

SMRT VRONSKOG
ILI
AUTORSKO-ŽANROVSKA IGRA TROPIMA,
FIGURAMA I POVIJESNIM PERSPEKTIVAMA

Lucia Leman

UDK: 821.163.42.09Fabrio, N.

Treći roman Nedjeljka Fabrija, *Smrt Vronskog* (1994.), tipično je tumačen u okviru hrvatskog književnog diskursa. U namjeri davanja obola proučavanju veza između hrvatske i europske književnosti, u ovoj studiji ukazujem na načine na koje Fabrio reciklira byronske trope i ideje već reciklirane u Tolstojevoj *Ani Karenjinoj*, doduše uz iznenađujući zaokret kao i s perspektivom na Platonova Sokrata i njegovu Alegoriju špilje, koja podjednako čini podlogu Byronove ideje mentalnog teatra kao i spoznajni model *Smrti Vronskog*.

Ključne riječi: Fabrio; Byron; Tolstoj; don juanizam; erotika čežnje za zavičajem

UVOD:
POD OKRILJEM »SMRTI« – SEMIOTIKA PARATEKSTUALNOG
APARATA U NAZNAKU I POTVRDU AUTORSKE NAMJERE

Počnimo od početka, od uvoda u uvod, odnosno od semioze paradigmatškog naslova *Smrt Vronskog*. Dakako da je riječ o oksimoronu, odnosno o *contradictio in terminis*, jer znamo da je Vronski besmrtnan, odnosno da je riječ o literarnom tropu. Ili je možda moguće da i literarni trop može umrijeti? Pod izvjesnim katastrofičnim okolnostima može biti, primjerice u situaciji gdje kultura i civilizacija gube svoje dosadašnje značenje, odnosno prestaju postojati kao takve. Kraj jedne države, odnosno jedne zajednice južnoslavenskih naroda u kojoj je Fabrio bio formiran i afirmiran kao književnik – a bila je to zajednica zasnovana na jezičnom i kulturnom konsenzusu što ga je moderirao poprilično rigorozan pristup europskom literarnom kanonu – dakle, kraj ove kulture bio je zaključen brutalnim i za mnoge neočekivanim ratom čiji su zagovornici posezali u mutnu mitologiju i maglenu ikonografiju kako bi razrušili sve na temelju čega bi ih se moglo smatrati istovjetnima sa svojom dojučerašnjom braćom. Kultura i civilizacija kao mostovi uzajamnog sporazumijevanja postaju u takvim okolnostima glavnim neprijateljima, te su dojučerašnji intelektualci i umjetnici riječi prisiljeni modificirati svoje djelovanje odnosno osigurati sebi opstanak time što se daju upregnuti u jaram ekstremnog nacionalizma zasnovanog na mitu prije no na sociopovijesnim činjenicama. Ovaj mehanizam preživljavanja uprizoruje tragikomični *trio fantasticus* odnosno »pjesnik, profesor i akademik« što Vronskom drže malo predavanje između zdravica u beogradskoj Palati federacije (vidi Fabrio 1998: 35-43). Problematika njihova ideološkog poltronstva neodvojiva je od stigme takozvane zapadnjačke drugosti koja stanovnike nekadašnjeg *Illyricuma* prati od

antike,¹ i koja u kontekstu (još jednog) Balkanskog rata sjeverozapadnim Europejcima alternativno budi hegemonске porive ili visceralno gađenje prema Balkancima kao nepoučljivima kada je riječ o demokratskim tradicijama. Međutim, historijski primjer mladog Byrona i njegove rane poetike ukazuju nam na mogućnost tumačenja intelektualnog vazalstva na alternativni način – kao oblik stockholmskog sindroma gdje oboljeli odobrava da primitivna sila mijenja svoje poslovično mjesto s razumom, koji u novim okolnostima za nju valja klade odnosno dopušta joj da caruje, kao što ćemo razložiti u drugom poglavlju. No, vratimo se našoj uvodnoj temi, odnosno kriptografiji subverzivnog višeznačja sadržana u naslovu: *Smrt Vronskog. Deveti dio Ane Karenjine. Romanzetto alla russa* (Fabrio 1998: 3). Kriptogram *romanzetto alla russa* sugerira nam daleko više od autorove referencijalnosti prema vlastitim talijanskim precima, odnosno ljubavi prema muzici. U doslovnom prijevodu, talijanska riječ *romanzetto* znači romančić, te stoji u zavisnu odnosu naspram roditeljske riječi *romanzo*, to jest roman.² Upravo zahvaljujući ovoj komparativnoj manjkavosti, *romanzetto* je nabijen subverzivnom kritikom u odnosu na etički i estetski kod što ga podrazumijeva njegov rodni pojam. Ova nam je subverzivnost razvidna kroz tri prenesena značenja što ih podrazumijeva *romanzetto*: 1) književno djelo sporne kvalitete; 2) pripovijest u kojoj su činjenice napuhane odnosno izmijenjene; 3) kratkotrajna i ne baš sasvim ozbiljna ljubavna avantura. Osim što autoironično referira na teme s kojima ćemo biti suočeni u tekstu, ova nas semiotička polivalentnost upućuje i na dvjesto pedeset godina stariji primjer autorske referentnosti, također na račun

¹ U kontekstu svojih studija o Byronu, pojam zapadnjački drugi (*the Occidental Other*) koristim u svrhu označivanja balkanskog kršćanina odgojenog na bazi klasične naobrazbe odnosno zapadnoeuropskog književnog kanona (vidi Leman 2017.).

² Vidi pod »romanzetto«, *Dizionario di Italiano. La Repubblica* (online), <https://dizionari.repubblica.it/Italiano/R/romanzetto.html> (pristupljeno 10. ožujka 2020.).

višeznačja pojmovna što smo ih navikli uzimati zdravo za gotovo. Naime, na Byronovu epsku poemu *Childe Harold's Pilgrimage* (1812.), jedan od najutjecajnijih svjetskih bestselera modernog doba. Opisni atribut što ga Byron koristi u podnaslovu jest *A Romaunt*, dakle romanca, čime nas se podsjeća na mediteransku epsku praksu što je mladi Britanac slijedi na svoj način s rezultatom koji nam nudi svojevrсни hibrid epa i traveloga, odnosno kompromis između južnoeuropske i zapadnoeuropske književne baštine, od kojih je prva cvala na renesansnom Sredozemlju, a druga u pjesnikovoj domovini u osamnaestom i ranom devetnaestom stoljeću (vidi Byron 1980.). *Smrt Vronskog* također je hibrid domaćeg i svjetskog interteksta, i to ne samo književnog, već i idejnopolitičkog. Osim novinskih izvješća i svjedočanstava u svezi s opsadom i razaranjem Vukovara tijekom jeseni 1991. godine, Fabio se služio i bajronskim, i to ne samo referirajući na Byronova *Manfreda* i *Don Juana*, kao što ćemo dokazati u sažetom komparativnom čitanju u drugom poglavlju, već i uz pomoć niza tropa i figura koje ovdje tumačimo u kontekstu bajronizma, odnosno bajronštine – potonju riječ predlažemo u svrhu označavanja konglomerata što objedinjuje posthumnu recepciju Byrona i njegove poetike no i neke segmente bidermajerske i imperijalističke ideologije koji su nažalost postali sinonimni s Byronom i bajronizmom. U svakom slučaju, Byron, bajronizam i bajronština redom služe Fabriu kao moderatori u agresivnu diskurzu između hegemonu i njihovih satelita, između velikih i malih, odnosno između prvih i drugih. U okviru ovakvog diskurza Fabrijev »roman lika«³ razotkriva nam se kao »roman tropa« odnosno figure iz slavnog zapadnoeuropskog interteksta koja s obzirom na labilnost kulturnih i civilizacijskih granica lako može »umrijeti«, baš kao što to može i njegova personifikacija, slavni grof Aleksej Kirilovič Vronski, čija nam je kob najavljena već u naslovu.

