

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET

Kristina Bobovečki

Dekonstruktivni pristup romanu *Snijeg u Heidelbergu* Gorana Tribusona
(DIPLOMSKI RAD)

Rijeka, 2017.

SVEUČILIŠTE U RIJECI
FILOZOFSKI FAKULTET
Odsjek za kroatistiku

Kristina Bobovečki

Matični broj: 6019832100090586286

Dekonstruktivni pristup romanu *Snijeg u Heidelbergu* Gorana Tribusona
(DIPLOMSKI RAD)

Diplomski studij: Hrvatski jezik i književnost

Mentor: izv. prof. dr. sc. Aleksandar Mijatović

Rijeka, siječanj 2017.

IZJAVA

kojom izjavljujem da sam diplomski rad s naslovom **Dekonstruktivski pristup romanu *Snijeg u Heidelbergu* Gorana Tribusona** izradila samostalno u suradnji s mentorom izv. prof. dr. sc. Aleksandrom Mijatovićem. U radu sam primijenila metodologiju znanstvenoistraživačkog rada i koristila literaturu koja je navedena na kraju diplomskog rada. Izjavljujem da niti jedan dio ovoga rada nije napisan na nedopušten način, odnosno da je prepisan iz kojeg necitiranog rada, te da koji dio rada krši bilo čija autorska prava.

Kristina Bobovečki

Sadržaj

1. Uvod	5
2. Metodologija istraživanja	6
3. O dekonstrukciji.....	7
4. Analiza prvog dijela romana	11
5. Analiza drugog dijela romana	26
6. Analiza trećeg dijela romana	32
7. Fantastika kod Tribusona	35
8. Zaključak	46
9. Sažetak.....	47
10. Literatura	48

1. Uvod

Ovim diplomskim radom donosi se drugačija interpretacija od one tradicionalne, uobičajene. Naime, polazi se u analizi romana iz perspektive dekonstrukcije. Dekonstrukcija, zapravo, podrazumijeva drugačiji način čitanja. Kao predložak romana iz kojega ću crpiti primjere, poslužio mi je Tribusonov roman *Snijeg u Heidelbergu*. U prvom dijelu diplomskog rada, osim prikaza različitih definicija dekonstrukcije, bavim se dehijerarhiziranjem odnosa pojmova. Za dekonstrukciju je tipično da se ustaljena hijerarhija pojmova razmješta. Zatim pažnju posvećujem i oslobađanju nagonskog u ovome romanu. Potom se bavim samim glavnim likom i načinom na koji je on oblikovan. Istaknut ću u ovom radu kako je za fantastičnu književnost uopće i za dekonstrukciju bitno ono drugo, ono nemoguće, invencija. Pokušala sam svaku tvrdnju oprimirati konkretnim ulomcima iz samog romana. Čitajući roman nailazimo na brojne motive koji su relevantni za dekonstrukciju. Ovim radom želim upozoriti na sva ta mjesta. Istraživanjem ovih značajki otvara se mogućnost nastanka novih istraživačkih radova koji bi isto tako polazili iz točke gledišta dekonstrukcije jer je njezin izvor neiscrpan.

2. Metodologija istraživanja

Interes za istraživanje dekonstrukcije javio se tijekom studija kroz pohađanje književnih kolegija. Istraživanje dekonstrukcije u književnim djelima došlo je do izražaja u kolegiju *Hrvatska fantastična književnost*. Polazište za pisanje diplomskoga rada bila je knjiga Jonathana Cullera *O dekonstrukciji: teorija i kritika poslije strukturalizma* u kojoj su detaljno objašnjeni temeljni pojmovi za dekonstrukcijsku analizu nekog književnog djela.

Za pisanje rada bilo je relevantno iščitavanje dekonstrukcijske literature te one koja se odnosi na hrvatsku fantastičnu književnost pa je iz tog razloga za dekonstrukcijsku analizu odabrano djelo Gorana Tribusona, *Snijeg u Heidelbergu*. Poglavlje teorijskoga dijela diplomskoga rada koje se odnosi na dekonstrukciju temeljeno je, osim na knjizi Jonathana Cullera i na bilješkama s predavanja iz kolegija *Suvremene književne teorije*. Dio koji donosi informacije o fantastici te o fantastičnim elementima zastupljenim u romanu Gorana Tribusona, temelji se na članku Ivana Karduma i Helene Peričić *Tribusonov dug Bulgakovu – primjer(i) metaliterarnosti iz 70-ih i 80-ih* koji se nalazi u časopisu *Književna smotra*.

Diplomski rad sastoji se od *Uvoda*, *Metodologije rada*, teorijskoga dijela koji se odnosi na dekonstrukciju, središnjeg dijela u kojem je analizirano svako pojedino poglavlje Tribusonova romana *Snijeg u Heidelbergu*, dijela koji se bavi fantastikom i fantastičnim elementima, *Zaključka*, *Sažetka*, *Ključnih riječi* te *Literature*.

3. O dekonstrukciji

Sam pojam dekonstrukcije nastao je kao svojevrsan „prijevod” Heideggerova *Destruktion*; kako podsjeća Gayatri Chakravorty Spivak, u prvim se objavljenim odlomcima *O gramatologiji* (*De la grammatologie*) doista i rabi „destruction”, da bi se svako pojavljivanje te riječi tek naknadno zamijenilo s „déconstruction”. Dekonstrukcija podrazumijeva istodobno sastavljanje i rastavljanje. Nastojanje u europskom mišljenju da se uspostavi konačni uzrok, posljednja svrha, središte koje bi objašnjavalo cjelinu značenja naziva se logocentrizam. Logocentrizam je usmjeren prema jednom poretku značenja; označava shvaćanje pojmova izvan konteksta i povijesti, kao da vječno zadržavaju svoju bit. Ferdinand de Saussure u svojem *Tečaju opće lingvistike* (*Cours de linguistique générale*) iz 1916. godine svoje obrazlaganje jezičnog znaka razvija unutar opreke između govora i pisma. On privilegira govor pred pismom. Ta razlika između govora i pisma je odredila način na koji se u zapadnoj civilizaciji mislilo o svijetu. Pismo predstavlja blijedu kopiju govora. Već prije Ferdinanda de Saussurea, Jean-Jacques Rousseau tvrdi da je pismo suplement govoru, tj. njegov dometak. Jean-Jacques Rousseau, primjerice, razmatra odgoj kao suplement prirodi. Priroda je načelno nepotpuna, ona je prirodna potpunost, a odgoj je njezin izvanjski dodatak. No, opis te suplementacije odaje jedan inherentan nedostatak u prirodi; da bi uistinu bila ono što jest, priroda mora biti upotpunjena – suplementirana – odgojem: da bi se ljudska narav pojavila onakva kakva jest, potreban je pravilan odgoj. Logika suplementarnosti tako prirodu čini prvotnim pojmom, potpunom koja postoji na početku, ali u njoj razotkriva jedan inherentan nedostatak ili odsutnost, tako da i odgoj, dopunski dodatak, postaje bitnim uvjetom onoga što nadopunjuje/čemu se pridodaje. Masturbacija zamjenjuje ili nadomješta „normalnu” seksualnu aktivnost. Da bi funkcionirala kao nadomjestak, ona na neki bitan način mora nalikovati onome što zamjenjuje; i zbilja, temeljna struktura masturbacije – žudnja kao samouzbuđenost koja se usredotočuje na neki zamišljeni objekt što ga nikada ne možemo „imati” ponavlja se u drugim seksualnim odnosima, koje stoga možemo motriti kao momente uopćene masturbacije (Culler 1991: 89). Kao što smo prethodno utvrdili, pismo je poveznica između Ferdinanda de Saussurea i Jean-Jacquesa Rousseaua. Fonocentrizam jest privilegiranje glasa pred pismom. Pismo je nepotpuno, ono dopunjuje govor. Međutim Jacques Derrida se pita ako je govor potpun zašto mu je potrebno pismo da ga nadopuni. Iz

toga proizlazi da pismo kao nebitan višak pokazuje da u samom govoru postoji manjak. Supplement ne nadomješta nešto što je već potpuno, već u tome pokazuje da postoji manjak, što znači da je govor potrebno dovršiti. Jasno je da govor vezujemo uz prisutnost, a pismo uz odsutnost. Jacques Derrida tvrdi kako svaki znak da bi se mogao razumjeti mora posjedovati svojstvo odvojivosti od konteksta, odnosno svojstvo primjene u različitim kontekstima jezične upotrebe. Svaki znak posjeduje sposobnost da se odvoji od aktualnog konteksta upotrebe i upravo mu taj kapacitet izdvajanja iz konteksta omogućuje razumijevanje i od strane onih koji nisu izvorni sudionici komunikacije, a upravo to obilježje pripada pismu. Derrida kapacitet za ponavljanjem u konceptima naziva iterabilnost. Ono predstavlja mogućnost ponavljanja znaka u različitim kontekstima, upotrebu i razumijevanje. Derrida ne želi dati prednost ni pismu ni govoru, oni se međusobno nadopunjuju. Pisana poruka razumije se u odsutnosti, u odsutnosti konteksta. S obzirom na odsutnost govornika i konteksta, poruka podliježe interpretaciji. Razumijevanje poruke je izloženo mogućnosti neuspjeha, promašaja. Prema Derridi to nisu svojstva samo pisma, već je to svojstvo svake komunikacije. Svaki se jezični iskaz može razumijevati neovisno o kontekstu. Derrida u svojoj knjizi *O gramatologiji (De la grammatologie)* iz 1967. razlaže tu razliku između govora i pisma. On gramatologiju suprotstavlja gramatici. Knjiga se sastoji od dva dijela. Prvi dio naziva se *Pisanje prije pisma*, a drugi *Priroda, kultura, pisanje*. Predmet bavljenja prvog dijela je strukturalna lingvistika na čelu s Ferdinandom de Saussureom, a drugi dio se pak bavi antropologijom, Rousseauom, političkom i filološkom mišlju. Rousseauovska koncepcija društva podrazumijeva da udaljavanjem od prirode čovjek kvari svoj razvoj. Ljudi su u prirodnom stanju bili jednaki jedni prema drugima, društvo je izvor nejednakosti. Ključno je pitanje kojim sve umjetnim dodacima kultura kvari čovjeka. Jedan od tih dodataka je književnost, a drugi je upravo pismo. Derrida tvrdi da je upravo razlika između govora i pisma odredila način na koji mislimo o jeziku i književnosti. On tom tradicionalnom pojmu pisma suprotstavlja gramatološki pojam pisanja. Gramatologija se bavi pisanjem, a ne pismom. Gramatička (klasična) koncepcija tumači pismo kao tehnički, protetski dodatak govoru, kao sredstvo bilježenja govora, a govor se vezuje za prisutnost govornika (neposrednu prisutnost).

Strukturalizam uvodi binarne opreke. S jedne strane imamo jaki član, a s druge slabi ili drugačije postavljeno - s jedne strane nalazi se osnovni član, a s druge izvedeni. Logocentrizam daje prednost jakom članu pred slabim. Primjerice, razmotrimo opreku istina~fikcija. Iz perspektive logocentrizma pojam istine identificira se kao jaki član, a pojam fikcije kao slabi ili izvedeni. U tom slučaju se pojam istine doživljava kao nešto jednostavno,

netaknuto, normalno, čisto, standardno, a pojam fikcije kao izobličjenje, slučaj, komplikacija. No, moramo imati na umu da pojam istine ne bi funkcionirao bez oformiranog pojma fikcije. Derrida ukazuje da su opreke asimetrične. Osnovni i izvedeni član su u odnosu uzajamne konstitucije. Identitet jakog člana ovisan je o identitetu slabog člana. Identitet jakog člana ne može se utvrditi izvan odnosa sa slabim ili izvedenim članom. Derrida pokazuje da Ferdinand de Saussure nadređuje označeno označitelju.

U članku *Struktura, znak i igra u diskurzu humanističkih znanosti (La structure, le signe et le jeu dans le discours des sciences humaines)* iz 1967. godine Derrida se pita je li strukturalizam doveo u pitanje logocentrizam, fonocentrizam i metafiziku prisutnosti. Ono što je važno za postupak dekonstrukcije ističe Derrida je da ne trebamo preokrenuti opreke. Poanta je u tome da se tumač treba suzdržati od pukog preokretanja hijerarhija. Treba se pokazati kako jedan član ovisi o drugom te kakva je njihova uzajamna konstitucija. Dekonstrukcija ne predlaže ukinuće distinkcija, niti neku neodredivost koja značenje čini čitateljevom izumom. Igra značenja posljedak je onoga što Derrida naziva „igrom svijeta” u kojoj uopćeni tekst vazda pribavlja daljnje veze, korelacije i kontekste (Culler 1991: 115).

