov
 zapis. U Ostavštini V. C. Emina.

LITERATURA

I. DJELA DRAGE GERVAISA

a) Knjige:

1. *Gervais*, Drago: **Čakavski stihovi**, vlastita naklada, Crikvenica, 1929.
2. *Gervais*, Drago: **Kozerije i humoreske**, uredio Vinko Antić, «Otokar Keršovani», Rijeka, 1957.
3. *Gervais*, Drago: **Čakavski stihovi**, uredio Vinko Antić, Matica hrvatska, Pododbor u Rijeci, Rijeka, 1964.
4. *Gervais*, Drago: **Karolina Riječka**, u **Moja zemlja. Izbor iz djela**, priredila Mirjana Strčić, Čakavski sabor-Pula, «Otokar Keršovani»-Rijeka, Istarska naklada-Pula, Edit-Rijeka, 1979a, str. 93-146.
5. *Gervais*, Drago: **Palmin List**, u **Moja zemlja. Izbor iz djela**, priredila Mirjana Strčić, Čakavski sabor-Pula, «Otokar Keršovani»-Rijeka, Istarska naklada-Pula, Edit-Rijeka, 1979b, str. 147-213.
6. *Gervais*, Drago: **Bez domovine. Priče jednog dječaka**, urednik i nakladnik Duško Wölfl, Rijeka-Sušak, 1996a.
7. *Gervais*, Drago: **Šest pjesama i pismo**, urednik i nakladnik Duško Wölfl, Rijeka, 1996b.
8. *Gervais*, Drago: **Čakavski stihovi. Na četrdesetu obljetnicu pjesnikove smrti**, urednik i nakladnik Duško Wölfl te Sveučilišna knjižnica na Rieci, Sušak, 1997.

b) Pjesme, novele i humoreske u časopisima i novinama:

1. **Mojoj prijateljici. Iz Improvizacija**, *Naš glas*, Trst, I./1925a, str. 52.

2. **Mi. Iz Improvizacija**, *Naš glas*, I./1925b, str. 75-76.
3. **Monolog gospodina Ništice**, *Naš glas*, III./1927c, br. 9, str. 247-249.
4. **Obed**, *Vez*, II./1927, br.9, str. 68.
5. **Vagon trećeg razreda**, (fragment romana **Mladić**), *Književna revija*, I./1936, br.1, str. 17-20.
6. **Nono Francik**, *Vjesnik*, 25. travnja 1952, str. 5.
7. **Pjesma o Rijeci**, *Novi list*, 1, 2, 3. maj 1555, str. 5.
8. **April 1941. (Odlomci)**, *Riječka revija*, god. IV, br. 3-4, 1955, str. 145-146.
9. **Žanka**, *Borba*, XXI/1956, br. 110, 3. V. 1956.
10. **Lokva**, *Riječka revija*, VI, br.5-6, 1957, 134-135.
11. **Pašta i fažol**, skeč, *Dometi*, I, br.1, 1968, str. 53-56.

c) Članci u časopisima i novinama¹²²²:

1. **Duševne krize**, *Naš glas*, II, br.1-2, 1926a, str. 4.
2. **Istarski seljak**, *Naš glas*, II, br. 10-12, 1926b, str. 167-172.
3. **O Slavenima**, *Naš glas*, II, br. 3-4, 1926c, str. 46-49.
4. **Refleksije jednog zakašnjelog trubadura**, *Naš glas*, III, br. 9, 1927a, str. 306-308.
5. **Don Kihoti, Hamleti i Panca**, *Naš glas*, III, br. 11, 1927b, str. 356-359.
6. **Regionalizam u hrvatskoj lirici. Naša kajkavska i čakavska poezija**, *Novosti*, 1940, br. 276, 6. X. 1940.
7. **Beogradsko pismo**, *Glas Istre*, IV/1946, br. 153, 9. II. 1946, str. 3.
8. **Da nam živi rad**, *Riječki list*, 30. XI. 1947, str. 3.

¹²²² Mnogi naslovi iz Gervaisove periodike, kao i u periodici o njemu i njegovu stvaralaštvu potječu iz ostavština navedenih u Proslavu. Stoga, ti naslovi neće uvijek sadržavati , primjerice paginaciju ili oznaku godišta i sl. Oni naslovi koji su mogli biti provjereni u periodičkim odjelima i knjižničkim arhivima, na taj način su i obrađeni. No, mnogi se primjerci više ne mogu naći.

9. **Slovenska Koruška na braniku protiv germanizacije Slovenaca**, *Riječki list*, I/1947, br. 244, 14. XII. 1947, str. 3.
10. **Hrvatski književnici po prvi put u Istri**, *Riječki list*, II/1948, br. 99, 25. IV. 1948, str. 3.
11. **Sa hrvatskim književnicima u Istri**, *Riječki list*, II/1948, br. 110 (367), 9.V.1948, str. 3.
12. **S puta po Istri. U Buzetu**, *Riječki list*, II/1948, br. 256 (512), 27. X. 1948, str. 3.
13. **S puta po Istri. Fontana**, *Riječki list*, II/1948, br. 268 (524), 10. XI. 1948, str. 3.
14. **S puta po Istri. Od Buzeta do Kvarnera**, *Riječki list*, II/1948, br. 270 (526), 12. XI. 1948, str. 3.
15. **O čakavštini i čakavskoj lirici**, *Riječki list*, III/1949, br. 2 (569), 4. I. 1949, str. 3.
16. **S Viktorom Carom Eminom**, *Hrvatsko kolo*, br. 4, 1950, 697-700.
17. **Susret s Vladimirom Nazorom. Povodom godišnjice smrti velikog hrvatskog pjesnika**, *Riječki list*, 21.VI. 1950, str. 3.
18. **Repertoar suncokreta. Stanje u kazalištima informbiroovskih zemalja**, *Riječki list*, V/1951, br. 34 (1223), 10. II. 1951, str. 3.
19. **Scenski razgovor o ljubavi i braku. Premijera Priestleyeve komedije «Otkako postoji raj» u Rijeci**, *Riječki list*, V/1951, br. 129 (1318), 3.VI. 1951, str. 3.
20. **Puritansko-klerikalni cenzori u Italiji**, *Riječki list*, V/1951, br. 801 (1489), 26. XII. 1951, str. 3.
21. **«Kazališna Karolina». Odgovor Draga Gervais na članak Vatroslava Cihlara**, *Riječki list*, 19. oktobra 1952, str. 3.
22. **O nekim problemima kazališta**, *Riječka revija*, VI/1957, br. 1-2, str. 37-39.

d) Iz ostavštine Drage Gervaisa¹²²³:

1. **Kulturno prosvjetni rad u Istri, 1-7.**
2. **O izdavačkoj djelatnosti u Rijeci (intervju), 1- 4.**
3. **O socijalističkom realizmu, 1-20.**
4. **O stanovnicima istarskih gradića, 1-8.**
5. **Obraćanje kazališnim djelatnicima, 1-6.**
6. **Pitanje ansambla Hrvatske drame, 1-6**
7. scenarij **Magareća historija, 1-12.**
8. scenarij **Mantinjada, 1-33.**
9. scenarij **Tri Plačidrug, 1-15.**
10. **Tekst o glagoljaštvu i istarskoj književnosti, 1-13.**
11. **Škerac, pjesma.**

e) Ostalo:

1. **Intendantski dnevnic, www.medri.hr/~dwolf/gervais/dnevnici/dnevnici.htm, te u N. Fabrio, 1963, odnosno u Ostavštini dr. Vinka Antića.**
2. **Tobože autobiografija, u N. Fabrio, *Odora Talije*, 1963, 207-210. I u programskoj knjižici *Duhi*, 1997. (v. nastavak bibliografije).**

¹²²³ Prvih deset naslova u Ostavštini Tomašić-Grgurev, a pjesma u Ostavštini dr. Vinka Antića.

II. LITERATURA O DJELU I ŽIVOTU DRAGE GERVAISA

a) Knjige:

1. *Fabrio*, Nedjeljko: **Odora Talije. Teatar Draga Gervaisa. Književno-kazališni razgovori, materijali i kontroverzije**, Matica hrvatska, Pododbor u Rijeci, Rijeka, 1963.

b) Poglavlja u knjigama:

1. *Antić*, Vinko: **Kronologija života Draga Gervaisa**, u **Drago Gervais. Čakavski stihovi**, 1964, str. 129-134.
2. *Franičević*, Marin: **Drago Gervais**, predgovor u knjizi: **Pavić, Balota, Ljubić, Gervais. Izabrana djela, Pet stoljeća hrvatske književnosti**, knjiga 105, Zora-Matica hrvatska, Zagreb, 1973, str. 315-329. Uz to i **Bibliografija (Izdanja i praizvedbe djela Drage Gervaisa i Važnija literatura o Dragi Gervaisu)**, str. 331-334.
3. *Kovačić*, Ivan Goran: **Čakavski orkestrioni Drage Gervaisa**, u **Ivan Goran Kovačić. Izabrana djela**, uredio Dragutin Tadijanović, Nakladno poduzeće «Glas rada», Zagreb, 1951, str. 418- 423.
4. *Krajač*, Josip: **Strukturne i semantičke vrijednosti Gervaisova stiha**, u autorovoj knjizi **Književne raščlambe**, Matica hrvatska-Opatija, Adamić-Rijeka, Rijeka-Opatija, 2001, str. 103-120.
5. *Nazor*, Vladimir: **Leut i armunika**, u **Drago Gervais. Čakavski stihovi**, Reprint izdanje povodom obilježavanja tridesete obljetnice smrti Draga Gervaisa (D. Gervais, **Čakavski stihovi**, Izdavačko poduzeće Zora, Zagreb 1955.), Općinska konferencija Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske Opatija, Opatija, 1987, str. 86-93.