³ Ante Stamać u svom predgovoru *Smrti Vronskog* pod naslovom »Gdje je to, i kako, umro Vronski?« predlaže definiciju »roman lika« (tek) kao svojevrсну »okosnicu« koja pri skrupuloznom pristupu ovom tekstu olakšava manevriranje »tolikim mnoštvom drugih aspekata sadržaja« (Stamać u Fabio 1998: 6).

Pomalo suprotno uvriježenim očekivanjima, Fabrijevo koketiranje sa smrtni nastavlja se i u zaključnoj riječi romana, naslovljenoj »Zahvala i napomene« (Fabrio 1998: 162). Koristeći se trećim licem jednine, »autor« zahvaljuje svom intertekstu odnosno njihovim prevoditeljima, no pritom stavlja prevedene naslove i imena njihovih autora u zagrade. Na taj način podsjeća nas ne samo na postmodernističku premisu o nebitku autorstva, već i na razmjernu subverzivnost u odnosu na original što je sadrži svaki prijevod. Kao što ističe Roman Jakobson, upravo je isto u različitom ono što prevođenje čini mogućim i što opravdava postojanje znanstvene discipline koja ispituje uvjete u kojima se ostvaruje ekvivalencija.⁴ Pritom je bitno da predmet istraživanja nije ekvivalencija već uvjeti u kojima se ona može ostvariti, i tako dalje, i tako dalje. Dakle, baš kao što govoreći o *romanzettu* možemo ustvrditi da je riječ o otprilike istom kada se radi o kanonskoj (pri)povijesti, prijevod je na svoj način primoran odstupiti od originalnog teksta, te nas odvesti još dalje od izvora, istine ili povijesti. Nastavljajući s našom semiozom u znaku subvertiranja kanonskog, dolazimo do zaključka da naslovi Tolstojevih djela *Ana Karenjina* i *Rat i mir* stoje kao paradigme za propitkivanje jedne ideologije od strane jednog od njezinih istaknutih vitezova. Naime, grof Lav Nikolajevič Tolstoj bio je privilegirani proizvod društva što ga je u gore spomenutim djelima podvrgao vlastitoj i čitateljskoj kritici. Suprotnost ovakvu stavu amblematiziraju naslovi dviju Tjutčevljevih pjesama, *Proljetna oluja* i *Posljednja ljubav*. Za razliku od Tolstoja, Tjutčev je bio uvjereni ruski imperijalist i panslavist, začudo baš na temelju svog dvadesetogodišnjeg iskustva u Njemačkoj, gdje je bio na visokom diplomatskom položaju, i gdje se susretao s Friedrichom Schellingom, Heinrichom Heineom, no i s tirolskim učenjakom Jakobom Philipom Fallmerayerom, čije su studije o povijesti Bizanta bile zasnovane na pretpostavci da su moderni Grci ustvari slavenskog podrijetla (vidi

⁴ Vidi pod »prevođenje«, *Hrvatska enciklopedija* (online), <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=50270> (pristupljeno 10. ožujka 2020.).

Riazanovsky 1967: 174-180). U tekstu Fabrijeva romana Tjutčev služi kao pomalo tužna paradigma za sve što je efemerno, zastarjelo, licemjerno i/li lažno, a posredno i za osjećaje kojih faktički nema. Shodno tomu, Vronski će ga parafrazirati najprije u svrhu ironiziranja (vlastite) sentimentalnosti tijekom kratkog susreta sa Sonjom, a zatim i kao sinegdohu za svjetonazor i ideologiju svoje majke, kojoj u svom posljednjem pismu oprašta putem sarkastične pohvale njezinu omiljenu pjesniku:

Madame ma mère! Vi znate ponajbolje koliko sam se, usred duge naše zime, unaprijed radovao proljeću, svijetlom nebu kao prvom znaku njegovu, radovao jaglacima po kopninama, konjima kad bih, čvrsto u sedlu, prve plave proljetne nedjelje niz lugove i kroz šume javora te ja i dan-danas vidim vaše usnice kako se blago miču i na uho šapću, meni, stihove Fjodora Tjutčeva, »Arijela iz Orela« govorili ste mi i učinili da ga čak i ja, gluh na liru, zavolim, kako šapuću stihove što pjevaju o proljetnoj oluji, kad »potok nagli juri s gore, a šumom ne tihne ptičji poj«, eto vidite, maman, da pamtim! i »pjesme se šuma i brda ore s gromom u jeci veseloj«. Ali ja se sada plašim proljeća i bio bih krajnje nesretan, madame, da ga dočekam (Fabrio 1998: 146).

Osim na Tjutčeva, Vronski metatekstualno referira i na jednog drugog »hodočasnika kroz vječnost« (*the pilgrim of eternity*) što se osvrtao na svoje suvremenike, ljubavi i znance s raznih povijesnih i mitskih bojišnica, i čiji bi tropi grofici Vronskaji bili jednako poznati kao što su to morali biti i njezinu sinu, koliko god »gluhom na liru«. Primjerice, »tamne sile prirode«, »meni nesklono nebo« i »moja narav koja ne stoji u sretnom znaku« što ih ovaj nabraja kao uzroke zbog kojih je odbio Sonjinu ljubav, na što odmah nadovezuje sljedeće:

Zar da moja taština, zar da moja muška sebičnost upropasti još jedno ljudsko biće te unakazi dušu i te, ionako življenjem i ovim ratom ranjene, žene? (Fabrio 1998: 147).