Dekonstrukcija uzima za svoj predmet bavljenja povijest filozofije (osobito metafiziku). Derrida povijest upotrebljava protiv filozofije: kad se suočava s esencijalističkim, idealizirajućim teorijama i zahtjevima za ahistorijskim ili transhistorijskim shvaćanjem, on dokazuje povijesnost tih diskurza i teorijskih pretpostavki. No on isto tako upotrebljava filozofiju protiv povijesti i protiv tvrdnji povijesnih pripovijesti. Dekonstrukcija filozofsku kritiku povijesti i povijesnog shvaćanja povezuje sa specifikacijom da je diskurz povijestan, a značenje povijesno određeno, i načelno, i u praksi (Culler 1991: 111). Dekonstrukcija se prikazivala raznoliko: kao filozofska pozicija, politička ili intelektualna strategija i kao način čitanja (Culler 1991: 73). Studente književnosti i teorije književnosti nedvojbeno najviše zanima njezina moć kao metode čitanja i interpretacije. Baveći se tekstovima dekonstrukcija se hvata za karakteristična mjesta na kojima nam se tekstovi otkrivaju kao proizvodi određenog sustava značenja. Dekonstrukcija razmatra kako se razvija radnja, koje su sastavnice djela, a osim toga interpretacija djela gradi se na istim značenjskim pomacima koje je književno djelo već utvrdilo. Kao kritičko razaranje hijerarhijskih opreka o kojima ovisi teorije, ona demonstrira teškoće svake teorije koja bi značenje definirala jednoglasno: kao ono što namjerava autor, što određuje konvencije, što iskustveno doživljuje čitatelj (Culler 1991: 112).

Osnovne postavke dekonstrukcije moglo bi se iznijeti na slijedeći način:

- a) jezik je neizbrisivo obilježen nestalnošću i neodređenošću značenja;
- b) ukoliko uvažimo tu nestalnost i neodređenost, nikakva analitička metoda (kao što je filozofija ili literarna kritika) ne može prisvojiti autoritet nad interpretacijom teksta;
- c) interpretacija teksta je stoga otvorena aktivnost, više srodna igri nego analizi u uobičajenom smislu (Sim 2001: 30).

4. Analiza prvog dijela romana

Srednjoeuropska ikonografija i ambijent te interes za okultno - takav spoj odlikuje proze tzv. Aschenreiterova ciklusa, koji uključuje naslovnu priču zbirke *Raj za pse* te autorove rane romane: *Snijeg u Heidelbergu* (1980), *Čuješ li nas, Frido Štern* (1981) i *Ruski rulet* (1982). *Snijeg u Heidelbergu* s tematikom sotonizma jedan je od najcjenjenijih autorovih romana (Armanda 2009: 239). Tribusonov roman *Snijeg u Heidelbergu* može se čitati na različite načine. Različito čitanje dovodi do različitih interpretacija. Dekonstrukcija prakticira jedan stil čitanja koji zahtijeva od čitatelja da pozornost usmjeri prema određenim motivima unutar teksta. Jedan od tih motiva vidljiv je već na samom početku prvog dijela romana koji nosi naziv *Razgovor s učiteljem* gdje se konvencionalni hijerarhizirani odnos između učenika i učitelja dekonstruira. Nazivi ne supostojе tek tako, već se o jednom uvijek razmišlja kao o temeljnijem ili važnijem od drugoga. Prema tradicionalnom shvaćanju, pojam učitelja nadređen je pojmu učenika te analogno tome svaka hijerarhija funkcionira na način da se sastoji od nadređenog i podređenog člana – visoko/nisko, muškarac/žena, duhovno/tjelesno.

U Tribusonovu romanu na djelu je dekonstrukcijski obrat koji zadire u hijerarhiju učitelj/učenik. Takva se stroga hijerarhija dekonstruira te niti jedan od pojmova ne zauzima povlašteni položaj, već se dva pojma stapaju u jedan što je vidljivo i na primjeru samog lika Nikolasa Šrama koji je dvostruka ličnost, no o tome će kasnije biti riječi. Citat iz romana najbolje će pokazati raspad odnosa učitelj/učenik (Tribuson 1980: 13):

*„Shvati dakle to **učeniče** samo uvjetno, konvencionalno, budući obojica znamo da smo, kako se naš hijerarhizirani odnos učitelja i učenika sve više razglobljavao i propadao, postajali polovima jedne te iste stvari, elementima jedne te iste igre u koju smo bili na našu sreću obojica uvučeni i koju smo odlučili do kraja igrati.”*

Tijekom čitanja romana, izmjenom dijaloga između demona (učitelja) i Nikolasa (učenika), nećemo niti u jednom trenutku uočiti prevlast jednog nad drugim, oni se tek međusobno nadopunjuju. Druga hijerarhija, ne manje važna nego prva koju sam opisala, jest odnos između institucija i duhovnosti. Opet iz perspektive dekonstrukcije taj se odnos razmješta, duhovnost se dovodi preko autoriteta institucija u prvi plan, i to ona inverzna duhovnost jer

nije riječ o Bogu, već o Vragu. Prikaz takve hijerarhije prisutan je u citatu iz romana (Tribuson 1980: 14):

„Jer kao što sam ti od samog početka kazivao, slobodi te ne može naučiti niti majka, niti škola, niti vlast; slobodi te može naučiti samo demon, i to ne bilo koji, nego samo onaj pravi, jedan jedini, tvoj demon, demon koji postoji samo zbog tebe, kao što se i ti rađaš i dišeš samo zbog njega.”

U oprekama kakve su značenje/oblik, duša/tijelo, intuicija/ekspresija, doslovno/metaforičko, priroda/kultura, pojmljivo/osjetno, potvrdno/niječno, transcendentarno/empirijsko, ozbiljno/neozbiljno, nadređeni naziv pripada logosu i viša je prisutnost; podređeni naziv označuje pad. Da izložimo ukratko: može se reći da dekonstruirati neku opreku, kao što su prisutnost/odsutnost, govor/pismo, filozofija/književnost, doslovno/metaforičko, središnje /rubno, ne znači razoriti je, ostavljajući monizam prema kojem bi postojala samo odsutnost, ili pismo, ili književnost, ili metafora, ili rubnost.

Dekonstruirati neku opreku znači razgraditi je i premjestiti, smjestiti je drugačije. Shematski, to obuhvaća nekoliko poteza: A) demonstrira se da je ta opreka metafizička i ideološka prijevara 1) iznošenjem na vidjelo njezinih pretpostavaka i njezine uloge u sustavu metafizičkih vrijednosti - to je zadaća koja može zahtijevati opsežnu raščlambu brojnih tekstova – i 2) pokazivanjem kako se ta opreka razgrađuje u tekstovima koji se izriču i počivaju na njoj. No B) ta se opreka istodobno zadržava 1) tako što se rabi pri dokazivanju (karakterizacije govora i pisma ili književnosti i filozofije nisu pogreške koje treba odbaciti, već bitna sredstva argumentacije) i 2) tako što se obnavlja s obratom koji joj daje drugačiji položaj i utjecaj. Kada se govor i pismo razluče kao dvije verzije uopćenog protopisma, ta opreka nema iste implikacije kao onda kad se pismo motri kao tehnička i nesavršena prikazba govora. Distinkcija između doslovnog i figurativnog, bitna za rasprave o funkcioniranju jezika, djeluje drugačije kada dekonstrukcijski obrat doslovni jezik prepozna kao figure kojima je zaboravljena figurativnost, umjesto da figure drži otklonima od ispravne, normalne doslovnosti (Culler 1991: 129).

Svakako se valja osvrnuti i na odnos svjesnog i nesvjesnog. Freud preokreće tradicionalnu hijerarhiju i svijest čini izvedenim primjerom nesvjesnih procesa. Nesvjesno nije samo jedan sloj iskustava koja su bila potisnuta, njega tvori potiskivanje i djelatni agens potiskivanja (Culler 1991: 139). Osim što se dekonstruira hijerarhijski par institucija/duhovnost, u ovom se romanu zagovara ispunjenje svakog nagona, ostvarenje seksualnih fantazija i želja, sloboda

činjenja, postizanje najveće slobode uopće. Freud smatra da ne bismo smjeli potiskivati svoje nagone i da bismo trebali dopustiti nesvjesnome da ispliva na površinu. Fundamentalni nagoni koje Tribuson postulira, poput nagona smrti, vidljivi su samo onda kad su „osjenčani” seksualnošću. Tribuson na freudovski način dekonstruira opreku svjesno/nesvjesno. Primat daje nesvjesnome. U romanu se detaljno opisuju raznolika seksualna općenja (od Marije Fornezzari, Therese, glumice Helene, stare Grete do starog homoseksualca grofa Karla Ebsteina s kojima je Nikolas Šram bludničio).

„A onda onaj mali novinar, skorojević, sjećaš li se njega, onaj koji se probijao kroz francuski publicistički svijet nošen očevim bogatstvom, vlastitom nedarovitošću i hiperboliziranim homoseksualizmom, on ti je poput goluždrave ptice drhturio u mojem krilu, dok sam raskapčao šlic njegovih dendijevskih hlačica i poigravao se njegovim razbuđenim spolovilom, tjerajući ga da u ritmu mojih pokretarecitera beskrajne Mallarméove stihove, sve dok mi njegovo toplo, prezreno sjeme ne bi ovlažilo dlanove. Koliko je samo morao napamet bubati Mallarméa za onih nekoliko časaka noćne radosti u Luksemburškom parku.” (Tribuson 1980: 29)

Pročitavši ovaj programatski roman čitatelji dobivaju odgovor na pitanje što bi se dogodilo kada bi čovjek popustio svojim nagonima. Tribuson opisuje u svom romanu iz 1980. godine homoseksualni čin. Vidljiva je performativna dimenzija jezika. Dolazi do dekonstrukcije heteroseksualnih konvencija. Sinkretizam žanrova je na djelu – u romanu su prisutni kriminalistički i pornografski elementi koji su odlika žanrova trivijalne književnosti, ali nalazimo i visokoestetizirane elemente. Nerijetko je istaknuta retorička organizacija teksta znala učiniti različitim; urušavanje tradicionalno postavljenih granica između različitih diskurzivnih praksi (kao što su upravo kriminalistički i erotski romani s jedne strane te kanonski s druge) promoviralo je ideju ukrštanja različitih diskurza.

Važna je ideja dvojnika koja se javlja u romanu. Nikolas je personifikacija dvosmislenosti i dvostrukosti. On je istodobno i učitelj i učenik, demonsko i zemaljsko, nagonsko i potisnuto, svjesno i nesvjesno. On je čovjek koji vjeruje u nesuglasje između oblika i značenja. Njegov čin okrutnog ubojstva predodređen je njegovim nesvjesnim željama i razotkriva destruktivnost pokušaja da se potisne vlastita destruktivnost. Dvosmislenost književnih likova crpila je književni potencijal oduvijek. Ta faustovska ideja koja je prisutna u djelu Johanna Wolfganga von Goethea i djelu Thomasa Manna predstavlja estetsko bogatstvo. Osim

Goethea idejom dvojnika su se bavili Fjodor Mihajlovič Dostojevski, Nikolaj Vasiljevič Gogolj, Edgar Allan Poe, Oscar Wilde i drugi. Pitanje jastva i identiteta je ključno filozofsko pitanje. Ovaj roman oslikava nagonsko ponašanje te dokida potiskivanje nesvjesnog. Suprotno tomu, u stvarnom svijetu ljudi kontroliraju vlastito nagonsko ponašanje i po tome se upravo razlikuju od životinjskog svijeta.

Iz perspektive dekonstrukcije prijašnja doslovna čitanja bivaju zamijenjena jednim novim stilom čitanja pa se posljedično takvim čitanjem dolazi i do sasvim drugačije interpretacije Tribusonova romana. „Pomnost” („closeness”) dekonstrukcijskih čitanja ne počiva na tumačenju riječ-po-riječ ili redak-po-redak, već na pozornosti prema onome što se opire drugim načinima razumijevanja (Culler 1991: 221). Svako je čitanje teksta, koliko god se smatralo „repcijom”, „konzumacijom”, pasivnim „prihvaćanjem” nekog idealnog ili materijalnog objekta, zapravo *reprodukcija*, i Derrida ne ostavlja prostora dvojbi oko destruktivnog učinka koji čitanje ima na svoj predmet. Čitanje je nužno pounutrenje, internalizacija nečega stranog što – u novom režimu postojanja, transponirano u mentalni svijet – postaje „naše”, nešto novo i nešto drugo, odnosno prestaje biti predmetom koji je bilo (Bekavac 2015: 187). Pročitavši roman *Snijeg u Heidelbergu* stvorilo se vlastito viđenje teksta. Taj roman mogao se analizirati iz perspektive semiotike ili fenomenologije, no odabrana je dekonstrukcija. Svako čitanje teksta ujedno predstavlja i novo stvaranje. Postupak dekonstrukcije naziva se „piljenjem grane na kojoj čovjek sjedi”. To zapravo može biti zgodan opis tog djelovanja, jer premda je neobično i pomalo pogibeljno, posrijedi je nešto što čovjek očito može pokušati (Culler 1991: 128).