6. *Pavešić, Ljubo: Gervaisovi stihovi na fasadah kuć*, str. 16-17, i *Ne pozabi napisat*, str. 14-15, u autorovoj knjizi *Ne pozabi napisat*, «Otokar Keršovani», Rijeka, 1989.
7. *Rojnić, Ante: Pjesnik Istre-Drago Gervais*, pogovor u knjizi *Drago Gervais, Istarski kanat*, Zora Zagreb, 1951, str. 51-62.
8. *Rošić, Đuro: a) Drago Gervais: Karolina Riječka (1964)*, str. 179-181, b) *Kazalište i društvena zajednica (1975)*, str. 314-319, c) *Zar etika u karantenu? (1964)*, str. 506-508, u knjizi *Iz gledališta. Riječki kazališni zapisi*, Riječko književno i naučno društvo-Rijeka, Rijeka, 1980.
9. *Stojević, Milorad: Čakavsko pjesništvo XX. stoljeća. Antologija. Studija*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1987a, str. 419-425.
10. *Strčić, Mirjana: Drago Gervais*, predgovor u knjizi: *Moja zemlja. Izbor iz djela*, Čakavski sabor-Pula, «Otokar Keršovani»-Rijeka, Istarska naklada-Pula, Edit-Rijeka, 1979, str. 7-26. Uz to i *Bibliografija (Posebna izdanja djela Draga Gervaisa, Komediografski radovi u drugim izdanjima, Praizvedbe, Rukopisna ostavština, Izbor literature o Dragu Gervaisu)*, str. 27-33.
11. *Strčić, Mirjana: Književno djelo Draga Gervaisa*, u knjizi *Istarska beseda i pobuna I*, Istarska naklada, Pula, 1984, str. 77-95. Uz to i *Prilog za bibliografiju (Posebna izdanja djela Draga Gervaisa, Komediografski radovi u drugim izdanjima, Praizvedbe, Rukopisna ostavština, Izbor literature o Dragu Gervaisu)*, str. 96-99.
12. *Strčić, Mirjana: Hrvatsko pjesništvo Istre XIX. i XX. stoljeća*, u *Istarska pjesmarica. Antologija hrvatskog pjesništva Istre XIX. i XX. stoljeća, Knjiga prva*, Čakavski sabor-Pula, Pula, 1989, str. 21-30.
13. *Strčić, Mirjana: Pjesničko djelo Draga Gervaisa*, u *Drago Gervais: Pod Učkun*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1993, str. 45-52.

14. *Sušanj Kapićeva, Vlasta: «Našemu Dragotu Gervaisu va spomen, za letnjicu njegovega rojenja», povedaju Milica Štanger (1904.-1995.), Darinka Trinajstić (1907.), Danica Mecchia (1911.-1995.), Ivka Matetić Damjanović (1908.-1996.), u knjizi Z našega kraja. Judi i užanci. Ale radijska štorija od zajika znutri*, Adamić, Rijeka, 1999, 168-174.
15. *Tomašić, Vera: Kronisterija jedne obitelji ili Moj nono Artur i barba Drago Gervais*, u *Drago Gervais. Bez domovine. Priče jednog dječaka*, urednik i nakladnik Duško Wölfl, Rijeka-Sušak, 1996, str. 111-121. Isto i u zborniku *Gervais kot čovek*, Opatija 1987, (vidi zbornike), str. 13-21.
16. *Wölfl, Duško: O Dragu Gervaisu i njegovim pripovijetkama «Bez domovine»*, u *Drago Gervais. Bez domovine. Priče jednog dječaka*, urednik i nakladnik Duško Wölfl, Rijeka-Sušak, 1996a, str. 123-126.
17. *Wölfl, Duško: Sedam pjesama i pismo*, u *Drago Gervais. Šest pjesama i pismo*, urednik i nakladnik Duško Wölfl, Rijeka, 1996b, str. 14-17.
18. *Wölfl, Duško: Dodatak*, u *Drago Gervais. Čakavski stihovi. Na četrdesetu obljetnicu pjesnikove smrti*, urednik i nakladnik Duško Wölfl te Sveučilišna knjižnica na Rieci, Sušak, 1997, str. 124-132.

c) Periodika:

1. *Antić, Vinko: Drago Gervais. Prerani riječki zapis o dobu koje je u toku, a započe i s njegovim učešćem*, *Riječka revija*, VI, br. 4, 1957, str. 124-132.
2. *Antić, Vinko: Gervaisovo djelovanje u Rijeci*, *Dometi*, god. 20 (1987), br. 7/8/9, tematski broj o Dragu Gervaisu, str. 523-531.

3. Bačić-Karković, Danijela: *Smrt i zavičaj u čakavaca*, *Dometi*, god. 20 (1987), br. 7/8/9, str. 657-664.
4. Barbalić, F. Radojica: *Motiv mora i mornara u pjesmama Draga Gervaisa*, *Pomorstvo*, br. 4, 1954, str. 214-215.
5. Car Emin, Viktor: *Neka moja sjećanja na Draga Žervea*, *Riječka revija*, VI, br. 4, 1957, str. 118-121.
6. Crnković, Milan: *Nad vokabularom čakavskih pjesama Draga Gervaisa*, *Dometi*, VIII, br. 11-12, 1975, str. 5-20.
7. Čičin-Šain, Ćiro: *Drago Gervais. «Čakavski stihovi»*, *Korablja*, I/1929, br. 2, str. 61.
8. Dvorinčić, Mate: *«Čakavski stihovi»*, *Naša sloga*, II, br. 281, Sušak, 28. VI. 1929, str. 4.
9. Fabrio, Nedjeljko: *Anegdotičnost i šarm. Uz dva dosad nepoznata komediografska djela Draga Gervaisa*, *Dometi*, I, br. 1, 1968, str. 52-53.
10. Franičević, Marin: *«Istarski kanti» Drage Gervaisa*, *Književnik*, I, br. 2, 1959, str. 106-120.
11. Frol, Ivo: *Čakavska lirika. Drago Gervais: Čakavski stihovi*, *Hrvatska revija*, V, br.1, str. 71-74, br. 3, str. 202-205, Zagreb, 1932.
12. Gašparović, Darko: *Čakavska riječ kazališna u riječkome glumištu*, *Kazalište*, god. V, br. 9-10/2002, str. 150-157.
13. Jurdana, Vjekoslava: *Komedija Duhi i čakavska poezija Draga Gervaisa*, *Književna Rijeka*, god. VIII, br. 4, 2003, str. 26-33.
14. Krajač, Josip: *Etičko pitanje Gervaisove «Pretnje»*, *Dometi*, 7-12/1996, str. 216-218. Isto i o autorovoj knjizi *Književne raščlambe*, 2001, str. 121-129.
15. Lukežić, Irvin: *Hommage à Gervais*, *Sušačka revija*, br.46/47, 2004, str. 49-50.