Otpriblike isto izriče eponimni junak *Childea Harolda* u strofama »Za Iñez«:

Ne smij se tmurnom čelu mom;
Više se smiješit ne znam sad:
Nek Nebo spriješi da ti k tom
Jad trpiš, uzaludan jad.
[...]
To stalni mrak je, trajna kazna
Što Vječni Žid je nosi sobom;
Nikad za spokoj on ne sazna
Dok ne nađe svoj mir za grobom. (Byron 1978: 49-50)

Unatoč neprestanom recikliranju bajronskog u tekstu *Smrti Vronskog*, u »Zahvali i napomenama« nema ni spomena prethodniku čiji nam gore citirani stihovi mogu poslužiti kao paradigma za intelektualni i emocionalni krajobraz ne samo Fabrijeva već i Tolstojeva junaka. No, čini se da nam »autor« na posredan način nudi objašnjenje za ovaj propust. Upućujući svog čitatelja na vlastito posuđivanje od Tolstoja i ističući da »nije smatrao svojom obavezom posebno istaknuti preuzeto« (Fabrio 1998: 162), Fabrio na neki način definira autora kao prenositelja interteksta, a ne kao tvorca značenja, što se slaže ne samo s književnoteorijskim premisama postmodernizma već i s namjerno proizvoljnim pristupom što ga je svojedobno njegovao Byron, hotice izmještajući svoje povijesne i pripovijesne izvore i relativizirajući time ne samo onodobne kanone manjih i većih književnih djela već i vlastitu autorsku perspektivu u skladu sa svojim prosvjetiteljskim skepticizmom, odnosno, kako tvrdi McGann (2002.), sukladno svojoj kritičnosti prema romantičarskoj ideologiji.⁵ Shodno tomu, nameće nam

⁵ U svezi s Byronovom perspektivom spram romantičarskih ideologija, vidi posebice poglavlja »Private poetry, public deception« i »Byron and Romanticism: a dialogue« (McGann 2002: 113-140; 288-305). Također i poglavlje »Lord

se zaključak da je autor također trop, izmješteni označitelj dvojbenog označenog, te se moramo zapitati nismo li ipak pogriješili uokvirujući našu semiozu paradigmom romana lika odnosno romana tropa? Sklonimo se na trenutak u veću kontekstualnu babušku, naime u paradigmu postmodernog romana iz koje nam se možda pruži veća ili šira perspektiva. U vidu postmodernističkog relativiziranja – posebice kada je riječ o preuzimanju tuđeg interteksta bez obveze isticanja vlastite zaduženosti – Fabrijevo samouspoređivanje s umjetnicima iz razdoblja muzičkog baroka može nas, no i ne mora zbuniti. Doduše, barok je prethodio rođenju suvremenog pojma autora, koje bilježimo na polovini osamnaestog stoljeća, i koje uvriježeno tumačimo kao početak romantičarske epohe. Činjenica da većina suvremenih kritičara koristi Rousseaua kao paradigmu za početak modernog autorstva kao i za rođenje suvremenog sebstva činila bi nam se nepravednom spram nekih kasnoantičkih bestselera – primjerice, spram Apulejeva *Zlatnog magarca* – kada samo ne bismo imali u vidu historijsku datost da se upravo polovicom osamnaestog stoljeća rađa književno tržište, odnosno da tada počinje masovna proizvodnja i distribucija knjiga na temelju koje autori postaju važni društveni igrači koji svojoj čitateljskoj publici diktiraju određene postavke intelektualnog, emocionalnog i idejno-političkog razvoja. Pa ipak, ne možemo povjerovati da nam Fabio želi sugerirati analogiju s umjetnikom koji stvara po nečijoj narudžbi, odnosno po nečijem diktatu, kao što je to bila nužnost za barokne majstore, pa čak i za one poput Georga Friedricha Händela, koji je po zahtjevu Georgea I., odnosno njegova feldmaršala, morao u zadnji čas prearanžirati *Muziku za kraljevski vatromet* (čitaj: napisati novu verziju) kako bi iz nje izbacio nepoželjne gudačke instrumente (vidi u Hunter 2015: 85). Još manje vjerujemo da nas autor Fabrijeve širine želi vraćati u razdoblje u kojemu su vjera i znanost morale ići ruku pod ruku, o čemu nam mogu posvjedočiti i

Byron's Twin Opposites of Truth (Don Juan)« (isto: 1-64). U svezi s analizom romantičarskih ideologija i njihove opstojnosti u kulturi odnosno u sklopu raznih ideologizacija današnjice, vidi McGann 1983.

Sir Isaac Newton i naš Ruđer Bošković.⁶ Stoga nam je sigurnije pretpostaviti da se radi o postromantičarskoj ironiji na račun vlastite nemoći da se u suvremenom svijetu učini bilo što osim stanovitog niza varijacija na temu starih majstora, i to na sigurnoj margini što je čini efemerna književnost jednog malog naroda. No, bilo kako bilo, narativne strategije kojima se Fabrio služi i o kojima ćemo detaljnije razložiti u drugom poglavlju ove studije redom upućuju na stanovitu metaideološku nostalgiju spram epohe za koju su ti referencijalni manevri bili tipični – naime, spram romantizma.

Govoreći o metaideološkičnosti, odnosno o romantičarskoj ideologiji u današnjici, važno je uočiti da Fabrio alias »autor« ne ističe paradigmu Domovinskog rata na uobičajeni način, odnosno da zanemaruje uvriježena pravila hrvatskog pravopisa prema kojima se atribut »domovinski« piše velikim slovom. Odbacujući kapitalizaciju, Fabrio nas upućuje ne samo na intimniji osjećaj prema ratu u vlastitoj domovini, već i na otklanjanje mogućnosti zapadanja u jednu novu ideologizaciju, vrlo popularnu u kontekstu stvaranja mlade Republike Hrvatske i njezinih postojećih struktura tijekom posljednjeg desetljeća dvadesetog stoljeća. Shodno tomu, možemo ustvrditi da se ne samo *Smrt Vronskog* već i njegov »autor« nadovezuju na netom spomenutu kritiku romantičarskih ideologija, još jednom uskrslih u vidu velikosrpskih ideja i velikoruskog hegemonizma, no i u sklopu nekih trendova u novijoj hrvatskoj kulturi. Također možemo uočiti svojevrsno zaokruživanje dotadašnje Fabrijeve tematike, posvećene individualcima u kulturnoj i ideološkoj dijaspori, odnosno problemima osjećaja iskorijenosti i nepripadanja, i to unutar klasičnog odnosno zapadnoeuropskog

⁶ Bošković u svom pionirskom radu na temu atomske fizike ne samo da ističe postojanje Božanskog Stvoritelja, već i svoju znanstvenu teoriju legitimiteta potrebom da mu na svoj način oda priznanje (vidi u Bošković 1974: 539). Njegov je britanski kolega i suvremenik bio još ponizniji, te je upozoravao da zakon gravitacije, koji je on otkrio, nikako ne smije biti zloupotrebljavan u svrhu mehanicističke teorije o Svemiru. Dapače, »gravitacija može pokretati planete, no bez Božje Moći nikada ih ne bi mogla poredati u kružnu kretnju kojom se vrte oko sunca« (prijevod moj; usp. Newton 1782: 436-437).