„Pitao sam se zašto baš mali Nikolas Šram, dobrostojeće dijete tvorničara tjestenine, Nikolas Šram koji je bio dobar i bogobožazan, koji je imao same odlike, posebice iz vjeronauka, koji je bio najbolji pijanist u klasi profesora Hochstedtera, kojem je sudbina, jer u sudbinu sam vjerovao, odredila, činilo se, sasvim druge, mnogo zemaljskije puteve. I onda, nakon toga zagrebačkog dječastva, sveg ukliještenog roditeljima, vjerom, onaj nagli bljesak razuzdanosti koji si mi otkrio u malim podivljanim njemačkim gradovima. Onaj bljesak razuzdanosti koji nas ispunja slatkim kajanjem, a koji nas istovremeno nagoni da se ponovno vraćamo i sve većma se odajemo grijehu kojeg smo se prije gnušali. Grijehu, jer u svemu tome gledamo grijeh prije no što mu otkrijemo pravu svrhu i pravu funkciju. Znao si da, ukoliko me želiš nečemu naučiti, moraš prvo u meni pogaziti, ubiti, uništiti sve ono u što sam ja do tada vjerovao, sve, baš sve: roditelje, školu, Krista, kao i autoritete koji uz ovo idu.” (Tribuson 1980: 19)

Iz ovog ulomka možemo zaključiti da je glavni lik Nikolas lijep, drag, simpatičan i dobar, a ipak znamo da ubija. Isto tako znamo da je grof Ebstein izopačen, lažljiv, a ipak umire kao žrtva. Zatvorski čuvar hajdberške tamnice u kojoj boravi naš glavni junak u svojim posljednjim danima je odgovoran, pa ipak uzima Nikolasov rukopis te ga odnosi svojoj kući i sprema u obiteljski sanduk. On se čudi Nikolasovoj ravnodušnosti i mirnom odlasku u smrt. Svakom su liku izrijeком pripisane moralne kvalitete, no usud je svakog od tih likova izravno obrnut od očekivanja na koje smo navedeni iz njegove „naravi”. Problem u ovom romanu nije tek odnos između dobra i zla, već je prije riječ o odnosu između naravi likova i onoga što oni čine, između bivanja i činjenja. Ubojstvo koje Nikolas čini nije nehотиčno, ono je ispunjenje želje, konkretizacija nagonskog, realizacija podsvjesnog. Ovaj ulomak nas ponovno vraća na dvojnost identiteta. Ako nekakvo *ja* stvara, dovodi, uprizoruje *drugo*, možemo biti posve sigurni da to nije *potpuno drugo*: ako je drugi upravo ono što ne može biti predmetom invencije, dekonstrukcijska inicijativa ili inventivnost mogu se sastojati samo u otvaranju, raspuštanju, destabilizaciji struktura zatvaranja kako bi se onemogućio prolazak drugome. No drugoga ne dovodimo, omogućujemo njegov dolazak pripremajući se za njega, jer je on alter ego koji mora načelno ostati zatvoren našem obzoru, ne degradirajući se nikada u nekakav predmet naše djelatnosti (Bekavac 2015: 266).

Upravo zbog toga što u ovome romanu imamo taj dijalog između vruga i glavnog lika, a koji su zapravo jedna te ista osoba, ovaj roman svrstavamo u područje fantastične književnosti. Fantastična književnost počiva na invenciji nemogućeg, nadrealnog, začudnog, čudnog i čudesnog. Derrida se ne libi rabiti i težu riječ: riječ je o *nemogućnosti*, koja zapravo i jest znak raspoznavanja prave invencije; čin ili proizvod invencije može biti samo ono nemoguće. U tomu je nerazdvojno povezana s „nemetodološkim” karakterom same dekonstrukcije. Dekonstrukcija je inventivna ili je nema; ona se ne zadovoljava metodičkim procedurama, ona utire prolaz, kroči i bilježi; njezino pismo nije samo performativno, ono stvara pravila – druge konvencije – za nove performativnosti i nikada se ne smješta u teorijsku sigurnost jednostavne opreke između performativa i konstativa. Upravo se zbog toga ona nikada nije predstavljala kao „nešto *moгуće*”. Opasnost koja prijete zadaći dekonstrukcije jest prije svega *moгуćnost*, postojanje raspoloživim skupom uređenih procedura, metodičkih praksi, pristupačnih puteva. Interes dekonstrukcije jest stanovito iskustvo nemogućeg, odnosno *drugoga*, iskustvo drugoga kao invencije nemogućeg, drugim riječima, kao jedine mogućе invencije. Invencija je, s onu stranu mogućега, bez statuta, bez zakona, bez horizonta reaproprijacije, programiranja,

institucionalne legitimacije, nadilazi poredak potražnje, umjetničkog ili znanstvenog tržišta, ne traži patent niti će ga ikada dobiti. Zbog toga će trajno ostati nedostupnom potpunoj kodifikaciji, definitivnoj ponovljivosti, konačnom prisvajanju bilo kakve vrste (interpretacija, razumijevanje, prijevod): kako je najvidljivije u slučaju kanonskih, „vječnih”, velikih djela, onih mjesta koja književnost kao kulturna institucija nastoji najradikalnije prisvojiti i umrtviti, u tekstu uvijek ostaje „zlatna žila” singularnosti, onoga nedostupnog tržišnoj razmjeni, komunikaciji, vremenskom lociranju i usidrenju, teorijskoj redukciji. Ono inventivno, singularno, nepoopćivo u tekstu jest – ali i permanentno nastavlja biti – medij kojim će doći ono radikalno buduće, subjektu potpuno tuđe *tout autre* (Bekavac 2015: 266).

Dekonstrukcija je stvorena ponavljanjima, otklonima, izobličenjima. Sve to možemo prepoznati i u Tribusonovom romanu – postavlja se faustovska ideja dvojnika, roman se izobličuje ubacivanjem kriminalističkih i erotskih elemenata trivijalnih žanrova, od čitatelja se traži da pristane vjerovati u nešto što se čini neuvjerljivim ili barem nedokazanim. Čitatelj ovo proturječje ne može jednostavno prihvatiti stoga što čitati uopće znači odabirati, birati između doslovnih i metaforičkih čitanja naprimjer. Pomno čitanje ovdje uključuje skretanje pozornosti k retoričkom modusu ili statusu važnih detalja. Dekonstrukcija se ne zbiva između iskaza, kao u logičkom opovrgavanju ili u dijalektici, već se umjesto toga događa između metajezičnih iskaza/ u tekstu/ o retoričkoj naravi jezika, s jedne strane, i retoričke prakse koja te iskaze dovodi u pitanje, s druge strane. Jedino „pravedno” čitanje teksta bit će izvodivo isključivo unutar parametara samoga teksta, bez učitavanja izvanjskih procedura ili vrijednosnih sustava (takvim postupkom, kako smo vidjeli, proizvodimo samo „negativ” teksta na podlozi određene teorije). Imajući na umu dekonstrukcijsku teoriju čitatelj tijekom čitanja nailazi na brojne motive koji se javljaju u tekstu, a ovaj roman sadrži čitav niz takvih motiva. Navodim ovdje neke primjere radi boljeg shvaćanja (Tribuson 1980: 22):

„Sjećaš se, Hilda se srušila niz onih četrdeset stepenica i ostala ležati onesviještena s nekoliko kompliciranih prijeloma desne noge. Njezin je uplašeni krik začula ona mala, grbava i dodvorna sluškinja Štefica, koja je prva dotrčala da pomogne onesviještenoj djevojčici i koja je, glasno kukajući i očajavajući, tiho uživala u tuđoj nesreći, jer je i njezina grba bila posljedica sličnog pada. Međutim, nitko to nije mogao primjetiti, nitko nije mogao prozrijeti da je njezina dobrota bila dijabolična, a tvoje zlo anđeosko.”

„Da, bio je to taj „veliki prijetvorni i namirisani svijet” protiv kojeg smo se na svoj način bunili, koji smo potkopavali, razarali, ništili, nudeći mu u zamjenu slobodu, kaos bezvlada,

mahnitu retoriku, lijepe ideje. Baš tom svijetu bili smo divlji anđeli i vispreni krvnici, tajanstvene spodobе mraka.” (Tribuson 1980: 26-27)

Prvi ulomak sadrži inverziju koja je prisutna u rečenici - „[...] nitko nije mogao prozrijeti da je njezina *dobrota* bila *dijabolična*, a tvoje *zlo andeosko*”. Iz iskustva znamo da je dobrota andeoska, a zlo dijabolično, no ovdje je poredak izmijenjen. Kao što smo prethodno mogli uočiti pri opisu destabiliziranja hijerarhijskih odnosa, dekonstrukcija je sklona izmjeni poretka, razmještanju pojmova i njihovih odnosa, dekonstrukciji konvencionalnog. Oksimoron kao retorička figura može se iščitati u sintagmi *andeosko zlo*. Dekonstrukcija teži spajanju nespojivog. U drugom ulomku zanimljiv je odnos između umjetno stvorenog svijeta, onog lažnog, zapravo zbiljskog u kojem su svi odnosi kreirani, zadani, dogovoreni te onog slobodnog koji je najbolje prikazan sintagmom iz romana *kaos bezvlada*. Upravo je ta anarhija potpuna sloboda. Tribuson zapravo aludira da je čovjek zarobljen izvršavanjem društveno zadanih uloga, obrazaca ponašanja koji su već unaprijed zadani, a ono iskonsko što se krije u svakom pojedincu zapravo se zatomi jer je opasno po društvo. Ova dva primjera iz romana navela sam da pokažem kako se pomnim čitanjem pronalaze motivi koje možemo analizirati iz perspektive dekonstrukcije.

Derrida svojim konceptom „iterabilnosti” riječi ukazuje na ovisnost riječi o ponavljanju. Riječ je „napravljena” da bude ponavljana (iterabilna), prilikom čega ono što smo iskazali se nikada ne može u potpunosti poklopiti sa značenjem koje će mu netko drugi pridati – to je „ponavljanje s razlikom”. Naime, Tribuson za svoj roman uzima sasvim poznatu tematiku (odlazak pojedinca u svijet) i ideju (ideja dvojnika). Takvu temu i ideju već imamo kod prijašnjih književnika, ona je već mnogo puta napisana i razrađena. No, teme nisu ni dobre ni loše, ni nove ni stare, ni banalne ni originalne, već je nov i originalan način na koji se one obrađuju. Tribuson svojim romanom *Snijeg u Heidelbergu* upravo postiže taj originalan i umjetnički vrijedan ostvaraj već od prije poznate tematike i to je ono što njegovo djelo čini dragocjenim. Posluživši se dekonstrukcijskom terminologijom, Tribuson je učinio *ponavljanje s razlikom* – staru temu obradio je na nov način uzevši u obzir društvene i kulturne okolnosti sedamdesetih i osamdesetih godina dvadesetog stoljeća.

U fantastičnim djelima Gorana Tribusona otkrivaju nam se prostori snova protagonista. Njegovi tekstovi pružaju građu za psihoanalitičko istraživanje temelja stanovitih književnih učinaka. Tema nelagode poima se kao udaljeno područje estetike. Nikolasov osjećaj da je on

„strašna igračka mračnih sila” i čitateljev osjećaj nelagode prepoznaju se kao učinci prikrivenog, no ustrajnog kastracijskog kompleksa. Ponovljeni trokut utemeljen na strahu od kastracije (učitelj/učenik/Therese i učitelj/učenik/Greta) navodi nas na tantalsku paralelu s trokutnim ponavljanjem koje se javlja u Freudovim osobnim odnosima prema svom učeniku Tausku, gdje se čini da su djelovali snažni osjećaji edipovskog suparništva. Očinski lik (učitelja) sprečava Nikolasove pokušaje ljubavi (s Theresom i s Marijom Fornezzarri). U središtu pozornosti su samo učiteljevi odnosi s njegovim učenikom i dvjema ženama: prvo, s Helenom, a potom s Gretom. Neodređenost, umnažanje i ponavljanje postaju manje prijetećima ako se zgusnu u nekog prijetećeg protivnika ili moćnu snagu, kakav je demon koji vrši kastraciju; jer to zgusnuće omogućuje zrcalno sučeljenje koje, sve da i donosi teror ili poraz, potvrđuje status onog „ja” koje je ugroženo ponavljanjem i umnažanjem. Cilj je u svakom slučaju edipovski moment kad se kakav neodređen i poremećen niz razriješi (uz bilo kakvu žrtvu) u sučeljenje „jedan na jednoga”, kad se brojčana prekomjernost pretvori u ono zališno poistovjećenje s blokirajućim agensom koje je jamcem integriteta tog „ja” kao agensa. Prijelaz u krajnost može se činiti jezovitim, no on ima svoje etičke i metafizičke svrhe.

Predmeti dekonstrukcije u romanu su seksualnost, vrijeme, djetinjstvo, prostor, događaj. Dolazi do dekonstrukcije smisla, života, Nikolasove obitelji pa i njega samoga. Čitajući roman može se spoznati da se svaki događaj u romanu vremenski veže uz mjesec svibanj. Što se tiče prostora, glavni lik napušta svoj rodni grad Zagreb i odlazi lutati zemljama Europe (Njemačka, Italija, Francuska). *Snijeg u Heidelbergu* je roman u kojem geografija gubi svoj smisao jer su kako Gordana Slabinac (1995: 66) govoreći o fantastici kaže:

„[...] zatajili umni, duhovni i osjetilni mehanizmi koji su dočaravali granice, lučili različite kategorije, jamčili sigurnost čovjekova položaja u preglednom svijetu [...]” (Slabinac 1995: 66)

Tribuson prihvaća Borgesov model (raspad prostorno–vremenske kauzalnosti, eksteritorijalnost i ektemporalnost, nestanak psihološke karakterizacije, opis sveden na komentar, sklonost besmislu, paradoksu, oksmimoronu i paralogičkim spekulacijama, izrazita knjiškost, metatekstualnost i intertekstualnost te prebacivanje polja referencije sa stvarnoga života i socijalne sredine na jezik i književnost...) (Štiks 1998: 212). Ako je opis sveden na komentar, jasno je da se radi o dekonstrukciji opisa. To znači da se dekonstrukcija ne odvija samo na planu sadržaja, već i na planu izraza. Izdvajam primjer opisa grofa Karla Ebsteina iz romana (Tribuson 1980: 47):

„Nosio je uvijek veoma elegantno crno odijelo koje je bilo pomalo zategnuto u struku (vjerojatno zbog toga što je uskim krojem želio prikriti onih desetak suvišnih kilograma). Iznad dječaćkog, frntastog nosa, koji mu je davao izgled četrdesetogodišnjaka, prem je imao već pedeset godina, uvijek je bljeskao srebrom uokviren monokl, kojeg je nosio bez ikakva razloga. Vid mu je naime bio savršen. No, ostavimo se jalovih opisa! Dakle, bio je to naš prijatelj Karl, neka vrst samozvanog grofa.”