16. *Matković, Marijan: I opet je zamro tek rođeni smijeh, Riječka revija, VI, br. 4, 1957, str. 114-115.*
17. *Mihovilović, Ive: Motiv Gervaisove i naše melanholije, Riječka revija, VI, br. 54, 1957, str. 116-117.*
18. *Mišković, Milan: D. Gervaisova kritika svakodnevne nepravde egzistencije (Prilog tumačenju pjesme «Tri nonice»), Dometi, god. 7, br. 1-6/1997, str. 85-88.*
19. *Moguš, Milan: Kompjutorska obrada Gervaisove čakavštine, Dometi, god. 20 (1987), br. 7/8/9, str. 581-586.*
20. *Muzur, Amir: Sušak, grad kamo su se odlijevali opatijski mozgovi, Sušačka revija, 46/47, 2004c, str. 85-86.*
21. *Muzur, Amir: Gervais, Kompanjet i nona Stanka. Četiri priče i tri isprepletana životopisa, Sušačka revija, XII, 48, 2004b, 21-26.*
22. *Muzur, Amir O liburnijskom mentalitetu (Ako takav uopće postoji), Sušačka revija, 46/47, Rijeka, 2004a, str. 79-83.*
23. *Petković, Nikola: Recepcija suvremene čakavske poezije, Dometi, god. 20 (1987), br. 7/8/9, str. 679-694.*
24. *Polić, Nikola: Kozerija o sopelama. Čitajući Čakavske stihove Draga Gervaisa, Naša sloga, II, br. 431, str. 27, 25. XII. 1929. i Riječka revija, VI, br. 4, str. 140-142, Rijeka, 1957.*
25. *Polić, Nikola: Marginalije uz Čakavske stihove Drage Gervaisa, Primorske novine, I(IV), br. 116, str. 10, Sušak, 7. XII. 1935.*
26. *Polić, Nikola: In memoriam Dragu Gervaisu, Riječka revija, VI, br. 4, 1957, str. 122.*
27. *Profozić, Nadja Mifka: Bakropis/razgovor s Nikolom Luzerom, Sušačka revija, br. 40, X/2002, str. 67-71.*
28. *Rojnić, Ante: Uz Gervaisovu knjižicu: Čakavski stihovi, Obzor, LXX, br. 173, Zagreb, 2.VII. 1929, str. 2.*

29. *Rojnić, Ante: Mladi Gervais. Tragom manje poznatih radova budućeg pjesnika i komediografa (Nekoliko stranica iz života jedne naše predratne generacije), Riječka revija, VIII, br.1, 1959, str.17-25.*
30. *Selaković, Milan: Prijatelj Gervais. Uz treću obljetnicu smrti Draga Gervaisa. Prilog biografiji Draga Gervaisa, uglavnom iz njegova «bjelovarskog perioda», Riječka revija, IX, br. 3, 1960, str.108-116.*
31. *Stojević, Milorad: Trendovi u čakavskom pjesništvu XX. stoljeća, Dometi, god. 20 (1987b), br. 7/8/9, str. 539-551.*
32. *Strčić, Mirjana: Dva istarska pjesnika (Iz korespondencije Drago Gervais-Rikard Katalinić Jeretov 1929-1954), Istra, XV, br. 2-3, 1977, str. 15-39.*
33. *Šicel, Miroslav: Književna kritika o poetskom opusu Drage Gervaisa, Dometi, god. 20 (1987), br. 7/8/9, str. 533-538.*
34. *Višnjic-Karković, Višnja: Prilozi Draga Gervaisa u periodičkim publikacijama od 1925. do 1987., Kolo, god. XV, br. 1, 2005, str. 58-71.*

d) Dnevni tisak:

1. *A. R.: Karolina Reška, Slovenski poročevalec, 1. XI. 1952, str. 6.*
2. *A. Š.: «Reakcioneri» od Draga Gervaisa. Pred premijeru u Narodnom kazalištu, Riječki list, god. III, br. 62 (629), 15. III. 1949, str. 2.*
3. *Babić, Dragomir: Potpunije suočavanje s Dragom Gervaisom, Novi list, 12. svibnja 1987, str. 7.*
4. *Brozović, Dalibor: Nove knjige, Vjesnik, br. 3130, 27. III. 1955, str. 6.*
5. *Cihlar, Vatroslav: Kazališna Karolina. Varijacije na jednu riječku komediju, Riječki list, 11. X. 1952, str. 3 i 12. X. 1952, str. 3.*
6. *Cihlar, Vatroslav: Riječka dramaturgija, Riječki list, 31. X. 1952, str. 3, 1. XI. str. 3, i 2. XI. 1952, str. 3.*

7. Glišić, Bora: *Beogradska premijera «Karoline Riječke»*, *NIN*, IV, br. 177, 23. V. 1954, str. 7.
8. I. K.: *Prva premijera riječke drame. «Karolina Riječka» u izvedbi Riječkog kazališta*, *Vjesnik*, 3. X. 1952, str. 4.
9. Jovanović, Sl. A.: *Žerveova «Karolina Riječka»*, *Republika*, br. 447, 25.V.1954, str. 4.
10. Marković, Slobodan: *Sjećanje na Žervea*, *Borba*, 15. X. 1978.
11. Matetić, Zlatko: *Naša nova komedija. Drago Gervais: «Karolina Riječka»*, *Vjesnik*, 26. XII. 1952, str. 5.
12. Miličević, Nikola: *Čakavski stihovi Drage Gervaisa («Zora», Zagreb, 1955.)*, *Vjesnik u srijedu*, 20. V. 1955, str. 7.
13. M. V.: *Ponovno otkriveni Gervais*, *Telegram*, god. V, br. 194, 10. I. 1964, str. 5.
14. Pavičić-Fajdić, B.: *Pred premijeru Gervaisove komedije u HNK*, *Narodni list*, 19. XII. 1952, str. 4.
15. Pavlović, Boro: *Susreti s Dragom Žerveom. Uz godišnjicu smrti*, *Novi list*, 21. VI. 1958, str. 3.
16. Požgaj, Joža: *Pišu nam iz građanstva. «Karolina riječka» i mi publika*, *Novi list*, 15. XI. 1952, str. 3.
17. *Pred premijeru «Brod je otplovio» u riječkom kazalištu. Drago Gervais o svojoj novoj komediji*, *Riječki list*, 6. X. 1959, str. 3.
18. R. D.: *«Reakcionari». Pred premijeru komedije*, *Narodni list*, 27. XI. 1949.
19. Rojnić, Ante: *Kozerije u humoreske Draga Gervaisa*, *Novi list*, 17.VIII. 1957, str. 4.
20. Savić, Dragan: *Plovi riječko kazalište*, *Borba*, 14.VI. 1951, str. 3.
21. *Saznali smo u razgovoru s Dragom Gervaisom*, *Riječki list*, 10. I. 1954, str. 3.

22. *Slani, Milan: Drago Žerve, Novi list, br. 158 (2482), 3.VII. 1957, str. 3.*
23. *Štimac, Anđelko: Od «Dubravke» do «Dubravke». Sjećanja na prve dane djelovanja Narodnog kazališta u Rijeci, Novi list, 1, 2, 3.V. 1955.*
24. *Turkalj, Nenad: Riječke perspektive. Razgovori s intendantom Dragom Gervaisom i direktorom Opere Borisom Papandopulom u povodu desete obljetnice Narodnog kazališta «Ivan Zajc», Globus, 21. XII. 1956.*
25. *Uvijek prisutna uspomena. Povodom otkrivanja spomen biste Draga Žervea u Narodnom kazalištu «Ivan Zajc» u Rijeci, Novi list, 5. X. 1958, str. 4*

f) Zbornici o Dragi Gervaisu:

1. **Gervais kot čovek. Građa s okruglog stola održanog u Opatiji 23. svibnja 1987.**, urednik i voditelj okruglog stola Mario Glogović, Općinska konferencija Socijalističkog saveza radnog naroda Hrvatske Opatija, Opatija, 1987.
2. **Kolokvij u povodu stote obljetnice rođenja Drage Gervaisa**, održan 23. travnja 2004. u Opatiji, Filozofski fakultet u Rijeci, Odsjek za kroatistiku, Katedra čakavskog sabora Opatija, Povijesno društvo Rijeka, bilješke V. J. (zbornik predviđen za tiskanje).

f) Ostalo (programske knjižice, muzikalije, članci i prikazi):

1. *Cihlar, Vatroslav: Rijeka u doba napoleonskih ratova. Kulturno historijske šetnje kroz Rijeku, Novi list, 4. IV. 1948, str. 3.*
2. *Drago Gervais, <http://bokaleta.blog.hr/arhiva-2006-07html#1621289788>, 02. 07. 2006.*

3. **Duhi, kumedija va tri čini od Dragota Gervaisa**, premijera 18. travnja 1997, programska knjižica, urednica Magdalena Lupi, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka, Rijeka, 1997.
4. *Fabrio*, Nedjeljko: **Riječki pisci u opusu maestra Borisa Papandopula**, tekst u rukopisu, 1-11, 2006.
5. <http://wikipedio.org/wiki/Barba%C5%Bdvane>
6. *Ivančić*, Ivan: **Prigodom osnutka Odbora za obnovu zgrade bivšeg «Zorin doma» u Opatiji, Nezaboravno djelo opatijskih rodoljuba, II. dio-Drugo razdoblje (Od završetka I. sv. rata 1919. do 1927)**, str.1-15, u Ostavštini Marija Glogovića, kutija 4.
7. **Karolina Riječka, rock-opera comica**, programska knjižica, Narodno kazalište «Ivan Zajc» u Rijeci, Rijeka, 1981.
8. **Karolina Riječka, Lary Zappia hommage à Drago Gervais, herojski komad s pjevanjem i pucanjem**, premijera 3. listopada 2003, programska knjižica, urednica Milena Jerneić, Hrvatsko narodno kazalište Ivana pl. Zajca Rijeka, Rijeka, 2003.
9. *Kovačić*, Krešimir: **Tihomil Vidošić: «Stari mladić»**, *Borba*, 10. X. 1962, str. 7.
10. *Matetić Ronjgov*, Ivan: **Zaspal Pave. Zbirka notnih zapisa narodnih pjesama Istre i Hrvatskog primorja**, priredio Dušan Prašelj, ICR-KPD «I. M. Ronjgov», Rijeka, 1990.
11. **Melodije Istre i Kvarnera, (11, 1974)**, Savez muzičkih udruženja Hrvatske, cop. 1974.
12. *Mikulić*, Borislav: **Severina always ultra. Junakinja našeg doba**, *Slobodna Dalmacija*, 12. X. 2003, <http://arhiv.slobodnadalmacija.hr/inc/print.asp?url=20031012/for3/1/2006>, str.1-2.