svjetonazora u kojemu je odgojen stanovnik nekadašnje ilirske provincije, osuđen da čitav život bude zapadnjački drugi. U odnosu na ovo posljednje, naime na zapadnjačku drugost, treći Fabrijev roman nudi nam svojevrsan pomak, jer se bavi jednim hodočasnikom kroz prostor i vrijeme, junakom koji boravi u zemlji stoljetnih drugih no koji sam može lako prekoračiti granice drugosti i u svako se doba vratiti u svijet prvih, u kojemu je rođen i odgojen, i u kojem ima i pedigree. Pa ipak, on to ne želi, odnosno ne može, baš kao što ne može zaboraviti na svoju obavezu tradiciji gospodstva, viteštva, odnosno hegemonizma. Iako je izravno preuzet iz Tolstojeve pripovijesti, ovaj je junak u stvari britanskog podrijetla, prekaljeni putnik kroz Balkan, junak *Childea Harolda*, *Orijentalnih priča*, *Manfreda*, a donekle i *Don Juana*. Dakako, govorimo o bajrnskom junaku, na kojega Tolstoj u *Ani Karenjinoj* referira analogno Fabrijevoj referentnosti na njegova – to jest na Tolstojeva – Vronskog. No, kao što dokazuje ova studija, Fabio postupno ogoljava bajrnskog junaka od njegova ruskog interteksta i vraća ga na njegove originalne postavke, pri čemu ne samo da oživljava bajrnsku erotiku, koju Deborah Lutz (2006: 49) u svojoj utjecajnoj studiji o naraciji zavođenja u devetnaestom stoljeću naziva i erotikom čežnje za domom (*erotics of homesickness*), već i reciklira Byronovu varijantu platonске odnosno sokratovske *theorije*,⁷ zaključene prosvjetljenjem odnosno odlaskom u svjetlost, upisujući se tako u tradiciju vedrog, nadnacionalnog skepticizma kojemu su težili britanski mislioci od Thomasa Morea i Francisa Bacona do Davida Humea, no kojemu je (bez imalo uobičajene samoironije) stremio i sam Byron. Bez obzira na razmišljanja svog Harolda, Manfreda ili Kaina – a da ne govorimo o njegovu nepouzdanu pripovjedaču,

⁷ Ova grčka riječ odnosila se prvenstveno na vjerske festivale popularne među svim slojevima atenskog društva, posebice na dva festivala u sklopu Eleuzinskih misterija, iz čijeg pučko-vjerskog žargona Platon (alias Sokrat) posuđuje u kontekstu svoje slavne Alegorije o špilji (*Država* VII: 514 b – 520 d), inspirirane inicijacijskim hodočašćem sudionika u Velikim eleuzinskim misterijama (vidi u Wilson Nightingale 2005: 151-180. Radi usporedbe provjeri i u Platon 1977.).

koji nas hotice mami da vrludamo od jedne ontološke perspektive do druge – Byron je u osobnu životu bio vjeran svojoj racionalističkoj poziciji, odnosno tradiciji britanskih prosvjetitelja i starogrčkih filozofa na kojoj je bio odgojen. No, usprkos vlastitu uvjerenju da je ljudska spoznaja ograničena, Byron u sklopu svoje poetike zagovara apsolutnu vjeru, i to ne u neko izvanjsko božanstvo, već u naš vlastiti besmrtni um. Katalizator spoznaje što skida mrenu neznanja sa smrtnih očiju nije Bog, već eros, u Byronovoj poetici reprezentiran putem ženskog *kalona* koji nikako ne možemo dovesti u svezu s konceptom udvorne kršćanske ljubavi, već mu korijene moramo tražiti u poganskoj nimfolepsiji, proistekloj iz prehistorijskih kultova kontinentalne Grčke.⁸ Sukladno platonskom intertekstu što ga je još kao dječarac usvojio kao svoj osobni credo, Byron u Četvrtom pjevanju *Childea Harolda* izrijeком spominje »nimfolepsiju nekog dragog očajanja«,⁹ nadovezujući na nju zacijelo najrazvidniju definiciju erosa i žudnje u svom cjelokupnom opusu:

⁸ Kao što je ludilo nekadašnjih bakantica bilo povezano s halucinogenim učincima loše sedimentiranog vina, koncept nimfolepsije bio je tijesno povezan s haluciniranjem raznih pastira kao posljedicom predugoga boravka na suncu. Međutim, riječ *nympholeptos* u Platonovo doba razvidno referira na pjesnika, i to na dvojak način – kao na žrtvu božanske inspiracije koja zbori u stihovima, no i kao na hijerofanta uvida stečenog pod utjecajem nekog mističnog božanskog bića ženskog spola (vidi u Pache 2011: 6.). Platonov Sokrat na svoj način kanonizira nimfolepsiju u *Fedru*, koristeći je kao metonimiju za mitopoetički diskurz kojemu dopušta bitak zajedno s dijalektičkim. Primjerice: »Slušaj me, dakle, u tišini, jer je ovo mjesto kanda ispunjeno božanskom prisutnošću; stog se nemoj iznenaditi ako tijekom mog govora zapadnem u nimfolepsiju, jer već sad umalo da govorim u ditirambima (238 d)«. (Prijevod moj; prema Plato 1900: 227-279.) Kako upućuje Marilyn Butler (1981: 131), britanski romantičari druge generacije (tj. Byron, Shelley, Keats, Thomas Love Peacock i James Henry Leigh Hunt) koristili su poganske trope nimfolepsije i obožavanja Pana kao oblik ideološke opozicije rastućem kršćanskom konzervativizmu.

⁹ U prijevodu Luke Paljetka riječ nimfolepsija tj. fraza »*nympholepsy of some fond despair*« postaju »zanos neki koji očaj lije« (Byron 1978: 119).

Ljubavi! ti stanovnik svijeta nisi –
Serafe neznan, vjerujemo u te,
Slomljenih srca svih ufanje ti si;
Al' oči neće vidjet, niti su te
Vidjele, lik tvoj stvarni, nit ga slute;
Um stvori te, baš ko što i nebesa
Nastani, od sna svog satkavši svu te,
Miso je lik tvoj od krvi i mesa,
I dušu – žednu – trudnu – suhu – krhku stresa.

Um bolan je od vlastite ljepote,
Bunca u lažnim prikazama: – gdje su,
Gdje forme što ih kiparov duh ote?
U njemu samom. Zar u Zbilji jesu? (Byron 1978: 164)¹⁰

Budući da je eros najčišća mentalna ideja, žuđim-dakle-jesam sugerira nam se kao najsublimniji oblik *cogita*. Sukladno tomu, Byron nam preporučuje da »mislimo ipak hrabro«, bez obzira na sve materijalno razočarenje

... jer je nisko
Razumu pustit da odrekne prava
Svog se na miso – to jedino, blisko
Sklonište; zadnje kog i meni dava:
Rođenjem premda božanska je, brava
Na njoj je, lanci – zatvor, kavez, stijene
I mrak, da ne bi istina što spava
U njoj um našla nespremnom, luč zene
Njena jer vrijeme će i znanje skinut mreene. (Isto: 127)¹¹

¹⁰ Usporedi s engleskim originalom u *CHP IV*: cxxi-cxxii.