Ljubav se također dekonstruira. Za glavnog lika Nikolasa ljubav je nepoznat osjećaj. On je emocionalno osakaćen. Zbog toga se poigrava ljudima te ih iskorištava na razne načine. Nikolas ljude doživljava kao da se radi o kukcima. Na primjeru sljedećeg ulomka uočiti ćemo koliko za Nikolasa vrijede druge osobe (Tribuson 1980: 40):

„Ne, Nikolase, ni prvi, ni drugi put, Maria Fornezzarri ne znači ništa; ona je samo mali križić, samo mala topografska naznaka na karti tvojega života, samo tanka, bezbojna crtica u tvojoj smrtnoj listi. Kada si je 1929. ostavio bez skupocjena nakita i s jedva nešto para u hotelu u Firenzi, ona je podsjećala, kao što si mnogo kasnije primijetio, na komadić nagrižena hljeba koji je valjalo prožderati do kraja. Velikim, gladnim, pohlepnim zalogajima!”

On je uništio život Helene (pariške epizodistkinje), Marije Fornezzarri, Therese, Tea Valvasorija (studenta prava). Nikolas je njihove živote dekonstruirao. Theresu je zaveo boraveći kod njenog oca grofa Ebsteina istovremeno spavajući s njim i s njom. Kada je Therese ostala u drugom stanju, Nikolas je odlučio inscenirati njenu smrt i smrt njihovog nerođenog djeteta. U međuvremenu je ubio i grofa Ebsteina, a nakon toga se okoristio njegovim nasljedstvom. Nikolas je figura koja ruši sve pred sobom radi ispunjenja vlastitih želja. Mariju Fornezzarri je čak dva puta izigrao. Ona je zbog njega ostavila muža i djecu. Ostala je bez novca, Nikolas je sav njen novac prokockao. Naposljetku si je sama presudila revolverom. No, treba napomenuti kako se zrcalnost u Tribusona oblikuje kroz likove. Nije li posrijedi i sama dekonstrukcija događaja? Možda je za sva ta strašna djela kriv zapravo demon. Možda je sve to demon počinio kada je mijenjao obličja. Čitatelj biva zbunjen mistificiranom razmjenom osobina između unutrašnjosti i izvanjivosti, tijela i duše, sebe i drugoga. Nikolas gubi kontrolu nad retorikom svog vlastitog diskurza. Rezultat je nečitljivost koja izlazi na vidjelo na nekoliko načina: tematski za likove, lingvistički i alegorijski za čitatelje i „autore”. Drugi što ga otkriva Nikolas „je ne-subjekt bez kojeg se *ja* ne bi moglo

pokazati samom sebi niti bi moglo sebe prepoznati". *Ja se konstituira posve mehaničkim ponavljanjem u kojem Nikolas upoznaje ili prepoznaje samog sebe. Čitanje pokazuje tekst koji dekonstruira model dijaloga što ga promiče pripovijest, model „koji bi štitio identitet jastva i prvotnost glasa".* Nikolas i demon zapravo su dvije strane iste medalje.

„Da bi se dvije osobe razumjele, više nije neophodno da razgovaraju – svaka od njih može postati ona druga i znati što ona misli.” (Todorov 1987: 121)

Ovaj se postupak javlja kao izravna posljedica ukidanja granica između stvari i duha, a prati ga snažan osjećaj povezanosti među ljudima. Upravo je ta granica dokinuta u Tribusonovu romanu. Demon je Nikolasu duhovni, spiritualni učitelj, osoba, ponekad muškarac, a ponekad žena jer konstantno mijenja obličja. U romanu imamo situacije da se demon ukazivao Nikolasu, i to uzimajući tijela Nikolasovih prilježnika i prilježnica. Ovdje upozoravam na pojam bojenja, a taj pojam se odnosi za ono što daje vidljivost, određenost ili intenzivnost neodređenome, što ga čini vidljivim i pojačava teško shvatljivi pojam. Neodređeni u romanu je dakako demon. Vidljivost postiže kroz brojne metamorfoze koje se spominju u romanu. Demon želi prikazati svoju energiju, želi obojati vlastite obrise. Nikolas je original, corpus (tijelo), ali je njegov odraz demon koji je umbra (sjena) ili imago (slika). Taj drugi nije još jedan poput stanovitog „ja", već je s obzirom na to „ja" nešto posve drugo. Prikazano u romanu motrimo kao moment prepoznavanja, otkrivamo da Nikolas odraz prepoznaje kao svoju sliku.

Motiv vlaka koji se javlja u romanu iznimno je važan. On predstavlja bijeg u nepoznato (u ovom slučaju odlazak u Njemačku).

„[...] za Tribusona, tj. za književnu upotrebu te riječi denotacijska je razina sekundarna, u prvi plan ističu konotacijske vrijednosti te riječi nastale njenom specifičnom upotrebom u književnim tekstovima: za razinu literarne upotrebe te riječi važan je vlak kao sredstvo premještanja koje znači prekinuće veze s poznatim i put u nepoznato, bačenost u nepoznato, tjeskobu.” (Visković 1983: 89)

Ovo je važno zato što Nikolas na svoj put u nepoznato kreće baš vlakom, a ne autobusom ili automobilom. Vlak se javlja kao metafora koja predstavlja vremenski ili prostorni stroj koji će Nikolasa i njegovu psihu odvesti na nesigurno tlo. Osim tog motiva, važan je i motiv snijega, odnosno bjeline. Taj motiv zapravo funkcionira kao nekakav nadomjestak za krajolik. Motiv snijega predstavlja prazninu, odnosno smisao do kojeg se dolazi nakon iscrpnog traganja.

„Nijema, drhtava slova krivotvorene umrlice bila su tloris tvog budućeg života, nejasan znak nečeg što je počelo klijati u tebi da bi u punoj mjeri sazrelo one noći kada smo otkrili da se odgovor na sva moguća pitanja ne nalazi u riječima, već u pejzažu. Da, u jednom jedinom i neponovljivom pejzažu snijegom zametenog Heidelberga, koji smo gledali noću kroz veliko stakleno okno tvog pitomog, baštinjenog doma, znajući pozitivno da je staklo tog okna onaj jedini krhki zid koji nas dijeli od naše prave domovine jednostavnog i podatljivog smisla.”
(Tribuson 1980: 24)

Na primjeru ovog ulomka možemo uočiti odbacivanje smisla koji je pohranjen u riječima. Nasuprot tome, smisao se pronalazi u pejzažu, u prirodi. I kasnije će glavni lik na razna pitanja odgovarati jednom jedinom rečenicom koja glasi: „Snijeg u Heidelbergu!”. Drugima te tri riječi neće predstavljati nikakav smisao, no upravo smisao leži u besmislu. Kada glavnog lika, tijekom njegovog pogubljenja, budu upitali koje su mu posljednje riječi, on će kazati: „Snijeg u Heidelbergu”. Njegovi egzekutori neće to dakako biti kadri razumjeti, no za Nikolasa te tri riječi predstavljaju konačnu spoznaju. Na primjeru sljedećeg ulomka prepoznat ćemo Nietzscheov nihilizam.

„Eto, demone moj, i na Mariji Fornezzarri učili smo se nečemu, i nju smo u svrhu našeg velikog učenja pribili iglom u našu veličanstvenu zbirku kukaca. Ali što znači jedna Maria Fornezzarri, što znači ta mala titrava kometa u ogromnom, beskrajnom svemiru koji sam otkrivao u sebi? Ništa, zar ne demone moj? Ništa, baš ništa!” (Tribuson 1980: 39)

U romanu se dekonstruira i obitelj glavnog lika, i to na način da ih sam Nikolas percipira kao neprijatelje. Oni su za njega opasni zlotvori. U romanu se odvija transpozicija skladnih, nježnih i toplih obiteljskih odnosa. Ti odnosi bivaju predstavljeni kao novi i drugačiji. Nikolasov brat Oton opisan je kao poremećen i lud. On gaji ljubav prema svom vlastitom bratu Nikolasu (incestuoza ljubav). Nikolas je pak fiksiran na svoju sestru Hildu (Orestov kompleks) koju je, kako sam tvrdi, gurnuo niz četrdeset stepenica pa je ona posljedicom tog pada ostala šepava. Nikolas joj se izruguje na vulgaran način kazujući da ona ima *petrificiran djevičnjak*. Očito je da Nikolasova obitelj biva zasjenjena, a sam glavni lik je potpuno izoliran, ne pripada nikamo, on je doslovno apatrid u vlastitome roditeljskom zavičaju, kulturni i emotivni iskorjenik. Time dolazimo i do dekonstrukcije malog, dobrog i krotkog Nikolasa Šrama. On je prekinuo svoje djetinjstvo odlutavši u negostoljubive zemlje Europe.

Njegov DAEMON¹ mu je poslužio kao unutrašnji glas koji poput anđela čuvara vodi čovjeka i govori mu što mu je zabranjeno. Već sam prethodno navela da u romanu dolazi do dekonstrukcije seksualnosti uopće. Seksualna etika generalno ograničava seks na heteroseksualan i monogaman, a u ovome romanu anticipira se homoseksualnost. U romanu možemo prepoznati opsjednutost seksom i erotikom s jedne strane te nasiljem i smrću s druge strane. U tome je vidljivo izrazito stapanje libida i agresivnosti. Kroz lik Nikolasa i grofa Ebsteina imamo prikazan homoseksualni sado–mazohistički odnos. Roman uključuje u svoj sadržaj nereproduktivne prakse poput masturbacije, felacija, seksa prije braka. O seksu i seksualnim željama se otvoreno piše i progovara. Nikolas je predstavnik ljudske vrste u najslobodnijem izdanju (ujedno i onom najgorem). Pornografija mora biti izvan i onkraj mainstreama (ili stvarno zabranjena) da bi imala svoju funkciju i zadržala vrijednost kao potrošna roba. Ona mora otvoreno kršiti moralne vrijednosti i seksualne tabue, inače gubi svoju transgresivnu erotsku moć. Sve civilizacije nastoje zadržati seksualnost unutar stanovitih granica, kao da žele spriječiti povratak ljudskih bića k animalnosti. Tako se razvija tenzija između nagona i društvenih okvira. U svim vremenima i na svim mjestima postojala su pravila i norme. Ona izražavaju nastojanje da se potvrdi i usavrši put razvoja čovjeka u ljudsko biće. Što je to seksualnost? Kakva je njezina veza s tijelom i dušom, s religijom i kulturom, sa zakonom i društvenim institucijama? S Freudom seksualnost postaje predmetom metodičnih promatranja. Dakako, oduvijek je nad njom lebdjela „želja za znanjem”, kako kaže Michel Foucault. Nikolas pokazuje stanovitu abnormalnost. Abnormalnost koja se manifestira na drugim područjima života uvijek je u pozadini praćena i pokazivanjem sklonosti ka abnormalnom seksualnom ponašanju. Seksualni razvoj ograničavaju sile kakve su gađenje, stid i moralnost; s druge strane, treba ih promatrati i kao povijesni odraz vanjskih zapreka, koje je seksualni nagon iskusio u ljudskoj psihogenezi. Primjećuje se da one nastupaju tijekom razvoja pojedinaca u svoje vrijeme gotovo spontano, i to kao znak odgoja i utjecaja (Freud 2000: 77).

Tribuson u romanu dekonstruira konvencije bajke. Autor ironizira tu književnu vrstu što je vidljivo iz sljedećeg ulomka (Tribuson 1980: 117):

„Tako su tekle naše igre, naše šarene, zasljepljujuće igre pune čudesnih, čarobnih prijetvorbi. Naše bajkovite igre, jer u jednom trenu naš je život počeo (tako nam se barem činilo u tim danima, dični učitelju!) sve više i više nalikovati na bajku. Na šarenu, radosnu, zanimljivu i

¹ prema Sokratu

poučnu bajku u kojoj se svaka odsječena glava, svaka kap prolivene krvi i svako svečano mučenje na kraju dokidaju i poništavaju vjenčanjem i sretnim životom princa i njegove drage. Bila ona kraljevna ili guščarica! Ili najobičnija žaba!”

Interesantno je da se u romanu spominje ime Petar Tribuson². Upisivanje vlastitog imena u tekst ponajprije je jedna verzija potpisa. Potpisi teorijski leže izvan djela da bi ga uokvirili, predstavili, autorizirali, no da bi se uistinu uokvirio, obilježio ili potpisao neko djelo, potpis izgleda mora ležati unutar toga djela, u samom njegovom srcu (Culler 1991: 165).