13. *Načinović, Danijel: Zamite to k srcu. U povodu 100. obljetnice barda glazbenog stvaralaštva u Istri, Ivana M. Ronjgova, Novi list, 20. IV. 1980, str. 9.*
14. *Profozić, Nadja Mifka: Dani kazališne zajednice Rijeka. U nedjelju popularna « Karolina Riječka», Novi list, 3. IV. 1981, str. 8.*
15. www.film.hr/bazafilm , 3/1/2006.
16. www.istrianet.org/istra/illustri/gervais/indeks-hrv.htm
17. www.medri.hr/~dwolf/gervais/djelager/htm
18. www.medri.hr/~dwolf/gervais/indeks-hrv.htm
19. www.medri.hr/~dwolf/pdf/pismo.pdf
20. **Zbornik Ivan Matetić Ronjgov**, uredio dr. Vinko Tadejević, Kulturno-prosvjetno društvo «Ivan Matetić Ronjgov», Rijeka, 1983.

g) Dokumenti i korespondencija (izbor)

1. *Certifikat*, izdao Consulat du Royaume des Serbes, Croates et Slavenés à Fiume, no. 37766, 19. XII. 1925.
2. Fragment teksta upućenog dr. Nikoli Batušiću (druga stranica).
3. *Leva*, izdao Municipio di Volosca-Abbazia (Provincia del Carnaro), no. 1849/26=VIII/1/67, 9. IX. 1926.
4. *Opcija za državljanstvo*, br. 21. 525, Poglavarstvo grada Bakra, 28. VIII. 1923. (Svi dokumenti u Ostavštini Tomašić-Grgurev).
5. Pismo D. Gervaisa obitelji Godina, najvjerojatnije iz 1949 (u obitelji dr Nika Cvjetkovića).
6. Pismo D. Gervaisa Viktoru Caru Eminu, Beograd, 10. X. 1945. (Ostavština V. C. Emina).
7. Pismo dr. Nikole Pribića, iz Münchena, 5. III. 1957.
8. Pismo G. J. Weisenborna iz Hamburga, 12. III. 1957.

9. Pismo Jasne Novakovè, iz Šumperka, 11. VII. 1956.
10. Pismo Lici Roland, iz Karlsruhea, 27.VI. 1957. I pisma, upućena Nadi Gervais, 5. IX. 1957, i 20. I. 1958.
11. Pismo Milenka Šuvakovića, direktora Drame Srpskog narodnog pozorišta u Novom Sadu, 2. X. 1956. (Od 7-11, u Ostavštini Tomašić-Grgurev).
12. Pismo Vlada Vukmirovića iz Beograda, 9.VI. 1954. (Ostavština Tomašić-Grgurev/original i Ostavština Marija Glogovića, kopija, /kutija 8/).
13. *Svjedodžba siromaštva*, br. 3824/22, Poglavarstvo grada Bakra, 24. VIII. 1922. (Ostavština Tomašić-Grgurev).
14. *Tugaljivo pismo iz Gomile, Via Canappini, na dan Svete Karoline*, fragment. (U Ostavštini dr. Vinka Antića).

III. TEORIJSKA LITERATURA

a) Knjige:

1. *Adorno*, Theodor W.: **Minima moralia. Refleksije iz oštećenog života**, preveo Aleksa Buha, «Veselin Masleša», Sarajevo, 1987.
2. *Anderson*, Benedict: **Nacija: zamišljena zajednica. Razmatranja o porijeklu i širenju nacionalizma**, prevele Nataša Čengić i Nataša Pavlović, Školska knjiga, Zagreb, 1990.
3. *Arendt*, Hannah: **Eseji o politici**, preveli Tatjana Sekulić, Nikica Petrak, Žarko Puhovski, Biblioteka Antibarbarus, Zagreb, 1996.
4. *Aristotel*: **O pjesničkom umijeću**, preveo Zdeslav Dukat, Školska knjiga, Zagreb, 2005.
5. *Bachelard*, Gaston: **Poetika prostora**, prevela Zorica Ćurlin, Ceres, Zagreb, 2000.
6. *Benjamin*, Walter: **Porijeklo njemačke žalobne igre**, prevela Javorka Finci Pocrnja, «Veselin Masleša», Sarajevo, 1989.
7. *Bhabha*, Homi: **Smeštanje kulture**, preveo Rastko Jovanović, Beogradski krug, Beograd, 2004.
8. *Biti*, Vladimir: **Upletanje nerečenog. Književnost/povijest/teorija**, Matica hrvatska, Zagreb, 1994.
9. *Biti*, Vladimir: **Pripitomljavanje drugog. Mehanizam domaće teorije**, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989.
10. *Biti*, Vladimir: **Doba svjedočenja. Tvorba identiteta u suvremenoj hrvatskoj prozi**, Matica hrvatska, Zagreb, 2005.
11. *Braidotti*, Rosi: **Nomadic Subjects. Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory**, Columbia University Press, New York, 1994.

12. *Butler, Judith: Nevolje s rodom. Feminizam i subverzija identiteta*, prevela Mirjana Paić Jurinić, Ženska infoteka, Zagreb, 2000.
13. *Car-Mihec, Adriana: Dnevnik triju žanrova*, Hrvatski centar ITI-UNESCO, Zagreb, 2003.
14. *Chakravorty-Spivak, Gayatri: Kritika postkolonijalnog uma*, preveo Ranko Mastilović, Beogradski krug, Beograd, 2003.
15. *Culler, Jonathan: O dekonstrukciji. Teorija i kritika poslije strukturalizma*, prevela Sanja Čerlek, Globus, Zagreb, 1991.
16. *Culler, Jonathan: Književna teorija-vrlo kratak uvod*, preveli Filip i Marijana Hameršak, AGM, Zagreb, 2001.
17. *Čale-Feldman, Lada: Euridikini osvrti. O rodnim izvedbama u teoriji, folkloru, književnosti i kazalištu*, Naklada MD, Centar za ženske studije, Zagreb, 2001.
18. *Deleuze, Gilles i Guattari, Felix: Antiedip, Kapitalizam i šizofrenija*, prevela Ana Moralić, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, 1990.
19. *Derrida, Jacques: Sablasti Marxa. Stanje duga, rad tugovanja i nova Internacionala*, preveo Srđan Rahelić, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.
20. *Dogan, Nikola: U potrazi za Bogom, Kršćanin u postmodernom vremenu*, Teologija u Đakovu, 2003.
21. *Eagleton, Terry: Književna teorija*, Mia Pervan Plavec, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1987.
22. *Fanon, Frantz: Prezreni na svijetu*, Stvarnost, prevela Vera Franjić, Zagreb, 1973.
23. *Finkelkraut, Alain: Izgubljena čovječnost. Esej o XX. stoljeću*, prevela Saša Sirovec, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1998.
24. *Flaker, Aleksandar: Stilske formacije*, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1986.

25. *Foucault, Michel: Znanje i moć*, preveo Rade Kalanj, Nakladni zavod Globus, 1994.
26. *Foucault, Michel: Riječ i stvari. Arheologija humanističkih znanosti*, preveo Srđan Rahelić, Golden marketing, Zagreb, 2002.
27. *Freud, Sigmund: Iz kulture i umetnosti*, preveli Vojin Matić, Vladeta Jerotić, Đorđe Bogićević, Matica srpska, Novi Sad, 1984, i izdanje *Odabrana dela Sigmunda Frojda, Knjiga peta*, 1981.
28. *Freud, Sigmund, (Frojd, Sigmund): Psihopatologija svakodnevnog života*, preveo dr Hugo Klajn, *Odabrana dela Sigmunda Frojda, Knjiga prva*, Matica srpska, Novi Sad, 1973.
29. *Freud, Sigmund: Doseška i njen odnos prema nesvesnom*, prijevod T. Bekić, *Odabrana dela S. Freuda, Knjiga treća*, Matica srpska, Novi Sad, 1979.
30. *Freud, Sigmund: Budućnost jedne iluzije i drugi spisi*, izabrao Gvozden Flego, preveo Boris Buden, Naprijed, Zagreb, 1986.
31. *Frye, Northrop: Anatomija kritike. Četiri eseja*, prevela Giga Gračan, Golden marketing, Zagreb, 2000.
32. *Frye, Northrop: Veliki kod(eks). Biblija i književnost*, preveli Novica Milić i Dragan Kujundžić, Prosveta, Beograd, 1985.
33. *Gašparović, Darko: Kamov*, Adamić, Rijeka, 2005.
34. *Gauss, Karl-Markus: Uništenje Srednje Europe*, prevela Truda Stamać, Durieux, Zagreb, 1994.
35. *Glogović, Mario: Opatija*, Poglavarstvo Grada Opatije, 1994.
36. *Gotovac, Vlado: U svakodnevnom*, Matica hrvatska, Zagreb, 1970.
37. *Govedić, Nataša: Izbor uloge, pomak granice, [književne, kazališne i filmske studije]*, Centar za ženske studije, Zagreb, 2002.
38. *Gross, Mirjana: Historijska znanost. Razvoj, oblik, smjerovi*, II izmijenjeno i dopunjeno izdanje, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1980.