¹¹ Usporedi s engleskim originalom u *CHP IV*: cxxvii.

Sokratovski proces skidanja mreže odnosno buđenje usnule istine uz pomoć intelektualnog erosa uprizoren je u sklopu mentalnog teatra Byronove lirske drame *Manfred*, čiji junak traži izgubljeni dio sebe najprije preko »lijepa ženske figure« (*a beautiful female figure*) kojom se na trenutak zaodijeva jedan od elementala što ih je zazvao,¹² zatim preko druženja s duhom jednog alpskog vodopada što ga naziva Vješticom Atlasa i što mu služi kao prijenosna asocijacija na izgubljeni *kalon*, te naposljetku s *phantasmatomom* pokojnice na koju ga je uspješno podsjetio prethodni susret i terapijski razgovor s Vješticom. Nazvana Fantomom Astarte u sjećanje na asirsku božicu koja je neko vrijeme provela zarobljena u podzemlju, junakova izgubljena ljubav istodobno nam se sugerira kao njegova anima, no i kao esencija božanskog. Nakon što ju je prizvao uz pomoć dvoje čelnika kozmičke hijerarhije, Manfred je napokon umiren: ne samo da je ponovno našao svoj osobni *kalon*, već se uvjerio da je volja Fantoma Astarte transcendentna u odnosu na njezino smrtno tijelo i prokšena spram navodnih gospodara Svemira, koji joj uzaludno naređuju da govori. Dakako, ona će to na kraju učiniti, ali od svoje volje, odnosno na Manfredovo zaklinjanje. Shodno tomu, Manfred spoznaje da je ljudski um nezavisan u odnosu na razne sablasti i utvare nematerijalnog svijeta baš kao i spram smrti, koja će mu se na kraju drame i sama učiniti kao puka utvara. Junakov put do susreta sa svojom izgubljenom animom, a zatim i do apsolutnog oslobođenja, evocira sokratovsku *teoriju*, opisanu u Alegoriji špilje koja sa svoje strane referira na inicijantov put kroz mrak praćen sjenama na zidu tijekom Velikih eleuzinskih misterija, jedine prave religije antičke Grčke. Zasnovan na platonskom i neoplatonskom intertekstu, Byronov mentalni teatar vodi nas kroz tri čina njegove dramske poeme, od potpune izgubljenosti i nemoći do postupnog prisjećanja i samointegracije, te do konačnog prosvjetljenja koje rezultira individuacijom u odnosu na božji

¹² Vidi u Byron 1986: I. čin, 1. prizor, stih 187.

i vražji zakon.¹³ Shodno tomu, junakovo potpuno oslobođenje omogućuje nam redefiniranje dijalektički suprotstavljenih kategorija života i smrti kao nebitka i svebitka. Ovakav oblik dramske *teorije* preuzima Fabio u *Smrti Vronskog*, zacijelo podrazumijevajući našu upućenost u pretpovijest Vronskoga, no i u pretpovijest priče o putovanju od mraka prema svjetlosti što ga je Manfred utjelovio prije Vronskoga. Najavljujući nam njezin ishod već u naslovu, Fabio nas poziva na novo čitanje odnekud i donekle poznatog – naime, na propitkivanje koncepta smrti, ljubavi, gubitka i krivice u odnosu na uvriježena značenja. U sklopu (anglofone) narativne terapije i u kritičkim pristupima postmodernoj prozi posvećenoj traumi i tugovanju riječ *re-member* prevodi se ne samo kao »prisjetiti se«, već i kao »iznova sastaviti« (vidi Russel i Carey 2002.). Budući da u hrvatskom jeziku nemamo tako prigodne etimologije, Fabio nam ovu metaforu dočarava metonimijski, iskrzanom prozodijom koja ritmički a katkad i grafički asocira na daktilski heksametar, no donekle i na bajronsku varijantu Spenserove strofe. Zajedno s Vronskim i njegovim kratkim vizualnim memorijama mjesječarimo prema koherenciji, prema razvidnom, odnosno prema svjetlosti koju nam mijenjaju razni *flashbackovi* i blicevi, odnosno paralelni svjetovi obilježeni nedostatkom sunca, iako njima krstare službeni gospodari i amblemi te planeti pod svojim praslavenskim aliasima, po svojoj ambivalentnosti vrlo slični međunarodnom sastavu bogova i božica iz *Manfreda*. Ovi nagli bljeskovi davnih i nedavnih maglica ne sugeriraju blizinu prosvjetljenja, već se od njega udaljavaju, kao što i Manfreda prikaze koje sam priziva odvlače od njegova osjećaja osobne moći i boljitka, a da ne govorimo o njegovoj sposobnosti da se prisjeti odnosno da ponovno osjeti svoj gubitak kako bi ga se oslobodio zauvijek. Imajući u vidu Tolstojev intertekst, znamo da se Fabrijev Vronski tek trudi osjećati, odnosno prizvati osjećaj što je i za vrijeme Anina života

¹³ O Byronovu čitanju Platona i neoplatonskih izvora, odnosno o njihovoj reinterpretaciji u *Manfredu*, vidi u Lemana 2014.

bio prijenos jedne druge potrebe. Sukladno svojoj nesposobnosti za uvid i razvid, on se odabire iskupiti još jednom inicijativom gdje je potraga za značenjem pomiješana s potragom za značajem, odnosno gdje javno priznanje i slava idu ruku pod ruku s osobnim boljitkom. Nažalost, ovaj put se radi o kolektivnoj a ne o osobnoj katastrofi – o imperijalističkom i genocidnom ratu u kojemu će on, »gojenac sanktpeterburškog Paževskog korpusa« i »krilni ađutant iz kola bogatih prijestolničkih časnika« (Fabrio 1998: 74) sudjelovati zajedno s jugosoldateskom i probisvijetima iz bivše sovjetske armije čijom evokacijom Fabrio podiže na novu razinu Tolstojevu kritiku inicijative u korist malih i potlačenih naroda, do kraja devetnaestog stoljeća već kompromitirane. No, tu je inicijativu pedeset godina ranije amblematizirao baš Byron svojim odlaskom u Grčku, gdje je arbitrirao nad vođama nacionalnog ustanka u ime London Philhellenic Committee.¹⁴ U drugom poglavlju naše studije tumačimo upravo ovu neugodnu spregu između bajronizma i imperijalizma, tipično pravdanu »osjećajem duhovne istosti« (isto: 16), posvećujući pritom pozornost intrigantnim paralelama između Fabrijeva opisa razaranja Vukovara i Byronova opisa pada ukrajinskog grada Ismaila (danas Ismailova), odnosno načinu na koji se Fabrio nadovezuje na Byronov metapovijesni diskurz, sugerirajući nam mogućnost uklapanja njegova *romanzetta* u žanr historiografske metafikcije. Poput Byronova *Caina* i njegova vodiča Lucifera, Vronski u pismu majci ističe da je ljudska povijest »jalovost«, »ludost« i »smrt« (isto: 149).¹⁵

¹⁴ London Greek Committee (1823. – 1826.) bilo je društvo osnovano u svrhu materijalnog i moralnog podupiranja Grčkog rata za nezavisnost; njegovo su članstvo bili listom visoko pozicionirani Britanci koji su se na temelju svoje ekstenzivne klasične naobrazbe osjećali duhovnim nasljednicima starih Grka. O ideološkim i političkim agendama te gospode vidi: St. Clair 1972. i Rosen 1992.