Motiv *la vida es sueño* nalazimo u ovom romanu. U romanu *Snijeg u Heidelbergu* nije uvijek jasno događa li se nešto ili se to Nikolasu Šramu čini. San je motiv kojim je protkano cijelo djelo jer je i sam Nikolas Šram neodlučan, a i čitatelji imaju dojam da su neke epizode odsanjane, a ne odigrane. Spavanje i snovi stanja su uma kada ljudi nisu ni mrtvi, ni živi. To je stanje koje je možda najbliže smrti jer se u snovima čovjek ne može kontrolirati i ne može se probuditi kada to poželi. Ponekad nam se čitajući ovaj roman baš i čini kao da Nikolas sanja, a njegove dvosmislene rečenice pridonose tom osjećaju snovite atmosfere. Važnost motiva sna u poetici fantastičara objašnjava Jurica Pavičić (2000: 78) koji tvrdi:

„Čak i kad nisu strukturirane poput oniričkog iskustva, priče fantastičara sadrže motiv sna, ispreplitanja sna i jave i sličnog na planu sadržaja. Famozni *Tschoang Tseov paradoks* o sanjaču koji ne zna da li sanja da je leptir ili je leptir koji sanja da je sanjač čest je unutar korpusa fantastičnih priča. Taj karakteristični motiv *la vida es sueño* jedan je od snažnih pokazatelja manirizma ove generacije.” (Pavičić 2000: 78)

„[...] ona je konačno dobrim dijelom rezultat prave ljubavi, ona je i zahvalnost za toplinu tvojih oznojenih maljavih grudi na kojima sam znao **dosanjati** svoje najljepše **snove**, svoj veliki, čisti svijet, svoj britki, dosljedni organon koji bi mogao pomoći i ostalim ljudima da se nađu u istom čistom svijetu i u istom **lijepom snu**. **Snivaj mirno, otpočini u simetričnim labirintima** svoje inverzne domovine, ogrni se ponosno prekrivkom od svjetlucavog tibetanskog snijega, jer duša koja ti je bila povjerena, prem prvotno nedostojna i slijepa, sada je naučila tajnu, shvatila ključ najuzvišenije slobode koju će primiti onog trena kad prekorači granicu proizvoljnog i zadanog svijeta, to jest kad pređe u čudesnu prazninu nepostojanja.” (Tribuson 1980: 11)

² prezime koje nosi i sam autor romana

U ovom prethodnom ulomku koji je naveden do izražaja dolazi činjenica da labirint predstavlja inačicu svijeta. Naš pogled na život i svijet ovisi o gledištu od kojeg polazimo. Labirint je prostor kojim se luta u traženju odgovora kao što ljudi lutaju svijetom kako bi spoznali svrhu života. Tekstovi koji imaju maniristička obilježja često govore o lutanju, a taj motiv preuzima i Borges. O funkciji labirinta u Borgesu i fantastičara Branimir Donat (1991: 264-265) kaže:

„Borgesu labirint predstavlja inačicu svijeta, a kako knjiga pak simbolizira i svijet i labirint, nije teško pretpostaviti zašto upravo labirint predstavlja jedan od ključnih simbola u njegovom djelu.” (Donat 1991: 264-265)

Osim labirinta, kao manirističke odrednice javljaju se zrcalnost, simetričnost i motiv sna. Zrcalna ili binarna struktura u ovom se romanu ogleda u likovima, a motiv sna snažno je prisutan u cijelom romanu. Zapravo, labirint i san u ovom su romanu neodvojivi. Baš kao što je u *Čarobnoj gori* Thomasa Manna Švicarska bajkovita i pomalo nestvarna, tako je i u romanu *Snijeg u Heidelbergu* Heidelberg poput snovitog saga (Armanda 2009: 248).

„Govorio sam ti u tim vrelin, jalovim noćima da, ukoliko je uopće vjerovati tom pokojnom, epileptičnom piscu, onda se svakako ne treba nadahnjivati Raskolnikovim, nego starim Karamazovim. Govorio sam ti, hladěći ti vruće čelo svojim ledenim dlanom ...” (Tribuson 1980: 100)

Ovaj zadnji ulomak upućuje na strukturu sna, ali isto tako i buncanja koje se najčešće javlja tijekom noći dok spavamo. Tematika sna javlja se još kod Williama Shakespearea koji u *Romeu i Giulietti* kaže da su snovi djeca dokonog mozga. Fratar Lovro Giulietti daje napitak od kojeg će usnuti, a izgledat će kao da je mrtva. I u *Oluji* W. Shakespeare govori o snovima jer je njima obavijen naš život, ali od toga nema koristi jer snovi nisu stvarni. U ovom ulomku prisutna je dekonstrukcija Dostojevskog. Podrugljivo mu se pristupa, naziva ga se pokojnim i epileptičnim. Dolazi do dekonstrukcije jednog kanonskog pisca. Postmoderni romani čine radikalno otklon od tradicije na način da tu tradiciju ponovno valoriziraju i preispituju.

U cijelom romanu postoje sitne naznake koje nas navode na zaključak da događaji nisu uobičajeni, ali pisac nam nikada ne daje do znanja je li to zaista tako. Postepeno uvođenje neobičnih motiva doprinosi osjećaju nesigurnosti koji je naglašen u ovom romanu. Od optičkih varki izdvojiti ćemo trenutak u kojem Nikolas svoju sestru Hildu gurne niz stepenice,

a ponad njegove se glave pojavi blještava aureola koja je bila vidljiva samo pod određenim kutem.

„Isto tako nitko nije mogao zamijetiti da se oko tvog čela u jednom sćušnom trenu, najvjerojatnije zbog čudnog loma svjetlosti, pojavio prozračni, blještavi oreol, kakav nose umorni i pomalo mahniti anđeli.” (Tribuson 1980: 22)

5. Analiza drugog dijela romana

U drugom dijelu romana bitna nam je figura Nikolasovog tamničara Siegfrieda Haushoffera. Naime, on je nakon Nikolasovog pogubljenja njegov rukopis uzeo i sačuvao. Nikolas je čitavu noć uoči svog pogubljenja proveo pišući. Drugi dio koji nosi naziv *Potruga za učenikom* zapravo nije ništa drugo nego analiza rukopisa. Činjenice, događaji i situacije opisani u prvom dijelu romana sada se nastoje detaljno utvrditi i provjeriti na temelju novinskih članaka iz tog razdoblja, dnevnčkih zapisa, anala kockarnice i ostalih relevantnih izvora. Drugi dio predstavljen je strogo kronološki. Sve navedene godine iz prvog dijela romana sada se pokušavaju povezati s društvenim i političkim događanjima. Radi se zapravo o svojevrsnom pokušaju povijesne rekonstrukcije i verifikacije biografije Nikolasa Šrama (ili Nikolasa Ebsteina). Uopće je pitanje radi li se o jednoj te istoj osobi. Nikolas Šram je povijesni anonimus, a k tomu još i emigrant pa je vrlo teško utvrditi njegovo postojanje. Iz toga proizlazi da s jedne strane imamo „individualnu povijest”, a s druge se strane nalazi povijest/historijat. Naime, radi se o razotkrivanju ili opisutnjenju nečega što je bilo skriveno (Nikolasove žudnje, njegova činjenja, njegov razvratni život). To rubno postaje središnjom temom romana. Rubno postaje središnjim upravo na temelju svoje rubnosti. Ta usredotočenost na ono što je očito rubno pokreće logiku suplementarnosti da djeluje kao kakva interpretativna strategija: ono što su prijašnji interpretatori prognali na margine ili ostavili postrani može biti važno upravo zbog razloga koji su do toga doveli. Dakako, strategija je toga cijepa dvostruka. Interpretacija općenito počiva na distinkcijama između središnjeg i rubnog, bitnog i nebitnog: interpretirati znači otkriti što je za neki tekst ili skupinu tekstova središnje. Rubni cijep, s jedne strane, djeluje unutar tih naziva kako bi preokrenuo hijerarhiju, te pokazao da je središnje zapravo ono što se prije držalo rubnim. No, s druge strane, taj se preokret, koji važnost pripisuje rubnom, obično provodi na takav način da ne dovodi jednostavno do prepoznavanja nekog novog središta (kakvo bi, primjerice, bila tvrdnja da je u *Kritici rasudne moći* uistinu važan pokušaj povezivanja različitih vrsta užitaka s unutrašnjom i izvanjskom stranom umjetničkog djela), već do rušenja distinkcija između bitnog i nebitnog, unutrašnjeg i izvanjskog. Što je središte, ako rubno može postati središnjim? *Nerazmjerna* interpretacija narušava red (Culler 1991: 120).

U romanu *Snijeg u Heidelbergu* ono rubno postaje središnjom temom. Ne radi se o nikakvoj povijesnoj ličnosti, u središtu zanimanja nisu socijalna i povijesna događanja, već se iznosi ono što je devijantno, tabuizirano i marginalno, no općeprisutno u ljudskom životu. Derrida izražava nepovjerenje u pojam povijesti, a to se može prepoznati i u ovom dijelu romana. Obično se pojam literature razlučuje od pojma povijesti. No, nije li zapravo i pisanje povijesti upuštanje u neku vrst literature? Povijest nije povlašteni autoritet, već dio onoga što Derrida zove *le texte général* - uopćenim tekstom, koji nema granica. Uvijek se bavimo interpretiranjem tog uopćenog teksta, sačinjavajući određena značenja i oklijevajući, iz praktičnih razloga, pred istraživanjem i ponovnim opisom konteksta. Dekonstrukcija ne može biti zadovoljna pragmatističkom koncepcijom istine. Tvrdi se da dekonstrukcija, zato što se nikada ne bavi samo označenim sadržajem već poglavito uvjetima i pretpostavkama diskurza, ustrojima istraživanja, zahvaća institucionalne strukture koje ravnaju našim praktičnim djelovanjima, našim nadležnostima i izvedbama. Pokazuje se da su pitanja institucionalne snage i njezine strukture sadržana u problemima kojima se upućuje dekonstrukcija (Culler 1991: 132).

U drugom dijelu romana možemo uočiti kako autor neobične događaje kombinira sa stvarnim događajima i povijesnim ličnostima, a često koristi i razne dokumente (npr. članci iz novina) kako bi čitatelja naveo na krivi put. Takav postupak u književnom oblikovanju naziva se hinjeni realizam.

Individualna povijest Nikolasa Šrama zapravo je apokrif, mit, legenda. Diskurz prvog dijela romana protivi se logici drugog dijela koji nasilno pokušava verificirati biografiju glavnog lika. Takvo poigravanje diskurzima svojstveno je za postmodernizam. Individualna povijest teško se može dovesti u vezu s javnim životom kao što je to slučaj kada je riječ o životu kakve povijesne ličnosti. Za individualnu povijest karakterističan je trač (sjećanje senilnih sudionika i očevidaca). Taj element nalazimo u samom romanu. Drugi dio romana je svojevrsna mistifikacija prvog dijela jer nalazimo brojne nepodudarnosti. Primjerice, u prvom dijelu Nikolas ističe da će njegovo smaknuće biti javno, a u drugom dijelu od njegova tamničara saznajemo da mu smaknuće neće biti javno. Tijekom dekonstrukcije rukopisa u drugom dijelu saznajemo ne samo o sadržaju rukopisa, već i o samoj formi. Nikolasov tekst je neka vrst dijaloga, a svaki dijalogizirani segment istaknut je odgovarajućim tipom rukopisa. Začudno je da nalazimo dva različita pisma u tekstu jednog čovjeka. U drugom dijelu romana ponuđena su tri objašnjenja za takvu neobičnu pojavu. Naime, može biti da se sam glavni lik poigrava s

budućim čitateljem svog rukopisa. On fingira naprosto tuđi rukopis. Druga pretpostavka je da se radi o podijeljenoj ličnosti. Ova pretpostavka je medicinski opravdana. Treća pretpostavka podrazumijeva da je Nikolas u neprekidnom kontaktu s „učiteljem” koji je najvjerojatnije kakav radioestezis, opsjenar, telepat. Taj „učitelj” Nikolasu diktira pomoću telepatije, a ovaj zapisuje rečenice. Navodim primjer ulomka iz drugog dijela romana kako bih prikazala taj pseudoznanstveni diskurz.

„Nadalje, neke od skandaloznih podviga Nikolasa Šrama bilježile su i tadašnje francuske i njemačke novine; brižno smo prelistali čitave hrpetine (njihovi se naslovi navode u kronološkom dijelu knjige). Neku su nam pomoć pružili i prijatelji i poznanici – bivši i sadašnji studenti rimskih, pariških i hajdberških fakulteta; priroda njihove pomoći također se da razabrati u kronološkom dijelu. U prevođenju njemačkih, francuskih i talijanskih tekstova svesrdnu pomoć, praćenu velikim strpljenjem, ukazali su nam prijatelji Ivan Ott i njegova žena Katarina. I na kraju, valja napomenuti, ma koliko smo se trudili zadržati neutralnost povijesne dikcije, tekst je nekako sam od sebe na mnogim mjestima bježao u pripovijest, u literaturu ... No u vezi toga, umjesto isprike, umjesnije je postaviti pitanje – može li se uopće bilo što ispričati ili ispisati, a da se pritom izbjegne literatura?” (Tribuson 1980: 158)

Medij teksta destabilizira svjedočenje jer su u njemu uvijek prisutne tri instancije: (neuspostavljiv) prezentni subjekt, „odživljeni” subjekt u prošlosti te unutartekstovna instancija pripovjedača; ne radi se stoga samo o dobnoj razlici „mladog” i „starog” čovjeka, nego i o ontološkoj razlici – neukidivosti rada teksta u svjedočenju koja i nagoni Derridaa na tvrdnju da „neknjiževno svjedočanstvo nije dokaz ništa više od svjedočanstava u formi književne fikcije”, iako „njihov autor, uvijek jedini svjedok onoga o čemu govori, može govoriti istinu ili lagati”. Uzorak interferencija između tih razina i problema istinitog i lažnog on naziva samom teksturom „književnosti i svih pasija koje ona trpi i izdržava”, „igra tih triju ja jest pasija smrti i sućuti između tih triju instancija (autora, pripovjedača, lika), to je pasija u književnosti, ono što perverzna granica između Dichtung und Wahrheit trpi, ispašta, tolerira i kultivira” (Bekavac 2015: 77-78).