39. *Gross, Mirjana: Suvremena historiografija, korijeni, postignuća i traganja*, Novi Liber-Zavod za hrvatsku povijest Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2001.
40. *Haselsteiner, Horst: Ogledi o modernizaciji u Srednjoj Europi*, prevela Andreja Bjeloš, Naprijed, Zagreb, 1997.
41. *Heidegger, Martin: Hölderlinove himne «Germanija» i «Rajna»*, preveo Ivan Bubalo, Demetra, Zagreb, 2002.
42. *Heidegger, Martin: Bitak i vrijeme*, preveo Hrvoja Šarinić, Naprijed, Zagreb, 1988.
43. *Heidegger, Martin (Hajdeger, Martin): Mišljenje i pevanje*, izabrao i preveo Božidar Zec, Nolit, Beograd, 1982.
44. *Heraklit: Fragmenti*, prema prijevodu Miroslava Markovića, Grafos, Beograd, 1981.
45. *Heraklit: Svjedočanstva i fragmenti*, preveo i objasnio dr. Niko Majnarić, Matica hrvatska, Zagreb, 1951.
46. *Heraklit: Tako kazuje Heraklit, Efežanin. Vijest za izvrsnike*, pokušao prevesti B. D., Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2005.
47. *Ivanišević, Katica: Bohema i književno stvaralaštvo*, Izdavački centar Rijeka, 1984.
48. *Jameson, Frederic, (Džejmson, Frederik): Političko nesvesno. Pripovedanje kao društveno-simbolični čin*, preveo Dušan Puhalo, Rad, Beograd, 1984.
49. *Jelčić, Dubravko: Povijest hrvatske književnosti. Tisućljeće od Bašćanske ploče do postmoderne*, Naklada Pavičić, Zagreb, 1997.
50. *Ježić, Slavko: Hrvatska književnost. Od početaka do danas 1100-1941.*, Grafički zavod Hrvatske, 1993
51. *Jung, Carl Gustav: Čovjek i njegovi simboli*, preveli s engleskoga Marija i Ivan Salečić, Mladost, Zagreb, 1973.

52. *Jung, Carl Gustav, (Jung, K. G.): O psihologiji nesvesnog*, preveli Desa i dr Pavle Milekić, *Odabrana dela K. G. Junga, Knjiga druga*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
53. *Jung, Carl Gustav (Jung, K. G.): Duh i život*, preveli Desa i dr Pavle Milekić, *Odabrana dela K. G. Junga, Knjiga treća*, Matica srpska, Novi Sad, 1984.
54. *Jung, Carl Gustav: O religiji i kršćanstvu*, preveo Franjo Gruić, Karitativni fond UPT, Đakovo, 1996.
55. *Katunarić, Vjeran: Ženski Eros i civilizacija smrti*, Naprijed, Zagreb, 1984.
56. *Kralj, Vladimir: Uvod u dramaturgiju*, Sterijino pozorje, Novi Sad, 1996.
57. *Lachmann, Renate: Phantasia/Memoria/Rhetorica*, izabrao i preveo Davor Beganović, Matica hrvatska, Zagreb, 2002.
58. *Lodge, David: Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*, prevele Giga Gračan i Sonja Bašić, Globus-Stvarnost, Zagreb, 1988.
59. *Lukežić, Irvin: Riječke glose. Opaske o davnim danima*, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2004.
60. *Lyotard, Jean-Francois: Postmoderna protumačena djeci*, prevela Ksenija Jančin, August Cesarec, Zagreb, 1990.
61. *Lyotard, Jean-François: Postmoderno stanje. Izvještaj o znanju*, prevela Tatjana Tadić, Ibis-grafika, Zagreb, 2005.
62. *Marx, Karl: Osamnaesti brimer Luja Bonaparta*, preveli Stanko Bošnjak, dr Hugo Klajn, dr Zvonko Tkalec, Svjetlost, Sarajevo, 1974
63. *Marx, Karl: Teze o Feuerbachu. Napisano u Bruxelessu u proljeću 1845.* U Ludwig Feuerbach, *Izbor iz djela*, preveo Vanja Sutlić, Matica hrvatska, Zagreb, 1956.

64. *Matković-Vlašić*, Ljiljana: **Velike žene Staroga zavjeta**, Teovizija, Zagreb, 1998.
65. *Mikecin*, Vjekoslav: **Umjetnost i povijesni svijet. Sociološko-filozofske rasprave o umjetnosti i kulturi**, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1995.
66. *Milardović*, Anđelko: **Srednja Europa između mita i zbilje**, Pan liber, Osijek-Zagreb-Split, 1998.
67. *Muzur*, Amir: **Opatijska Zora. Priča o jednom simbolu**, Grad Opatija-Katedra Čakavskog sabora Opatija, Opatija, 1997.
68. *Muzur*, Amir: **Kako se stvarala Opatija. Prilozi povijesti naseljavanja, grada i zdravstvenog turizma**, Katedra Čakavskog sabora Opatija, Opatija, 1998.
69. *Muzur*, Amir: **Opatija-Abbazia. Itinerari za istraživače i radoznale**, Adamić, Rijeka, 2001.
70. *Muzur*, Amir: **Zlatna knjiga gostiju Opatije**, Turistička zajednica grada Opatije, 2004b.
71. *Nietzsche*, Friedrich: **Volja za moć. Pokušaj prevrednovanja svih vrijednosti**, preveo Ante Stamać (prijevod redigirao B. Despot), Mladost, Zagreb, 1988.
72. *Nietzsche*, Friedrich: **Radosna znanost («la gaya scienza»)**, preveo Davor Ljubmir, Demetra, Zagreb, 2003.
73. *Oraić-Tolić*, Dubravka: **Dvadeseto stoljeće u retrovizoru, Züriški eseji**, Školska knjiga, Zagreb, 2000.
74. *Oraić-Tolić*, Dubravka: **Muška moderna i ženska postmoderna. Rođenje virtualne kulture**, Naklada Ljevak, Zagreb, 2005.
75. *Oraić-Tolić*, Dubravka: **Teorija citatnosti**, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1990.
76. *Pejović*, Danilo: **Suvremena filozofija Zapada**, Matica hrvatska, Zagreb, 1967.

77. *Petković, Nikola: Srednja Europa-zbilja-mit-utopija: postmodernizam, postkolonijalizam i odsutnost autentičnosti*, Adamić, Rijeka, 2003.
78. *Petković, Nikola: Mozak od 2 marke*, Novi list, Adamić, Rijeka, 2001.
79. *Pfister, Manfred: Drama, Teorija i analiza*, preveo Marijan Bobinac, Hrvatski centar ITI, Zagreb, 1998.
80. *Pinkola Estés, Clarissa: Žene koje trče s vukovima. Mitovi i priče o arhetipu Divlje žene*, prevela Lara Hölbling Matković, Algoritam, Zagreb, 2004.
81. *Platon, Kratil*, preveo Dinko Štambuk, Studentski centar Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 1976.
82. *Ricoeur, Paul: O tumačenju. Ogled o Freudu*, prevela Ljiljanka Lovrinčević, Ceres, Zagreb, 2005.
83. *Rodrigues, Chris, Garratt, Chris: Modernizam za početnike*, preveo Nikica Petrak, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2003.
84. *Rorty, Richard: Kontingencija, ironija i solidarnost*, prevela Karmen Bašić, Naprijed, Zagreb, 1995.
85. *Said, Edward W.: Orientalizam*, prevela Biljana Romić, Konzor, Zagreb, 1999.
86. *Said, Edward W.: Kultura i imperijalizam*, prijevod Vesne Bogojević, Beogradski krug, Beograd, 2002.
87. *Scott Wallace, Joan: Rod i politika povijesti*, prevela Marina Leustek, Ženska infoteka, Zagreb, 2003.
88. *Senker, Boris: Hrestomatija novije hrvatske drame, II. dio 1941-1995.*, Disput, Zagreb, 2001.
89. *Sim, Stuart: Derrida i kraj povijesti*, preveo Neven Dužanec, Naklada Jesenski i Turk, Zagreb, 2001.