¹⁵ U svezi s bajronskim i fabrijevskim umovanjima o povijesti, dijalog *Caina* i Lucifera u drugom činu Byronove drame *Cain* (1821.) može nam ponuditi teleološku podlogu bajronskoj filozofiji povijesti što je fragmentarno iščitavamo u strofama *Don Juana*, posebice u Osmom i Devetom pjevanju (vidi u Byron 1986: Vol IV; Vol V.).

No, dok Cain sa svojom majkom Evom faktički stvara povijest, Vronski je tek njezin zarobljenik, slobodan da mijenja svoj politički svjetonazor no ne i da »iskorači iz njezina proždirućeg kruga« (isto: 150). Obilježen Kajinovim znakom, to jest osjećajem izmještenosti, nepripadanja i fatalne krivice poput svoje starije braće iz Byronova pera, Fabrijev Vronski snosi još i moralni teret propalog ruskog imperija čiji stupovi i branitelji danas »traže i nalaze kruha izvan granica svoje bivše države, navlastito ‘tamo daleko, daleko kraj mora’, gdje se, čuju, sprema rat« (isto: 13).

S obzirom na svoj odgoj i na tradiciju koju zastupa, naš junak-trop ne vjeruje da za nj postoji mogućnost života izvan te povijesne zadanosti,

jer kad nam se najvećma čini da smo politički svjetonazor, dakle tu odoru povijesti, stubokom promijenili, bogme kao kakav zmijski svlak, mi svejedno ostajemo unutar povijesti i vrtimo se ukrug, mi njeni zatočenici. (Isto: 150)

Dakle, život u povijesti svojevrсна je smrt u životu što Fabrio u sljedećem poglavlju sugerira i kao boravak na mostu koji dijeli dva kategorički suprotstavljena misterija – naime, bitak kao nebitak nasuprot svebitku što slijedi nakon smrti (usp. isto: 156). Shodno tomu, Vronski najavljuje majci svoje samoubojstvo kao sredstvo za ostvarivanje jednog novog oblika egzistencije, ahistoričnog, neosobnog i nematerijalnog:

Naime, u svakom od tih božjih stvorenja, bilo da rastu iz zemlje, plivaju u vodi, lete po zraku ili kasaju zemljom, baš kao i u svakom ljudskom biću, pa ma bilo ono i od Boga kažnjeno maloumnošću i nepodnošljivom rugobom glave i tijela, bit ću ja, koji se vrtim po prirodi kao voda: dolazim iz neba, silazim duboko u zemlju, penjem se u korijen pa u list, i odatle u nebo, i sve tako, ukrug. (Isto: 149)

Ovaj oslobađajući uvid omogućila mu je ženska inačica Byronova Don Juana, odnosno ženska verzija erotskog hodočasnika o kojem govori Deborah Lutz. Ukrajinska prostitutka Sonja tijekom svojih prizemnih putešestvija uz jugovojšku sanja o ljubavi kao o nadomjestku za nepostojeći duhovni zavičaj, odnosno o svom princu, sugeriranom Tolstojevim opisom grofa Vronskog što ga je zacijelo zapamtila iz svojih školskih dana no koji sada, eto, stoji pred njom. U metaironičnoj referenci na njegov status književnog tropa ona mu kaže: »Čim sam vas ugledala znala sam da vas poznajem stotinu i dvadeset godina!« (isto: 136), dakle od vremena kada ga je napisao Tolstoj do vremena kada mu sudbinu zaključuje Fabio. Dodajući da ga voli »već nekoliko sati, ali da to čini [...] za cijeli život«, ona ga upućuje na ovdje i sada, upozoravajući ga da će ostati »osakaćenikom u duši sve dok opet ne počnete vjerovati, u što vjerovati, grofe? U ljubav. I tako se ponovo nadati. Barem pokušajte« (isto: 137).

Umjesto uspomena na raniji odnos s Anom, obilježen psihodinamikom što je možemo utemeljiti na odsutnosti prave ljubavi, Vronskom se sada nudi bezuvjetna ljubav o kakvoj bajronski junak tipično sanja u stihu. No, njegova nam reakcija pruža uvid u paradoks bajronskog ega: kako bi taj uopće osjećao da postoji, ljubav za nj mora ostati imaginarnom poput zavičaja. Njegova povijesno zarobljena svijest tijekom snošaja sa Sonjom nakratko zalazi, baš kao što nam to sugerira analogija »karminski prugastog neba najkasnijeg sutona« koje mu »plane pred očima« (isto: 140), sugerirajući malu smrt odnosno pripremnu inicijaciju prilikom rituala svetog braka (*hieros gamos*) u Eleuzinskim misterijama koja je prethodila velikoj inicijaciji odnosno konačnoj spoznaji inicijanta (*telete*).¹⁶ Najednom

¹⁶ Budući da su inicijanti Eleuzinskih misterija bili pod zavjetom šutnje i da su atenske vlasti svaki nagovještaj otkrivanja njihove tajne kažnjavale osudom na smrt, procedura inicijacije samo nam je sugerirana u djelima velikih pjesnika, književnika i državnika antike, npr. u Pindara, Homera, Hesioda, Herodota, Euripida, Demostena, Horacija, Ovidija, Cicerona i Livija (vidi u Lemana 2014: 57; fusnota

slobodan i iskupljen od svog starog jastva, Vronski gol golcat izlazi u vrt, odakle su ga kroz prozor promatrali Sonjini privremeni štitićenici iz stacionara za maloumnu djecu, oponašajući njegove pokrete na krevetu ovjenčani lišćem i cvijećem. Kruneći se i sam dračem i divljim lišćem, on se hvata u njihovo kolo i ljubi ih bez razlike, kao što su to na istom tlu činili nekadašnji sudionici prethistorijskih kultova Pana i Dioniza. Ovim simboličnim orgijanjem Vronski slavi vlastitu smrt odnosno preporod u odnosu na vlastitu i kolektivnu (pri)povijest, smjesta zatim objavljujući svrhu i smisao svoje konačne tranzicije u pismu grofici Vronskaji, faktičkoj »majci Moriji« koja ga je svojedobno ukrcala u vlak za Srbiju u uvjerenju da za nj nema bolje sudbine. Umjesto svoje povijesne zadanosti odnosno bitka što ga diktiraju književni i ideološki tropi, Vronski se odlučuje za nebitak iz perspektive svoje ambiciozne i konvencionalno religiozne *Maman*, odnosno za neizdiferencirani svebitak u čiju ga je mogućnost uvjerila ranija inicijacija sa Sonjom:

Pa kad uzmete u ruku zlatnu čašku kaljužnice ili napola žuti, napola ljubičasti cvijetak ljulja utrinca ili kad usred brezika, iznenada, ne mogavši odoljeti osjećaju nježnosti, vaši prsti pomiluju vriježe šumskih jagoda, vi ćete dirati i milovati i osjećati i ljubiti mene, moju put i vitičavost moje kose, baš kao što ćete u tvrdoći nezreloga voća s naših stabala prepoznati čvrstoću mojih zuba. Bien? (Fabrio 1998: 149)

Pretpostavljamo da bi groficu Vronskaju najviše šokirala posljednja rečenica, dekadentno edipalna ukoliko je smjesta ne referiramo na trag što ga je u Vronskom ostavila Sonja, odnosno na prenesenu potrebu da se oprostí od nje nakon što je iste noći pobjegao »u kamogod ... bilo kuda«

28). No, upravo zahvaljujući njima sačuvan nam je mitski status Eleuzinskih festivala, zajedno sa svjedočanstvom o njihovoj učinkovitosti. Od suvremeni(ji)h studija posvećenih fenomenu ovih drevnih rituala kolektivnog i osobnog boljitka izdvajam sljedeće: Mylonas 1961.; Kerényi 1967.; Parke 1977.; Clinton 1993: 110-124; Burkett 1985.; Dillon 1997.

(isto: 144). Kao što ističe jedan od najpoznatijih Byronovih junaka, traženi se *kalon* može sresti samo nakratko, a umirenost što slijedi iza toga susreta ne može biti trajna. Odnosno:

Kad ne bih znao da je filozofija
Od svih ljudskih vještina najšarenija,
Najpukija riječ što je ikad zavarala uho
Iz školničkog žargona, vjerovao bih
Da je ona zlatna tajna, taj traženi »Kalon« pronaden,
I usidren u moju dušu. Neće potrajat,
No bilo ga je dobro upoznat, pa makar samo jednom:
Proširila mi je misao jednim novim smislom,
I pribilježit ću na svoje pločice
Da ipak postoji taj osjećaj.¹⁷

Pa ipak, taj efemerni trag Fantoma Astarte dat će mu snagu za konačni obračun s predstavnicima ljudske i nad-ljudske zajednice (to jest, s opatom i s duhom koji mu se predstavlja kao demon smrti), te će na kraju napustiti svoje tijelo na način koji nam sugerira da se smrti uopće ne treba bojati. Shodno svom prethodniku, Fabrijevi se junak-trop upućuje preko minskog polja u svitanje novog dana, odjeven u svoju »povijesnu« plemićku uniformu s lovorovim lišćem, no sve slobodniji što brže trči po miniranoj oranici, odjednom sveznajući i svjestan razloga »zašto je došao na ovo pusto polje, i što se zapravo ... bilo dogodilo (između njega i Ane), i što je s ovim ratom« (Fabrio 1998: 158). Istodobno sviće i sunce, pojavni simbol *kalona* i smisla što ga je Vronski čitav život tražio u drugima, »vrteći se oko tuđih Sunaca« (isto: 23). Paradigme dovršena kruga i apsolutne svjetlosti evociraju kraj jedne životne misije, no u znaku pronalaženja jedne konačne spoznaje u ime koje se (može biti) vrijedi odreći povijesne uloge, pa čak i one književnog tropa:

¹⁷ Prijevod moj. Usporedi s engleskim originalom u Byron 1978: III, 4, 9-18.

A onda se lice Anino, kojega je bilo puno cijelo nebo, čarolijom pretopi u krajnje blještavilo, i on ugleda gdje se u svoj svojoj veličanstvenosti rađa ljekovito novo mlado sunce, otkupiteljsko i pravično, kome uzgor zajedno s njim sve stremlje pa sve zaokrugli eksplozija. (Isto: 161)

Iz ovako proširene (ili produbljene?) perspektive *Smrt Vronskog* možemo čitati i kao pregled diseminacije starogrčke i (neo)platonske teleologije putem Byrona i njegovih sljedbenika. Drugim riječima, pred nama je neka vrsta filozofskog romana, utemeljenog prvenstveno na intertekstualnim bludnjama kojima su bili skloni Byron, Schopenhauer i Tolstoj, redom prevodeći i prekrajajući jedan drugog, pri čemu nas otprilike isto zna iznenaditi poput nečeg temeljno različitog, odnosno sasvim novog.

Kao što smo već istaknuli na početku, i kako smo (nadamo se) dokazali ovim kratkim razlaganjem, Fabrijev *romanzetto alla russa* sugerira autoironično prekranje i/li kritičnost spram već pročitano, odjekujući Tolstojevu kritiku bajronštine i šopenhauerizma na otprilike isti način koji se u novoadaptiranim historijskim datostima nužno čita kao original. U prilog posljednjemu ističemo našu premisu da se Fabio u svom romanu koristi Byronom odnosno bajronskim intertekstom u svrhu obrane časti zapadnjačkog drugog, naizgled zarobljenog ulogom što mu ju je nametnula povijest, no ipak sposobnog da se posluži licem jednog bajronskog junaka, okrećući ga i prema kvazidemokratskim imperijalistima i prema mitotvornim postkolonijalcima poput Meduzine glave.¹⁸ Na ovaj način

¹⁸ U uvodnom poglavlju svojoj eminentnoj studiji *The Romantic Agony* (1935.) Mario Praz upućuje upravo na Meduzu kao na svojevrsni amblem za romantičarsku umjetnost, dapače i za romantizam, razdoblje na koje se Fabio namjerice osvrće u svom trećem romanu, odnosno u kojemu započinje pripovijesti svojih ranijih romana, *Berenikine kose* i *Vježbanja života* (vidi u Praz 1951.). Znakovito je da se radnje *Vježbanja života* i *Berenikine kose* otvaraju upravo u romantičarskom razdoblju, odnosno u ranom devetnaestom stoljeću, kada se u sklopu raznih nacionalnih preporoda formira danas ozloglašeni koncept roda, rase i nacije, odnosno izjednačavanja narodnosti i državnosti, redom prenesenih na

književnost, koju idejnopolički možemo ograničiti kao književnost samostalne Republike Hrvatske, već 1994. godine dobiva svoju prvu pravu (prvo)svjetsku knjigu, gdje se teme iskorijenjenosti, nepripadanja odnosno ljubavi kao izmještene paradigme doma i domovine obrađuju putem narativnih postupaka sličnih onima što će ih kasnije koristiti Fabrijevi poznatiji europski kolege poput Juliana Barnes a u *The Only Story* (2018.) ili Ismaila Kadarea u *Three Elegies for Kosovo* (1998.). Drugim riječima, Fabio je putem *Smrti Vronskog* osigurao sebi bijeg iz povijesno zadane skučenosti novohrvatskog diskurza, odnosno posthumni život među globalnim majstorima postmoderne proze, pa makar i na jednom malom i rubnom jeziku čiji su govornici sve manje vični meandriranju intertekstualno opterećenim strukturama prvosvjetskih naracija.