Ovaj roman uključuje istodobno i parodiju romana i teoriju romana. Bit je književnosti to što nema biti, što je protejska, neodrediva, što opseže sve što bi se moglo smjestiti izvan nje. Učinak je dekonstrukcije što, iznova upisujući distinkciju između književnih i neknjiževnih djela u uopćenu književnost ili tekstovnost, ruši hijerarhijski odnos koji je prije određivao pojam književnosti, te tako hrabri zamisli poput književnog čitanja filozofskih tekstova i

filozofskog čitanja književnih tekstova, koje tim diskurzima dopuštaju međusobnu komunikaciju. U Tribusonovom romanu možemo uočiti momente kada on razlikuje pojam literature od pojma povijesti, no isto tako kasnije ta dva pojma podvodi pod jedan jedini nadređeni pojam, a to je upravo pojam književnosti, literarnosti, fikcije. Iz toga je vidljivo da on u svoj roman inkorporira i probleme koji se tiču teorije književnosti.

Drugi dio romana uporno želi dekonstruirati Nikolasov rukopis. Pokušaj „spoznavanja sebe”, bilo da je riječ o čovjeku ili o tekstu, može proizvesti snažan interpretativni diskurz, no nešto će ključno ostati nespoznato ili neopaženo, a odnos između kakva teksta i njegova samoopisa ili samotumačenja ostat će ukošen. Dekonstrukcija ističe samoreferencijalne momente teksta zato da otkrije iznenađujuće učinke porabe dijela teksta za raščlambu cjeline ili onorazumske odnose među dvjema tekstovnim razinama ili među dvama diskurzima. Upravo taj postupak nalazimo u Tribusonovu romanu jer drugi dio romana nastoji suplementirati prvi dio, onaj dijaloški. Drugi dio pokušava vjerodostojno osvijetliti sve situacije koje su vezane uz život Nikolasa Šrama, no bezuspješno jer se logika literarnog teksta opire doslovnom shvaćanju. No odnos što ga otkriva dekonstrukcija nije prozirnost teksta samom sebi u kakvom činu misaonog samoopisa ili ovladavanja sobom: posrijedi je prije neka onorazumska sukladnost koja dovodi do paradoksa, samoreferencija koja konačno iznosi na vidjelo nesposobnost svakog diskurza da protumači sebe sama i neuspjeh u poklapanju performativa s konstativom ili čina s bićem (Culler 1991: 172-173).

U romanu dolazi do mnogih ponavljanja. Mogli bismo čak utvrditi da se radi o nekakvom ritualnom ponavljanju.

„Najnejasniji su oni dijelovi teksta koji su lišeni narativnog i u kojima se učenik, tj. Nikolas Šram ili Ebstein, direktno obraća svom učitelju ili demonu kakvim zaključkom, retoričkim pitanjem, pohvalom ili logičkom konkluzijom. Te su rečenice upravo pretrpane nekom vrstom magijskog i ezoterijskog vokabulara, kojim se jednako nekritično i nesustavno (ali dosta spretno!) koriste, kako učitelj, tako i učenik. Najvjerojatnije je da je učitelj-opsjenar svojom izuzetnom autoritativnošću ucijepio svojem učeniku duboko u svijest ovu skripturu, kojom se onda Šram koristi podjednako vješto i na hrvatskom i na njemačkom jeziku. Tako ovi segmenti upravo vrve sintagmama kao što su: inverzna domovina, nematerijalna arhitektura, grad-antipod, svemogući ljubavnik, divlji anđeli, put učenja, smrt kao ljubavnica i prijateljica i sl.”
(Tribuson 1980: 153-154)

Kloneći se ponajviše zbujujućeg i neodređenog ponavljanja – koje može omogućiti bljeskove samog ponavljanja – kako bi ponavljanju što ga analizira dao snažnu emotivnu boju, Tribuson u žarištu izoštruje i sužava ponavljanje, pripitomljujući tako priču upravo naglašavanjem njezine mračne, demonske strane. Učitelj i učenik dijele zajednički kod sporazumijevanja. Njihov je diskurz uređen poput svakog drugog diskurza. Niz sintagmi dočarava prijenos energije, one su skovane zato da prikažu tu energiju, da oboje njezine jedva raspoznate obrise. Bojenje te onostrane energije odvija se na jezovit način. U romanu uočavamo negiranje i konvertiranje zatečenih stereotipa, mentalno udaljavanje od društvenog okoliša, patografsko bilježenje tamnih strana svojih fantazama. Iz takvog diskurza rađa se demonologija i sotonizacija ljudskog krajolika. Na samom kraju drugog dijela romana nalazi se zanimljiv ulomak pa ga navodim u cijelosti (Tribuson 1980: 186-187):

„Okrutni, preciozni i artizmom opsjednuti rimski car Lucije Domicije Neron, zapalio je Rim, kažu, kako bi ga mogao opjevati, pretvorivši svoju prijestolnicu, ne u zgarište, nego u izvor lirske inspiracije. Ponad ovog divnog, patetičnog, „literarnog” gesta smješten je suhoparni dio antičke povijesti, iskazan trpkom dikcijom činjenica i uzročno-posljedičnih veza. Rimski sirotinja dugo je nosila svježije cvijeće na Katilinini grob. Ovaj živopisni, romantični detalj prekriven je dosadnim udžbeničkim štivom o uzrocima pada proskribiranog i osiromašenog nobila Lucija Sergija Katiline. Literarnopovijesna kaljuža sa svojim uvijek pogrešnim valorizacijama gotovo potpuno zastire predivna dangubljenja Francoisea Villona. Uzbudljive priče o Napoleonovim ljubavima nestaju u metodološki dosljedno izvedenoj logici stvaranja nove Evrope, novog svijeta, novog doba. Nitko više ne želi vidjeti generala Wellingtona kako maše batkom nedjeljenog purana, niti Kanta u papučama! Zbir kronoloških fakata i dosadne povijesne interpretacije potpuno su nam sakrile pripovijesti o burnim životima velikih atentatora: Vaillante, Josepha Zangare, Angiolilla ... Monotona i neliterarna povijest Trećeg Reicha učinila nam je netransparentnim grozan i uzbudljiv nacistički, satanski brlog Hitlerovih magova, čarobnjaka, astrologa, egzotičara i izaslanika Agathe. Što radi Papus na dvoru posljednjeg ruskog cara? Novija američka povijest naravno neće spominjati eventualnu romansu J. F. Kennedyja s Marilyn Monroe, nego Karipsku krizu. Hoće li jednoga dana neko mudro i znanstveno potkovano pero okameniti divlji avanturizam Nikolasa Šrama i pretvoriti ga u pouzdano povijesno štivo u kojem se nižu godine i događaji, štivo u kojem se svaki njegov hir objašnjava po jednom znanstveno-povijesnom kategorijom? Na kraju, ipak nam je donekle drago što baš nama to nije pošlo za rukom.”

Ovdje u priloženom ulomku imamo slučaj da je jedan diskurz smješten iznad drugoga. Znanstveno-povijesni diskurz smješta se iznad literarnog. Dekonstrukcija nastoji tu opreku iznova upisati, a ne uništiti ni napustiti. Nastoji se ponuditi ponovno pisanje povijesti gdje će mjesto pronaći i ljubavni život Napoleona, a ne samo njegovi vojni pothvati. Ljudi su bića od krvi i mesa te je prirodno da su njihove žudnje, strasti, želje, osjećaji, misli, tjeskobe i strahovi sastavni dio njihova svakidašnjeg života. Upravo nam primjer biografije Nikolasa Šrama nudi tu novu verziju povijesti koja se sastoji od neobičnih, mračnih, teško provjerljivih podataka iz života jednog pojedinca. Te situacije iz života oslanjaju se na glasine, trač i spekulacije. Budući da dekonstrukciju zanima ono što se isključivalo, te motrište što ga isključeno pribavlja povrh suglasnosti, nema ni govora o prihvaćanju suglasnosti kao istine, niti o ograničavanju istine na ono što se može dokazati unutar kakva sustava. Naprotiv, predodžba o istini kao nečemu što je ozakonjeno prihvaćenim metodama ozakonjenja služi da bi se kritiziralo ono što se prihvaća kao istina. Kako dekonstrukcija sustave pokušava razgledati i izvana i iznutra, trsi se na životu održati mogućnost da ekscentričnost žena, pjesnika, proroka i luđaka oda istine o sustavu u kojem njima pripada rubno mjesto – istine koje proturječe suglasnosti i ne mogu se dokazati unutar dosad razvijena ustroja (Culler 1991: 132).

Tamo gdje jedan tekst tvrdi da analizira i rasvjetljuje drugi, može se pokazati da bi taj odnos zapravo valjalo obrnuti: da se tekst koji analizira rasvjetljuje s pomoću analiziranog teksta, koji već sadrži implicitan proračun analitičarevih poteza i razmišljanje o njima (Culler 1991: 119). Tako drugi dio romana *Snijeg u Heidelbergu* analizira i rasvjetljuje prvi dio. No nije li zapravo prvi dio potpun i time otporan na tumačenje? Drugi dio romana ima pomalo okviran i sporedan /parergonalan/ značaj komentara. Cijep koji komentira drugi tekst i sebe, hineći ili pružajući objašnjenje, također je dodatak koji nadilazi to objašnjenje. U tome leži složenost cjepova. Mogućnost da se među predmete što ih opisuje tekst uključe i postupci samog tog teksta, pokazuje Derrida, ne dovodi do predodžbenog sklada i prozirnosti. Naprotiv, takva samouključenost zamagljuje granice teksta i u velikoj mjeri problematizira njegove postupke (Culler 1991: 117-118).

6. Analiza trećeg dijela romana

Dekonstrukcija rasvjetljuje heterogenost teksta. Roman *Snijeg u Heidelbergu* sastoji se od prvog dijela *Razgovor s učiteljem* (1934) koji je sastavljen u obliku dijaloga, drugog dijela *Potruga za učenikom* (1976) koji nastoji provjeriti vjerodostojnost Nikolasove nesigurne i mračne biografije te trećeg dijela *Pogovor ili racionalizacija tuge* (1979) koji je napisan u obliku dnevnčkih zapisa samog autora.

U ovome dijelu diplomskog rada osvrnut ću se ponajprije na cjepove. Derrida nudi cijepljenje kao model za razmišljanje o logici tekstova. Cijepljenje bi zapravo obuhvaćalo umetanje jednoga diskurza u drugi. Dekonstrukcija predstavlja pokušaj prepoznavanja cjepova u tekstovima što ih raščlanjuje. Zanima ju koje su spojne točke i gdje se jedna mladica ili argumenatcijska nit usadila u drugu. Jedan jednostavan cjep spaja dva diskurza usporedno. Dok čitamo jedan dio imamo dojam da se nešto bitno događa kasnije u tekstu (Culler 1991: 73). U ovome romanu otkrivamo dvije spojne točke. Pročitavši cijeli roman, saznat ćemo kako je Tribuson sa svojim prijateljima (Otom, Živoradom, Snježanom, Mikom) razvijao ideju pisanja jedne alternativne povijesti emigracije. Tako je došao na ideju da napiše biografiju Nikolasa Šrama – povijesnog anonimusa, a potom je u središnjem dijelu romana tu istu biografiju pokušao verificirati. U romanu različiti diskurzi dolaze jedan nakon drugoga. Prvo se javlja onaj diskurz ispovjednog tona, a potom pseudoznanstveni koji kronološki prati događaje glavnog lika, a kao posljednji se pojavljuje diskurz dnevnčkog zapisa. Rasprava o tekstovnom cijepljenju bi diskurz držala proizvodom raznolikih vrsta spajanja ili umetanja. Istražujući ponovljivost jezika, njegovu sposobnost da u novim kontekstima funkcionira novom snagom, rasprava bi o tekstovnom cijepljenju pokušala razvrstati različite načine umetanja jednoga diskurza u drugi ili zahvaćanja u diskurz koji tumačimo. Derrida smatra da je svaki tekst „stroj s mnogostrukim glavama za očitavanje drugih tekstova” (Culler 1991: 120). Upravo je treći dio *Pogovor ili racionalizacija tuge* poslužio za očitavanje prvog dijela koji nosi naziv *Razgovor s učiteljem*.