90. *Sklevicky, Lidija: Konji, žene, ratovi*, odabrala i priredila Dunja Rihtman Auguštin, Ženska infoteka, Zagreb, 1986.
91. *Solar, Milivoj: Ideja i priča*, Golden marketing, Zagreb, 2004.
92. *Supek, Rudi: Modernizam i postmodernizam. Proturječan čovjek kao utemeljenje. Ogled iz fundamentalne antropologije*, Izdanja
93. *Šicel, Miroslav: Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Školska knjiga, Zagreb, 1997.
94. *Škvorc, Boris: Ironija i roman: u Krležinim labirintima, (ponovno) iščitavanje žarišta u romanima Miroslava Krleže*, Naklada MD, Zagreb, 2003.
95. *Švacov, Vladan: Temelji dramaturgije*, Školska knjiga, Zagreb, 1976.
96. *Tamarin, Gjuro R.: Teorija groteske*, Svjetlost, Sarajevo, 1962.
97. *Tatarin, Milovan: Povijest, istina, prašina. Skeptički ogledi*, Znanje, Zagreb, 2002.
98. *Theweleit, Klaus: Muške fantazije*, preveli Vilma i Branko Ožbolt, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1983. (I, II, III, i IV. knjiga)
99. *Turner, Victor: Od rituala do teatra. Ozbiljnost ljudske igre*, prevela Gordana Slabinac, August Cesarec, Zagreb, 1989.
100. *Vattimo, Gianni: Kraj moderne*, preveo Mario Kopic, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
101. *Vučetić, Šime: Vladimir Nazor, Čovjek i pisac*, Mladost, Zagreb, 1976.
102. *Vučetić, Šime: Hrvatska književnost 1914-1941*, Lykos, Zagreb, 1960.
103. *White, Hayden: Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1973.
104. *White, Hayden: Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978.

105. *Yuval-Davis*, Nira: **Rod i nacija**, prevela Mirjana Paić Jurinić, Ženska infoteka, Zagreb, 2004.
106. *Zakošek*, Boris: **Opatijski album. Dugo stoljeće jednog svjetskog lječilišta**, Državni arhiv u Rijeci, Rijeka, 2005.
107. *Zlutar*, Andrea: **Istinito, lažno, izmišljeno: Ogledi o fikcionalnosti**, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1989.
108. *Zlutar*, Andrea: **Ispovijest i životopis. Srednjovjekovna autobiografija; Rasprava**, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 2000
109. *Zlutar*, Andrea: **Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika**, Matica hrvatska, Zagreb, 1998.
110. *Žic*, Igor: **Kratka povijest grada Rijeke**, Adamić, Rijeka, 1998.
111. *Žmegač*, Viktor: **Književnost i filozofija povijesti**, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1994.

b) Periodika:

1. Bašić, Sonja: *Northrop Frye kao mitski i arhetipski kritičar*, *Umjetnost riječi*, 1970, br. 3, str. 353-386.
2. Bellow, Raymond: *Nostalgija, melankolija*, preveo Rajko Vučinić, *Quorum*, br. 4/1988, str. 252-254.
3. Biti Vladimir: *Metoda vrludanja*, razgovor vodio Tomislav Brlek, *Reč*, br. 61/7, mart 2000, str. 199-211.
4. Blažeković, Tatjana: *Nekoliko arhivskih podataka o Karolini Belinić*, *Jadranski zbornik*, 1(1956), str. 320-322.
5. Blokh, Alexandre: *Mjesto kao sudbina*, prevela Morana Čale-Knežević, *Dubrovnik*, N.s.4, (1993), 2, str. 34-39.
6. Brodski, Josif: *Stanje koje zovemo egzilom*, prevela Biljana Romić, *Tvrđa*, 1-2/2000, str. 47-53.
7. Buci-Glucksmann, Kristine: *Melankolični cogito suvremenosti*, preveo Rajko Vučinić, *Quorum*, br. 4/1988, str. 245-247.
8. Crnojević-Carić, Dubravka: *Toplo okrilje međa*, *Republika*, god. LIV, br. 7-8, 1998, str. 136-146.
9. Čale-Feldman, Lada: *Korpusi, leševi i tijela*, *Treća*, vol. III, br.1-2, 2001a, str. 116-132.
10. Delon, Michel: *Sjene stoljeća prosvjetiteljstva*, preveo Rajko Vučinić, *Quorum*, br. 4/1988, str. 248-251.
11. Delvaille, Bernard: *Književnost i melankolija*, preveo Rajko Vučinić, *Quorum*, br. 4/1988, tematski blok: *Književnost i melankolija*, str. 238-239.
12. Freud, Sigmund: *Pjesnik i maštanje*, *Treći program Hrvatskog radija*, preveo Svjetlan Vidulić, 41 (1993), str. 121-126.
13. Freud, Sigmund: *Žalost i melanholija*, preveo Novica Milić, *Delo*, br. 8-9, 1985, str. 120-134.

14. Frye, Northrop: *Književni arhetipovi*, prevela Zlatica Putinčanin, *Izraz*, god. XXV, br. 3, 1981, str. 225-232.
15. Gašparović, Darko: *Dvadeset godina hrvatske drame*, *Forum*, god. XXV, br. 5-6, 1986, str. 563-577.
16. Gauss, Karl Markus: *Uništenje Srednje Europe*, *Lettre Internationale*, (hrv. izd.), god. 2, br. 6-7, 1992, tematski blok *Herbarij (Srednje) Europe* str. 25-32.
17. Golub, Ivan: *Tragovi raja*, *Forum*, br. 7-8, 1991, str. 205-218.
18. Govedić, Nataša: *Prepoznavanje i prerušavanje izvedbenog tijela*, *Treća*, vol. III, br.1-2, str. 102-115.
19. Hassan, Ihab: **Kultura, indeterminacija: margine (postmodernog) doba**, preveli Antun Maračić i Markita Franulić, *Republika*, god. XLI, broj 10-12, 1985, tematski broj o postmoderni/zmu, str. 26-54.
20. Hazanov, Boris: *Sreća- biti stranac*, preveo Marko Lehpamer, *Tvrđa*, 1-2/2000, str. 41-45.
21. Herman, Vimala: *Rod i dramski diskurz*, prevele Jagoda Splivalo-Rusan i Giga Gračan, konzultanti Nadežda Čačinović i Boris Senker. Izabrala i priredila te popratila *Uvodnom bilješkom* Lada Čale Feldman, *Kazalište*, god. IX, br. 21/22, 2005, str. 174-189.
22. Horvat-Pintarić, Vera: *Melankolija ulice*, *Mogućnosti*, god. XLI, br. 4-6/1994, str. 137-165.
23. Johnson, Lonnie: *Ideja Srednje Europe*, prev. Mirjana Paić Jurinić, *Treći program Hrvatskoga radija*, 46/1994, str. 50-55.
24. Kašić, Biljana: *Javni identiteti: nelagode oko konstitucije subjekta*, *Treća*, 1(1), 1998, str. 13-19.
25. Kašić, Biljana: *Postkolonijalna tijela*, *Treća*, vol. III, br. 1-2, 2001, str. 285-299
26. Kilchenmann, Ruth J.: *O definiciji kratke priče*, preveli Seta Knop i Edo Fičor, *Dometi*, br.11, 1981, str. 45-52.

27. Kisić-Kolanović, Nada: *Historiografija i postmoderna teorija pripovijedanja: Hayden White i Dominic La Capra*, *Časopis za suvremenu povijest*, god. 35, br. 1, 2003, str. 217-233.
28. *Književna smotra*, god. XXVI, br. 92/94, 1994; temat: *Književnost i Biblija*, uredio te napisao uvodnu riječ (*Književnost i Biblija*, str. 3-4.) Josip Užarević.
29. Konrád, György: *Dobro je putovati*, preveo Ivo Škrabalo, *Gordogan*, god.7(1985), br.17-18, tematski blok o Srednjoj Europi: *Pabirci uz temu-Srednja Europa*, str. 273-288.
30. Kristeva, Julia: *Ponori duše*, preveo Rajko Vučinić, *Quorum*, br. 4/1988. str. 240-244.
31. Kundera, Milan: *Tragedija Srednje Europe*, prevela Giga Gračan, *Gordogan*, god.7(1985), br. 17-18, str. 289-305.
32. Leibowitz, Judith: *Novela kao narativni oblik*, prevela Tatjana Paškvan-Čepić, *Dometi*, br. 11, 1981, str. 39-44.
33. Losoncz, Alpár: *«Postmoderna» i egzistencijalna (ne)konformnost*, *Filozofska istraživanja*, god. 22, sv. 2-3, 2002, str. 323-336.
34. Medarić, Magdalena: *Autobiografije/ Autobiografizam*, *Republika*, god. XLIX, br. 7-8, 1993, str. 46-61.
35. Mežnarić, Silva: *Povodom odlaska Edwarda W. Saida, In memoriam Edward Said*, *Revija za sociologiju*, vol. XXXIV, 2003, br. 3-4, str. 221-228.
36. Milanja, Cvjetko: *Iscrpljenost modernističke paradigme*, *Republika*, god. XLVI, br. 3-4, 1990, str. 76-88.
37. Mohanram, Radhika: *Utjelovljenje «crnosti»*, prevela Tamara Slišković, *Treća*, vol. III, br. 1-2, 2001, str. 302-327.
38. Morley, David: *Rod doma*, prevela Tamara Slišković, *Treća*, br.1-2, vol. VIII, 2005, str. 130-138.