BIBLIOGRAFIJA

Književna djela

- Byron, George Gordon, Baron. 1980. *Childe Harold's Pilgrimage: A Romaunt. The Complete Political Works*, ed. Jerome J. McGann, Vol II. Clarendon, Oxford.
- Byron, George Gordon, Baron. 1978. *Childe Harold*. Prev. i ur. L. Paljetak. Školska knjiga, Zagreb.
- Byron, George Gordon, Baron. 1986. *Cain. Manfred. The Complete Poetical Works*, ed. Jerome J. McGann, Vol IV. Oxford University Press, Oxford.
- Fabrio, Nedjeljko. 1998. *Smrt Vronskog*. Katarina Zrinski, Varaždin.

Znanstvene studije

- Burkett, Walter. 1985. *Greek Religion*. Harvard University Press, Cambridge.

pitanja nacionalnih jezika, kultura i književnosti, u sklopu čega će se zatim razvijati raznovrsne varijante hegemonizama, imperijalizama, odnosno njihovih drugih.

- Butler, Marilyn. 1981. *Romantics, Rebels and Reactionaries*. Oxford University Press, Oxford.
- Clinton, Kevin. 1993. »The Sanctuary of Demeter and Kore at Eleusis«. *Greek Sanctuaries: New Approaches*, eds. Nanno Marinatos and Robin Hagg. Routledge, London and New York. 110-124.
- Dillon, Matthew. 1997. *Pilgrims and Pilgrimage in Ancient Greece*. Routledge, London and New York.
- Kerenyi, Carl. 1967. *Eleusis: Archetypal Image of Mother and Daughter*. Princeton University Press, Princeton.
- Leman, Lucia. 2017. »The Narratology of Illyrian Discontent – The Tale of Occidental Other from Byron to Bregović«. A paper presented on the international academic conference *Narratology and its discontents: narrating beyond narration*, Academy of Dramatic Arts in Zagreb, 6-8 April 2017 (online). *Academia Edu* https://www.academia.edu/37432669/The_Narratology_of_Illyrian_Discontent_the_Tale_of_Occidental_Other_from_Byron_to_Bregovic (pristupljeno 10. ožujka 2020.).
- Leman, Lucia. 2014. *Byron's »Manfred« and the Greek Imaginary*. University of Nottingham, Hallward Library, Nottingham (online). <http://eprints.nottingham.ac.uk/1397> (pristupljeno 10. ožujka 2020.).
- Lutz, Deborah. 2006. *The Dangerous Lover: Gothic, Byronism and the Nineteenth-Century Seduction Narrative*. The Ohio State University Press, Columbus, Ohio.
- McGann, Jerome J. 1983. *Romantic Ideology: A Critical Investigation*. University of Chicago Press, Chicago.
- McGann, Jerome J. 1989. *Towards a Literature of Knowledge*. Clarendon Press, Oxford.
- McGann, Jerome J. 2002. *Byron and Romanticism*, ed. James Soderholm. Cambridge University Press. Cambridge, UK.
- Mylonas, George. 1961. *Eleusis and the Eleusinian Mysteries*. Princeton University Press, New Jersey.
- Pache, Corinne Ondine. 2011. *A Moment's Ornament: The Poetics of Nympholepsy in Ancient Greece*. Oxford University Press, Oxford and New York.
- Parke, Herbert W. 1977. *Festival of the Athenians (Aspects of Greek and Roman Life)*. Cornell University Press, Ithaca, NY.

- Praz, Mario. 1951. *The Romantic Agony*. Transl. by Angus Davidson. 2nd edition. Geoffrey Comberlege / Oxford University Press, Oxford.
- Riazanovsky, Nicholas Valentine. 1967. *Nicolas I and the Official Nationality in Russia, 1825-1855*. University of California Press, Los Angeles and Berkeley.
- Rosen, Frederick. 1992. *Bentham, Byron and Greece: Constitutionalism, Nationalism and Early Liberal Political Thought*. Clarendon Press, Oxford.
- Russell, Shona and Maggie Carey, 2002. »Re-membering: Responding to Commonly Asked Questions«. *The International Journal of Narrative Therapy and Community Work*, No3. Adelaide: Dulwich Centre, (online). <https://dulwichcentre.com.au/product/re-membering-responding-to-commonly-asked-questions-shona-russell-maggie-carey/> (pristupljeno 5. ožujka 2020.).
- St. Clair, William. 1972. *That Greece might still be free: the Philhellenes in the War of Independence*. Oxford University Press, Oxford.
- Wilson Nightingale, Andrea. 2005. »The Philosopher and the Festival: Plato's Transformation of Traditional Theoria«. *Pilgrimage in Graeco-Roman & Early Christian Antiquity: Seeing the Gods*, eds. Jaš Elsner and Ian Rutherford. Oxford University Press, Oxford and New York. 151-180.

Znanost i filozofija

- Bošković, Ruđer. 1974. *Teorija prirodne filozofije*. Liber, Zagreb.
- Newton, Isaac, Sir. 1782. *Isaacii Newtoni Opera quae extant omnia*, Volume 4. Joannes Nichols, London.
- Platon. 1977. *Država*, prev. Martin Kuzmić, ur. Jure Zovko. Fakultet političkih nauka, Zagreb.
- Platonis Opera*, ed. John Burnet. 4 Vols. Oxford: Clarendon, 1903.

Biografije

- Hunter, David. 2015. *The Lives of George Frideric Handel*. Boydell & Brewer, Woodbridge, Suffolk.

Internetski izvori

- Hrvatska enciklopedija* (online), <http://www.enciklopedija.hr>.
- Dizionario di Italiano. La Repubblica* (online), <https://dizionari.repubblica.it>.

VRONSKY'S DEATH:
A PLAY OF TROPES, FIGURES AND HISTORIC PERSPECTIVES
IN NEDJELJKO FABRIO'S NOVEL

A b s t r a c t

Nedjeljko Fabrio's third novel, *Death of Vronsky* (1994) has been read by many scholars within the framework of Croatian literary discourse. Intending to contribute to the studies of interrelations between Croatian and European literature, I show how Nedjeljko Fabrio recycles the Byronic tropes and thought-forms from Leo Tolstoy's *Anna Karenina*, yet with a surprising twist of looking back to Plato's Socrates and his Allegory of the Cave, whose mindscape seems to underpin Byron's mental theatre and Nedjeljko Fabrio's novel.

Key words: Fabrio; Byron; Tolstoy; Don Juanism; the erotics of homesickness