Nadalje, pozabavit ću se dekonstrukcijom opreke doslovno/metaforičko. Culler napominje da dekonstrukcija prikaze vidi kao znakove koji upućuju na neke druge znakove, koji ponovno upućuju na daljnje znakove (Culler 1991: 131). U romanu *Snijeg u Heidelbergu* imamo mjesta i datacije koji se mogu pokušati povijesno provjeriti, što se i događa u drugom dijelu romana, a onda pak nadalje autor nam sam objašnjava kako je došao na ideju da obradi baš tu

temu – anonimnu povijest jednog individualca za koju je vezano mnogo neobičnosti. Radi boljeg razumijevanja navodim ulomak iz romana (Tribuson 1980: 197):

„Alternativna ili tajna povijest emigracije ne pripada ni Kamovu, ni Meštroviću, ni Balokoviću, ni Tomasseu! Ona pripada ljudima koji su tražeći neku pravu stvar prelazili granicu i nestajali u grotlima zlih gradova koje nisu poznavali, u zemljama čiji jezik nisu razumjeli. Ova povijest, dakle, pripada anonimnim pikarima koji nisu imali vremena za takve jebene gluposti kao što su umjetnost, prava znanost, politika; ona pripada onima koji su izgorjeli tražeći smisao, idealnu ljubav, boga, kaos, mržnju ili ništavilo... Alternativna povijest emigracije počinje od trača i obiteljske mitologije, a završava na nesigurnim supozicijama i skeptičnim interpretacijama, tvrdi Oto. Ova tajna povijest, nadopunjuje ga Živorad, unosi korektiv u oficijelna shvaćanja, korektiv koji je toliko snažan da će ga svaki pravi historiograf s užasom otkloniti. Povijest o kojoj govorimo, smatra Mika, je sifilitični i tuberkulozni pandan znanstvene historije, utemeljen u sveopćoj tajnoj povijesti ludila i smrti. To je zapravo prava povijest, završava Snježana, povijest kojoj pripada ono „bitno“, ono što ispunjava bez ostatka vremenski tok. Upravo zbog toga što je tajna povijest apsolutno privatna, individualna i unikatna.”

Ovdje u navedenom ulomku možemo prepoznati argumentacijsku nit koja povezuje prvi i treći dio romana. Imamo slučaj da jedan diskurz tumači drugi. Ako je, u Derridinom aforizmu, „toute thèse est une prothèse” - svaka teza jedna proteza - onda moramo prepoznati cjepove i analizirati što to oni proizvode. U našem slučaju sam autor i njegovi prijatelji razvijaju tezu o alternativnoj povijesti emigracije, a sama proteza bila bi prvi dio romana *Razgovor s učiteljem*. Ta alternativna povijest upravo je suplement znanstvenoj historiji, a iz toga onda proizlazi da je pojam povijesti nepotpun i da traži dopunu. Isto tako dekonstruira se pojam povijesti jer se otkriva druga strana medalje (*tajna povijest ludila i smrti*).

Ono što je značajno za treći dio romana jest postupak intermedijalnosti. Tribuson rado koristi glazbene motive u svojim djelima. Primjerice, u romanu se spominje Lou Reed.

„Tako sam tog popodneva pokušavao dokazati da mi u pravljenju pomaknutih svjetova najviše pomaže moj veliki uzor Lou Reed, prekrasan podzemni pjesnik kanalizacijskih labirinata, čiji preciozan glas opijeva jedan grozan i razvratan svijet narkomanije, samoubojstava, čedomorstava, prostitucije, homoseksualizma i još mnogih zabranjenih stvari.” (Tribuson 1980: 193)

Tribuson u svoju prozu unosi nove medije, posebice film.

„Oto i Mika naprosto su poludili za idejom alternativne emigrantske povijesti. Živorad također, on će o tome, kao i o svemu ostalom, jednoga dana svakako napraviti film.”
(Tribuson 1980: 197)

7. Fantastika kod Tribusona

Hrvatski pripovjedač i romanopisac Goran Tribuson rođen je u Bjelovaru 1948., a studirao je na Filozofskom fakultetu u Zagrebu, gdje je i magistrirao filmologiju. Kratke priče počinje objavljivati početkom sedamdesetih u prvom valu generacije fantastičara. Fantastičarske priče prikupit će u zbirkama *Zavjera kartografa* (1972), *Praška smrt* (1975) i *Raj za pse* (1978). Važno je istaknuti da je G. Tribuson uz Pavla Pavličića daleko najpopularniji hrvatski pisac svojega naraštaja. Njega je kritika rano uočila kao najtipičnijeg predstavnika tzv. borgesovaca, ali on rado mijenja žanrove, tematike i književne pristupe. On je pravi predstavnik mlade proze o kojoj Đurđa Strsoglavec (1996: 68) kaže ovako:

„Tražeći „vlastito pismo” udaljuju se od mimetičkog koncepta književnosti i postaju poklonici aleksandrijskog poimanja literature i fantastike te njene sposobnosti da stvara iluziju ...” (Strsoglavec 1996: 68)

Hrvatski fantastičari književna su generacija koja se počela javljati prvim radovima otprilike 1969., a radi se uglavnom o piscima koji su rođeni između 1945. i 1948. Unatoč tome što pokazuju poetičke sličnosti, ne radi se o formalnoj skupini koja je imala određen program. U definiranju hrvatskih fantastičara možemo se poslužiti terminom Aleksandra Flakera i reći da se radi o stilskoj formaciji, iako im se tekstovi razlikuju. U tu skupinu spadaju: Drago Kekanović, Pavao Pavličić, Goran Tribuson, Irfan Horozović, Stjepan Čuić, Bože V. Žigo, ali i drugi pisci. Mnogi od njih u početku su se inspirirali Jorgeom Luisom Borgesom pa ih je kritičar Branimir Donat nazvao borgesovcima u članku *Astrolab za hrvatske borgesovce* koji je izašao u časopisu *Teka* 1972. Najčešća književna forma kojom su se služili jest kratka priča, ali ima i romana koji bi mogli pripadati fantastičnoj književnosti. Većina ovih pisaca s vremenom napušta fantastičnu književnost i okreće se drugim žanrovima (Armanda 2009: 240).

Fantastika se pojavljuje kao specifičan književni žanr koji vezujemo uz čudno, čudesno, iracionalno koje se pokušava u krajnjoj liniji ostvariti u recipijenata, odnosno percepciji čitatelja. Fantastika i fantastično kao termini potječu od grčke riječi *fantastikos*, što znači biti sposoban predočavati, tvoriti slike, a što je vezano uz riječ *fantasia*, što znači predstava, predodžba, mašta. Fantastično je tako kvaliteta vezana uz svako književno djelo koje sadržava neke irealne elemente, čudesne elemente, snoviđenja, kao i razne vizije. Fantastično bi u

prvome redu bilo obilježje literarnoga prikazivanja na jedan specifičan način koji čitatelja i likove dovodi u zonu nesigurnosti u kojoj ni sami nisu sigurni što je stvarno, a što imaginarno. Upravo u toj zoni nesigurnosti leži ona estetska vrijednost pročitana. Govoreći o fantastici i fantastičnome, nezaobilazan je Tzvetan Todorov sa svojim djelom *Uvod u fantastičnu književnost*. Prema njemu, fantastično je uvijek vezano za fikciju, u istoj mjeri kao i za doslovno značenje. Temelji se na neodlučnosti samog čitatelja, ako uzmemo u obzir događaj i priču koja jest na granici imaginarnoga, odnosno začudnoga. Prilikom čitanja, uvijek treba naglasiti mogućnost shvaćanja onoga fantastičnog kao alegoričnog, stoga treba paziti. Ukoliko sam čitatelj prihvati da zakoni stvarnosti ostaju netaknuti i da pružaju objašnjenje opisanih pojava, tada djelo i pripada (o)čudnome. U fantastičnome djelu tako stalno je prisutno kolebanje, upravo zbog ranije spomenute zone nesigurnosti koja vlada i koja čitatelja smješta u međuprostor, nazovimo ga tako. U tom međuprostoru, zoni nesigurnosti, čitatelj je taj koji se koleba, s obzirom na prisutnost različitih kodova (irealno-realno, čudesno-nadnaravno) (Kuvač-Levačić 2013: 10-11).

U definiranju tema i motiva fantastične književnosti poslužit će nam upravo teorija Tzvetana Todorova. Prema toj teoriji u fantastičnoj književnosti postoje ja-teme i ti-teme. Ja-teme vezane su uz perceptivna pitanja i bave se strukturiranjem odnosa između čovjeka i svijeta, a ti-teme puno su rjeđe i usredotočene su na čovjeka i njegove želje te na odnose s drugim ljudima. Ja-teme bave se ukidanjem granica između stvari i duha, a posljedice toga jesu preobražaji i brisanje granica između subjekta i objekta. Zato su česti motivi u tim temama ludilo, opsesija, halucinacije i san (Armanda 2009: 241). U romanu *Snijeg u Heidelbergu* možemo pronaći obje vrste tema. Demonove metamorfoze ukazuju na prisutnost ja-teme, a Nikolasova želja da dostigne najveći stupanj slobode ukazuje na prisutnost ti-teme.

Govoreći o fantastici i fantastičnome, zapravo govorimo i o dekonstrukciji koja je neodvojiva od same fantastike i postmodernizma. Dekonstrukcija počiva na decentralizaciji, a dekonstruira se shvaćanje zbilje kao stabilne kategorije koja ne *postoji, tj. ne može se spoznati. Tako se spoznaju postojeći, ali proturječni slojevi teksta, misli. Dekonstrukciji se daje značenje neke vrste analize i metode čitanja, koja ruši tvrdnje o nedvosmislenoj dominaciji jednoga značenja nad drugim jer su sva značenja jednako vrijedna* (Gross 2009: 170). Uzimajući u obzir dvostrukost značenja i signale kontekstualne uključenosti, čitatelj na neki način popunjava praznine koje pisac ostavlja u tekstu. To nas navodi na Wolfganga Isera i njegovo poimanje čitatelja kao kategorije koja se ostvaruje i dovršava u samom procesu čitanja. Jednostavno rečeno, dekonstruirati bi značilo preokrenuti shvaćanje, hijerarhiju

kodova. Fantastiku i dekonstrukciju kao i elemente koji upućuju na to pokušat ću prikazati u daljnjem dijelu rada na konkretnim primjerima iz proze fantastičara, odnosno na primjeru Gorana Tribusona i njegovog romana *Snijeg u Heidelbergu* (1980).

Maleš u svom članku govori o tri podtipa fantastike, a jedan od njih je borgesovski, i to onaj koji u cijelosti zasniva nov artificijelan svijet bez ikakvih natruha socijalne sredine ili psihičkog skiciranja likova i situacija. Upravo to uočavamo u romanu Gorana Tribusona. Izostala je psihološka i socijalna karakterizacija glavnog lika. Opis je sveden na komentar. O glavnom liku saznajemo tek na temelju dijaloga koji on vodi sa svojim učiteljem (demonom). Branimir Donat tvrdi kako za razliku od dotadanje proze socijalnog svjedočenja, fantastičari odbacuju svaki *mimesis* i vraćaju se tajnama jezika i igrama formalne logike. *Subverzivna fantastika* negatorski se odnosi prema zbilji, a kolebanje lika ili čitatelja logični je rezultat te sumnje. Negatorski odnos prema zbilji u romanu možemo prepoznati po dekonstrukciji života, dekonstrukciji smisla, dekonstrukciji autoriteta i institucija, dekonstrukciji vjere, dekonstrukciji obitelji, dekonstrukciji identiteta. Hrvatski fantastičari ne istražuju stvarnost nego sami sebe, svojim pričama pokušavaju stvoriti metafore vlastitih pa time i općeljudskih tjeskoba. U svojim narativnim djelima, hrvatski fantastičari bježe od stvarnosti, odriču se socijalne i psihološke motivacije, odriču se vjere u razum i iskustvo, počinju tematizirati misteriozno, halucinantno i iracionalno (Kardum i Perić 2009: 35).

Fantastična književnost uključuje u razmatranje odnos sna i jave, a to možemo prepoznati u romanu *Snijeg u Heidelbergu*. Osim toga, pronaći ćemo opis halucinantnog stanja izazvan uživanjem droga. Boraveći u Parizu Nikolas i njegov učitelj uzimali su razne vrste droga: heroin, morfij, hašiš, kokain, mescaline, psilocibin i dr. Izdvajam ulomak iz romana koji oslikava jednu od halucinacija.

„Sjećam se tvoje lagane groznice, tvog lijepog i radosnog bunila kada sam ti pribavio prijateljicu, junakinju našu, heroinu-jahačicu na bijeloj kobili koja, galopirajući mahnito kroz mirisno žbunje divljih ruža, odvodi svog sretnika vezanog o kobilji rep na sam rub smrti, do trnovita ponora u kojem se zrcali prava slika svijeta u idealnim razmjerima i bojama. Držao si na dlanu male crvene tablete koju su nam donijeli Kinezi, zatim si ih stavio u lulu i počeo pušiti, ne znajući njihove stravične sastojke. Čekao si da iz daljine dođu prve šarene, iskićene i bešumne prikaze, čekao si da iz dubina tebe, iz tvog vlastitog neprohodnog bezdana izrone tvoje tajne nakaze, da se razgole i otkriju pred tobom kako bi ih mogao što prije uništiti. I

javile su se u obliku pravilnih geometrijskih tijela koja su ti zaigrala pred očima poput drhtavih mjehurića sapunice, a onda se trenom izdigla i odlebdjela prema otvoru koji je nastao nakon što sam ti prepilio kalotu lubanje. Trčao si za njima sve do kružnog ruba otvora s kojeg si gledao kako ovi mali prividi u blještavim i promjenljivim bojama nestaju u ključaloj masi tvog velikog mozga. Pokušao si ići za njima, jer te svaki korak nagonio ka sve većoj glavobolji. Znao si sasvim jasno da to nije san i da u tom trenu gacaš kroz moždani glib vlastite lubanje.” (Tribuson 1980: 60-61)

U prethodnom ulomku prisutna je igra riječi. Možemo uočiti određeno poigravanje gdje od denotativnog značenja riječi *heroin* (teška droga) dolazimo do konotativnog koje iščitavamo iz sintagme *heroína-jahačica*. Autor je riječ *heroin* (imenica muškog roda) povezo s riječju *heroína* (imenica ženskog roda), no došlo je do izmjene značenja. Od *droge* došli smo do *junakinje*.