39. Pomian, Krzystof: *Historijske posebnosti srednje i istočne Europe*, *Lettre Internationale*, (hrv. izd.), god. 2, br. 6-7, 1992, str. 33-40.
40. *Quien*, Enes: *Jean François Lyotard. Odčaranost povijesti*, intervju, *Kontura*, godina V, 35/36, 1995, str. 16-17.
41. Ricoeur, Paul: *Preplitanje historije i fikcije*, preveo Mladen Kožul, *Quorum*, god. VI, br. 4(31), 1990., str. 236-247.
42. Said, Edward W.: *Intelektualni egzil. Izgnanici i marginalci*, preveo D. Kršić, *Tvrđa*, tematski blok *Stanje zvano egzil*, 1-2/2000, 25-32.
43. Said, Edward W.: *Javna uloga pisaca i intelektualaca*, prevela Tanja Vučković, *Diskrepancija*, svezak IV, br. 7-8, 2003, str. 77-84.
44. Seel, Martin: **Humor kao porok i kao vrlina**, preveo Marko Lehpamer, *Tvrđa*, 1-2/2004, 247-253.
45. Selaković, Milan: *Vid moralnog značaja Cervantesova «Don Quijota»*, *Književnik*, god. I, br. 5, 1959, str. 101-114.
46. Sloterdijk, Peter: *Ako se Europa probudi*, prevela Blanka Will-Galić, *Treći program Hrvatskog radija*, 48/1995, str. 39-57.
47. Solar, Milivoj: **Prolegomena teoriji novele**, *Dometi*, br. 11, 1981, tematski blok o *teoriji novele*, str. 7-16.
48. Solinas, Piergorgio: *Obitelj*, preveo Daniel Bučan, *Zbornik Trećeg programa Radio Zagreba*, br. 11, 1985, str. 84-90.
49. Svetlič, Rok: *Mogućnost utemeljenja uporabe prisile kao propitivanje zrelosti postmoderne etike*, prevela Ksenija Premur, *Filozofska istraživanja*, god. 22, sv. 2-3, 2002, str. 373-395.
50. Tatman, Lucy: *Imaginarni subjekti*, prevela Tamara Slišković, *Treća*, vol. III, br.1-2, 2001, str. 328-337.
51. Velčić, Mirna: *Problem vremena: osobna povijest i historiografski diskurs*, *Quorum*, god. VI, br. 2-3 (29), 1990, str. 286-316.
52. von Wiese, Benno: **O teoriji novele**, *Dometi*, br. 11, 1981, preveli Seta Knop i Edo Fičor, str. 31-38.

53. *White, Hayden: Historijska pripovjednost i problem istine u historijskom prikazivanju, Časopis za suvremenu povijest, prev. Višeslav Aralica, god. 36, br. 2, 2004, 621-635.*
54. *Wittakower, Margot i Rudolf: Genije, ludilo i melankolija, Treći program hrvatskog radija, br. 44, 1994, 25-31.*

c) Internet:

1. *Čale-Feldman, Lada: Spolna metateza i kazališna metalepsa, www.openbook.ba/izraz/no08/08_lada_cale.htm-65, 3. IX. 2006.*
2. *Jambrešić-Kirin, Renata: Za književnicu je pisanje dom: o suvremenoj hrvatskoj ženskoj književnosti u i o egzilu, www.openbook.ba/izraz/no08/08_renata_jambresic.htm-54k, 3.IX. 2006.*
3. *Kašić, Biljana: Postkolonijalne teorije iz feminističke perspektive, [file:///A:\POSTKOLONIJALNE TEORIJE IZ FEMINISTIČKE PERSPEKTIVE.HTM](file:///A:\POSTKOLONIJALNE%20TEORIJE%20IZ%20FEMINISTIČKE%20PERSPEKTIVE.HTM), 7.2. 2005, 1-11.*
4. *Said, Edward: Razmišljanja o egzilu, prevela Lovorka Kozole, Zarez, br. 149, 24.05. 2005., [file:///A:\Zarez 132.htm.](file:///A:\Zarez%20132.htm), str.1-8. (8.6.2006).*

d) Zbornici:

1. *Adamićevo doba 1780-1830. Riječki trgovac u doba velikih promjena, priredio Ervin Dubrović, Muzej grada Rijeke, Rijeka, 2005.*
2. *Bahtin i drugi, priredio Vladimir Biti, Naklada MD, Zagreb, 1992.*
3. *Bakarski zbornik, 3, urednik Niko Cvjetković, Grad Bakar, 1996.*
4. *Bakarski zbornik, 6, urednik Nenad Cvijanović, Grad Bakar, 2000.*

5. **Dani hvarskog kazališta 1955-1975, *Suvremena hrvatska drama i kazalište (1955-1975), Eseji i građa o hrvatskoj dramati i teatru,*** Književni krug. Split, 1984.
6. **Egzil/emigracija, Novi kontekst,** priredila Irena Lukšić, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, 2002.
7. **Feminizam/Postmodernizam,** uredila Linda J. Nicholson, prevela i uredila Lidija Zafirović, Liberata, Centar za ženske studije, Zagreb, 1999.
8. **Intertekstualnost&intermedijalnost,** uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Oraić, Pavao Pavličić, Zavod za znanost o književnosti, Zagreb, 1988.
9. **Književnost, povijest, politika,** priredio Zlatko Kramarić, Svjetla grada, Osijek, 1998.
10. **Medij hrvatske književnosti 20. stoljeća, Zbornik radova III. znanstvenog skupa s međunarodnim sudjelovanjem (Zagreb 28. XI.-29. XI. 2003.),** glavni urednik Branimir Bošnjak, Altagama, Zagreb, 2004.
11. **Nova kulturna historija,** uredila i uvodni esej napisala Lynn Hunt, prevele A. Hucika, S. Stepinac, M. Škrabalo, S. Zubak, Naklada Ljevak, Zagreb, 2001.
12. **Politika i etika pripovijedanja,** uredio Vladimir Biti, Hrvatska sveučilišna naklada, Zagreb, 2002.
13. **Postmoderna-nova epoha ili zabluda,** recenzenti Gvozden Flego i Nadežda Čaćinović-Puhovski, Naprijed, Zagreb, 1988.
14. **Povijest Rijeke,** glavni urednik: dr. danilo Klen, Skupština općine Rijeka i Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 1988.
15. **Psihoanaliza i književnost,** priredio i preveo Žarko Martinović, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1985.

16. **Psihološke dimenzije progonstva**, priredio Dean Ajduković, Alinea, Zagreb, 1993.
17. **Regije evropske povijesti**, autori: István Bibó, Tibor Huszár, Jenó Szücs, urednici Igor Karaman i Drago Roksandić, preveli Eva Grlić, Igor Karaman, Arpad Vicko, Naklada «Naprijed» Zagreb, 1995.
18. **Religijske teme u književnosti. Zbornik radova međunarodnog simpozija održanog u Zagrebu 9. prosinca 2000**, uredio Ivan Šestak, Filozofsko-teološki institut Družbe Isusove, Zagreb, 2001.
19. **SMIJEH: uvod u studiju o smijehu, ljudskom fenomenu**, Novinarsko-izdavačko društvo, Zagreb, 1961.
20. **Suvremena drama i kazalište u Hrvatskoj**, priredio Branko Hećimović, Sterijino pozorje, Izdavački centar Rijeka, Novi Sad, 1987.
21. **Sveti Vid V**, zbornik, glavni urednik Darinko Munić, Izdavački centar Rijeka, Rijeka, 2000.
22. **Zbornik radova Međunarodnog znanstvenog skupa MARKO MARULIĆ-LATINSKI I HRVATSKI PISAC, U povodu 460. obljetnice smrti Marka Marulića 1524-1984, Split, 19. i 20. listopada**, uredili Ivo Sanader i Mirko Tomasović, Književni krug, Split, 2004.
23. **Žena i društvo-kultiviranje dijaloga: zbornik radova**, urednici Rade Kalanj i Željka Šporer, Sociološko društvo Hrvatske, Zagreb, 1987.

e) Rječnici, leksikoni, enciklopedije i slično:

1. *Anić*, Vladimir: **Veliki rječnik hrvatskog jezika**, priredila Ljiljana Jojić, Novi Liber, Zagreb, 2004.
2. **Biblija. Stari i Novi zavjet**, glavni urednici dr Jure Kaštelan i dr Bonaventura Duda, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1996.

3. *Biti*, Vladimir: **Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije**, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
4. *Chevalier*, Jean i *Gheerbrant*, Alain: **Rječnik simbola, mitovi, sni, običaji, geste, oblici, likovi, boje, brojevi**, drugo prošireno izdanje, preveli Ana Buljan, Danijel Bućan, Filip Vučak, Mihaela Vekarić, Nada Grujić, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1987.
5. *Hall*, James: **Rječnik tema i simbola u umjetnosti**, prijevod Marko Grčić, August Cesarec, Zagreb, 2001.
6. **Hrvatski biografski leksikon, 1 A-Bi**, glavni urednik Nikica Kolumbić, Jugoslavenski leksikografski zavod, Zagreb, 1983.
7. **Hrvatski biografski leksikon, 4 E-Gm**, glavni urednik Trpimir Macan, Leksikografski zavod Miroslav Krleža, Zagreb, 1998.
8. **Hrvatski enciklopedijski rječnik**, grupa autora (Vladimir Anić, Dunja Rončević, Slavko Goldstein) i ujedno glavni urednici Ljiljana Jojić i Ranko Matasović, Novi Liber, Zagreb, 2002.
9. *Klaić*, Bratoljub: **Rječnik stranih riječi. Tuđice i posuđenice**, priredio Željko Klaić, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1981.
10. *Kuper*, Dž. K.: **Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola**, prev. S. Đorđević, Prosveta-Nolit, Beograd, 1986.
11. **Rečnik književnih termina**, Institut za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, Beograd, 1984.
12. **Sveti tjedan. Rimski misal**, *Pastoralno izdanje*, Kršćanska sadašnjost, Zagreb, 1971.
13. *Škreb*, Zdenko i *Stamać*, Ante: **Uvod u književnost. Teorija i metodologija**, *Peto poboljšano izdanje*, Nakladni zavod Globus, Zagreb, 1998.

g) Književni i/ili publicistički tekstovi drugih autora:

1. *Atwood, Margaret: Penelopeja*, prevela Giga Gračan (dio Dora Maček), Vuković&Runjić, Zagreb, 2005.
2. *Brodski, Josif: Udovoljiti senci*, preveli Neda Nikolić Bobić. Jasmina Tešanović, Ljubica Strnčević, Dečje novine, Gornji Milanovac, 1989.
3. *Car Emin, Viktor: Mali Učkarić*, u Joža Skok i Zvonimir Diklić, *Darovi riječi*, hrvatska čitanka za 8. razred osnovne škole, 8. izdanje, Školska knjiga, Zagreb, 2006, 53-54.
4. *Horvat-Kiš, Franjo: Istarski puti*, priredio Miroslav Šicel, Dom i svijet, Zagreb, 2002.
5. *Milosz, Czeslaw: Rodbinska Europa*, preveo Pero Mioč, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1999.
6. *Milosz, Czeslaw: Zaslužnjeni um*, preveo Dalibor Blažina, Nova stvarnost, Zagreb, 1998.
7. *Nazor, Vladimir: Žena zapušćena*, u *Vladimir Nazor. Sabrana djela*, svezak II, *Lirika. Nove pjesme*, uredio Nedjeljko Mihanović, Izdavačko poduzeće Mladost, Izdavačko poduzeće Zora, Nakladni zavod Matice hrvatske, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1977, str. 239-240.
8. *Nazor, Vladimir: Dječak s otoka*, u *Sabrana djela*, svezak XIII, *Proza IV. Novele*, uredio Dubravko Jelčić, Izdavačko-knjižarsko poduzeće Mladost, Izdavačko poduzeće Zora, Nakladni zavod Matice hrvatske, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1977, str. 313-317.
9. *Nazor, Vladimir: Mali Ćić*, u *Sabrana djela*, svezak XVI, *Proza VII. Dječja knjiga, Neuvršteno u knjige*, urednica Nina Vinski, Izdavačko-knjižarsko poduzeće Mladost, Izdavačko poduzeće Zora, Nakladni zavod Matice hrvatske, Sveučilišna naklada Liber, Zagreb, 1977, str. 32-33.

10. *Nazor, Vladimir: Učka (Pjesme istarskog prognanika)*, u *Sabrana djela, svezak XVI, Proza VII. Dječja knjiga. Neuvršteno u knjige*, uredila Nina Vinski, Zagreb, 1977, str. 453.
11. *Nazor, Vladimir: Galeotova pesan*, u Milorad Stojević, 1997a, str. 19.
12. *Stearns Eliot, Thomas: Tradicija, vrijednosti i književna kritika*, preveo Slaven Jurić, priredio Milivoj Solar, Matica hrvatska, Zagreb, 1999.
13. *Šepić, Dragovan: Dva čina jedne bolne drame*, *Naš glas*, II/1926, br. 3-4, str. 145-150.
14. *Ustinov, Petar: Ljubav četvorice pukovnika*, prijevod Koste Spaića. U Zavodu za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe, Odsjek za povijest hrvatskog kazališta u Zagrebu.
15. *Werfel, Franz: Blijedoplavi ženski rukopis*, prevela Daniela Tkalec, Moderna vremena, Zagreb, 2000.
16. *Zweig, Stefan: Jučerašnji svijet*, prevela Mary Melichar, Izdanja Antibarbarus, Zagreb, 1999.

SAŽETAK

U radu se promatra opus Drage Gervaisa koji je pisao poeziju, prozu i dramu. Taj heterogeni opus, teza je ovoga rada, povezuju dvije odrednice: povijest i prostor.

Riječ je o prostoru koji se po svojim specifičnim obilježjima daje prepoznati kao južni dio Srednje Europe, koja je kao nestabilni geopolitički entitet bila područjem brojnih kolonizacija. Te su kolonijalne dinamike, ujedno pisale i njezinu historiju, zanemarujući glasove onih koji su ondje živjeli. Štoviše, ta je povijest ulazila nepozvana u živote koloniziranih potirući granicu između privatnog i javnog.

I sudbinu Drage Gervaisa obilježila je jedna takva intruzija povijesti, zbog koje je kao petnaestogodišnji dječak, morao otići u egzil. Upravo egzil, kao neizlječivo stanje, obilježilo je Gervaisov osobni i stvaralački život. Iz te pozicije Gervais piše svoju kontrahistoriju, artikulirajući glas koloniziranih, pri čemu posebice izdvaja ženski glas. Njegove dramske protagonistkinje nositeljice su subverzije muškocentrične kolonijalne matrice te aktivni agensi re-konstrukcije traumatiziranog koloniziranog jastva.

Time se, zaključak je ove analize, Drago Gervais, iskazuje kao androgini modernistički pisac, koji pišući svoju književnost kao nanovo zarađenu povijest, subvertira kolonijalne diskurse gospodara, istodobno pregorijevajući modernističke binarne opreke muško/žensko, zbilja/fikcija, historija/književnost. Riječ je o kreiranju prostora i vremena diskontinuiteta koji itekako korespondira/korelira sa specifičnim postmodernizmom srednjoeuropske književnosti, istodobno otvarajući prostor onome tipu globalnih postmodernističkih tendencija koje će biti dominantne u drugoj polovici 20.stoljeća.

Ključne riječi: *povijest, prostor, književnost, historija, kontrahistorija, Srednja Europa, egzil, postkolonijalizam, feminizam, modernizam, postmodernizam.*

SUMMARY

This paper deals with the works of Drago Gervais who wrote poetry, fiction and dramas. That heterogeneous work, and this paper puts it forward as its thesis, connects the two determinants: the history and the space.

Owing to its distinctive features, the space can be identified as the southern part of Central Europe which, since it was an unstable geopolitical entity, faced numerous colonisations. The varieties of colonial dynamics wrote its history, neglecting the voices of those who lived there. What is more, that history intruded the lives of the colonised ones suppressing the borderline between the privacy and public life.

Drago Gervais's destiny was also impacted by such an intrusion of history which forced him into exile as a fifteen year old boy. The exile itself, considered as an incurable state, marked Gervais's personal and artistic life. In such a position, Gervais wrote his counter- history, articulating the voice of the colonised, emphasizing the voices of women. His dramatic female characters are the exponents of subversion against male-centered colonial matrix as well as active agents of reconstruction of traumatised colonial being.

This analysis makes us conclude that Drago Gervais proved himself as an androgynous modernist writer who, writing his literature as newly earned history, subverted colonial discourses of masters, overcoming (Heidegger's *Verwindung*) modernist-like, binar dichotomies such as male/female, reality/fiction, history/literature. We are talking about creating space and time discontinuity which by all means corresponds/correlates with the specific postmodernism of Central European literature, enabling global postmodernism tendencies which became dominant in the second half of the 20th century.

Key words: *history, space, literature, counter-history, Central Europe, exile, postcolonialism, feminism, modernism, postmodernism.*