Gotovo sve Tribusonove priče koriste metodu *postupne gradacije neobičnosti i rast nevjerice* (Kardum i Peričić 2010: 33-35). Dirk Hinrich Strunk za taj kompozicijski model koristi naziv *fantastična eskalacija*, a Jurica Pavičić naziv *kumulativna fantastika*. *Kumulativna fantastika* krši kodove nefantastične proze i nagriza mimetičku iluziju postupno i sve više prema kraju priče. Postupak *postupne gradacije neobičnosti* uočavamo i u romanu *Snijeg u Heidelbergu*. Isprva iz dijaloga između Nikolasa i njegova demona saznajemo o skarednim natpisima na crkvama, potom o krađama, a kasnije i o nizu strašnih ubojstava. Primjerice, Nikolas je prvo Mariju Fornezzarri iskoristio tako što ju je opljačkao (i to dva puta!), a kada je doživjela emocionalni i psihički slom, ostavio joj je revolver na noćnom ormariću u hotelu. Ona se, naravno, ubila misleći da je to najbolje rješenje za njezine muke. Nikolas je sve to unaprijed proračunato isplanirao.

„Sav onaj moj nerazumni građanski strah da bi mi uslijed kojeg takozvanog „zlodjela” mogla usahnuti ruka, nenadano se utopio u toploj bujici radosti koja me znala obuzeti poradi činjenice da sam već počinio dva veoma lijepa ubojstva, ili tri, ako računamo da je nesretna Therese bila u devetom mjesecu trudnoće. Naime, ma koliko to bilo nevažno, nikada mi nisi rekao smatra li se ubojstvom uništenje već dozrela ploda, tako da je moja smrtna računica još uvijek neizvjesna. No ostavimo trice.” (Tribuson 1980: 25)

Čitajući ovaj ulomak, čitatelj biva u nevjerici jer se o umorstvima govori s takvom lakoćom kao da se radi o sasvim prirodnoj stvari. Takvih ulomaka u romanu ima mnogo. Demonove raznolike metamorfoze izazivaju nevjericu u čitatelja. Demon uzima tijela onih osoba koje su

Nikolasu bliske i na taj način s njim bludniči. Primjerice, tijekom Nikolasovog homoseksualnog čina s grofom Ebsteinom demon je sjedio na podu po strani i prstom šarao po zraku svoje omiljene znakove. Učitelj ističe da ga oni nisu mogli vidjeti jer za ovu priliku nije uzeo niti jedno tijelo. Sljedeći ulomak iz romana svjedoči o demonovim metamorfozama (Tribuson 1980: 69):

„Mene si, budući sam se u to vrijeme vucarao po Parizu u pretijesnom tijelu nekakvog Indijca, predstavio kao Zahru Ahmara prijatelja iz Indije, koji je ovdje na proputovanju za Ameriku. Krenuli smo onda u naš apartman u židovskoj četvrti. Sjećaš se samo kako je tog Janošića zaprepastila činjenica da i ja Indijac pomalo natucam hrvatski. Kada smo se u našem udobnom hotelu raskomotili i počeli piti crno vino, meni se u jednom trenu učinilo zgodnim da se pretvorim u papigu i čitav događaj promatram iz kaveza na zidu. No nisam to učinio iz prosta razloga što sam bio preumoran za letenje. I za perje, i za kavez!”

Jedan od ključnih književnih postupaka u stvaranju groteske i fantastike jest intertekstualnost. Velimir Visković kaže da najdosljednije takvu fantastiku, utemeljenu na preuzimanju fragmenata iz različitih umjetničkih tvorevina i montiranju tih fragmenata u novu cjelinu, promiče Goran Tribuson. Tribuson se često koristi i demonološkim spisima, bilo da izravno krade iz njih, bilo da mrežom kontakcija upućuje čitatelja na njih. Visković kaže da je upravo zbog toga pozivanja na bizarnu lektiru bila otežana recepcija Tribusona čak i u kritičarskim krugovima. U romanu *Snijeg u Heidelbergu* možemo razaznati aluzije na Dostojevskog. Navodim primjer iz romana (Tribuson 1980: 97):

*„Valvasori je bio upravo opsjednut jednom knjigom, ne znajući da se znanje ne crpi iz knjiga, nego iz zvijezda, iz magle, iz vlastitog unutarnjeg plamena. Ta knjiga bila je, sjećaš se, **Delitto e castigo** i on ju je neprekidno počinjao još jednom čitati iznova, ne propuštajući niti jedan pogodan tren da izrekne pokoži zgodan citat iz nje. Osjećao sam da sada nakon dvanaest godina učenja nećeš moći podleći toj izmišljenoj fabuli, koja govori o „plemenitom zločinu” mladog studenta, koji naskroz krivi svijet pokušava mijenjati naskroz krivim idejama i planovima. Osjećao sam, pustit ćeš Valvasorija da postane Raskoljnikov, a onda ćeš ih sebi svojstvenom snagom zgaziti obojicu.”*

Tribusonova zbirka *Raj za pse* izdana je 1978., a njegov roman *Snijeg u Heidelbergu* 1980. godine. U njegov roman uključeni su elementi iz te prijašnje zbirke fantastičnih priča. Spominje se lik Aleksandar Aschenreiter što također upućuje na intertekstualnost.

„Aschenreitera nisi uništio ponajprije zbog toga što mu je duša bila preplavljena predivnom mržnjom prema bratu i prema još nekim stvorovima, pa se onda pokazalo kako je bolje ne uništiti ga, nego ga pustiti da on uništava druge. Stvar procjene! Uzeo si mu samo pare, ogromnu sumu koju je na čudan način zaradio u homburškoj kockarnici, davši mu za uzvrat jedan skoro bezvrijedan stilet, uspjelu imitaciju Piccinina. Govorio sam ti u tim noćima kako treba pustiti Aleksandra Aschenreitera, jer njegove pune pseće oči jasno kazuju da je još kadar učiniti kakvo anđeosko zlodjelo, koje će mu biti vraćeno kakvim paklenskim dobročinstvom. Govorio sam ti, a ti si mi uzvraćao kako se slažeš, kazivajući mi da ćeš ga svakako pustiti njegovu bespovratnom padu, njegovom psećem raj, njegovom anđeoskom ognju ...” (Tribuson 1980: 89)

Upozorila bih na to kako je Tribuson zasigurno poznao domaću literaturu svog vremena. Naime, zbirka priča *Okus mesa* Dubravka Jelačića Bužimskog izdana je 1948., odnosno one godine kada je Tribuson rođen. Ta zbirka je, uz Tribusonovu prozu, nedvojbeno najbolji primjer hrvatske fantastične proze. Sigurno da je Tribuson čitao svog domaćeg prethodnika. Na to upućuje motiv kažiprsta koji se nalazi u priči *Sirov okus mesa* Dubravka Jelačića Bužimskog, ali također i u romanu *Snijeg u Heidelbergu* Gorana Tribusona. U priči *Sirov okus mesa* pojavljuje se sin koji ubija majku. Već na samom početku priče, on nas uvodi u radnju govoreći koliko mu je potrebno da napravi čin koji želi, ubije majku, odnosno koliko da se prijavi policiji. Uvidom u prvi odlomak priče, vidimo kako je svjestan svog čina i on unaprijed zna da nema ispriku. Svojim činom on zna da je prešao granicu koju ne smije prijeći. Njegov karakter je divlji i on zaslužuje razne kazne, od toga da ga strpaju u dom, umobolnicu, da ga netko pretuče, pa sve do doživotne robije. Iako u prvome odlomku on otvara ideju nekog monstruoznog čina, mi ne saznajemo što želi učiniti, već samo najavu čina, kao i moguće posljedice. U sljedećem odlomku već u prvoj rečenici on govori kako je sve bila stvar trenutka u kojem će nešto učiniti (Jelačić Bužimski 1972: 79-80):

„A sve skupa je bilo stvar trenutka. Prišao sam svojoj majci, s leđa, u ruci mi je bila sjekira kojom je ona običavala sjeći teleće kosti za juhu, a njezina je juha bila zaista nešto izvanredno – dodala bi peršin, mrkvu, katkad grašak, uvijek dovoljno zasolila; nisam naprosto mogao zamisliti ručak bez njezine juhe. Znala je često i dobro zapapriti, govoreći kroz smijeh da je to mađarska juha, a ona stvarno s Mađarima nije imala nikakve veze.”

Iako ni u jednom trenutku on ne govori što će učiniti, s obzirom na ideju o užasavajućem činu u prvom odlomku i sjekiri u drugom odlomku, čitatelj pretpostavlja kako on želi ubiti majku.

S obzirom na drugi odlomak kada nam je već jasno što će učiniti, pomalo paradoksalno i neobično se čini dio u kojem progovara o njenoj juhi koju toliko obožava. Ono što prepoznajemo u daljnjem razvoju događaja jest dio u kojem govori o trenutku u kojem ju je promatrao dok jede, kao i njezine pokrete ruku, a posebice kažiprsta u kojem možda leži i ključ za razumijevanje.

„Prišao sam joj s leđa dok je zabadala vilicu u sukrvav teleći odrezak i okretala ga u cvrčavoj masti i sva je njezina kuhinja bila puna dima koji me štipao za oči, a ona je mehaničkim kretnjama, svojim divnim rukama okretala polupečeno meso u plavoj zdjelici. Njene ruke bile su nešto divno. Kao da joj je svaki prst zaživio zasebnim životom u ružičastom dlanu. Cijenila je te bijele izdanke i mazala ih kremama, jer su znali popucati od pranja i kuhanja. Naročito sam volio njen kažiprst. Samo što nije govorio. Poput labuđeg vrata virio je iz šake, graciozan u pokretu s naslućenom venom oko donjeg članka, u kojoj je nalik na uski potočić u rumenilu kože žuborila vedra krv. Čovjek bi povjerovao da je taj njen kažiprst bio u stanju da se smije, ljuti, tuguje, da prijete, oh, kako je divno prijete, imao je i nevidljive oči kojima je plakao. Bio sam uvjeren da je bila u stanju tim svojim prstom napraviti brane rijekama bolje od šljunčanih i cementnih nasipa, pokidati lance svih brodova ukotvljenih u luci, posjeći šumu, profesionalno, kao kanadski drvosječa, porazbacati ratoborne pijance i siledžije što se mlate po zakutcima.” (Jelačić Bužimski 1972: 80)

Iako joj se približio da napravi ono što želi, njemu, kao što vidimo, u oko upada njezin kažiprst kojem pridaje toliko važnosti i značenja. U dijelu kada govori o kažiprstu, kao da čitamo odu tom kažiprstu, elegantnom i skladnom, a s druge strane, kontrastno govori o njegovoj moći, moći koju uspoređuje s raznim snagama. Ono što možemo iščitati iz dijela posvećenog njenim rukama i kažiprstu jest mogućnost prisjećanja na trenutke djetinjstva kojima je on sam prepoznao moć dignutog i/ili prijetećeg kažiprsta koji je na njemu i njegovoj psihi ostavio traga. Postoji određena opsjednutost kažiprstom, uvjetno rečeno, a na razini priče, opsjednutost majkom, koju možemo prepoznati u dijelovima gdje on iznosi divljenje svojom majkom i stvarima vezanim uz nju (juha, ruke, kažiprst, oči). Krajnji apsurd i morbidnost prepoznajemo u trenutku njegova smijeha, kada mu onaj isti kažiprst, o kojem je toliko pričao i kojem se divio, ispadne kroz usta.

„Susjeda je turala svoj ušiljen pogled nalik na lasicu, ali u cjelini je ipak sve vuklo na kornjaču. Bila je to neopisivo smiješna scena. Komad njene glave u zrikavom i zlokobnom

pogledu njenih očiju bez boje. Dva jaka milicajca koja su u čudu stajala buljeći u mene, s poprilično blesavosti i nepovjerenja u očima. Tad me je spopao lud smijeh. Zaista se nisam mogao suzdržati. Usta su mi bila puna i smijeh je ispadao odnekud iz grla. Između zubiju izvirio mi je majčin kažiprst, nisam stigao da ga spustim niz grlo, potjeran smijehom iz usne šupljine, sav nekako nakrivljen, žut i slinav, kao da ga netko šakljuca i sve mu je smiješno, kao da će i on svakog trenutka prsnuti u divlji, urnebesan smijeh.” (Jelačić Bužimski 1972: 83)

Iz ulomka saznajemo da se radi o činu kanibalizma kada sin jede dijelove majčina tijela. Jedenje članova obitelji, u ovom slučaju majke, bio bi završni čin, odnosno faza po senekijanskom modelu tragedije. Kod Tribusona u romanu *Nikolas* je britvom detektivu Janošiću odrezao upravo kažiprst. Ovdje se pak ne radi o kanibalizmu, već bismo mogli govoriti o fenomenu vampirizma jer je Nikolas kušao krv koja se slijevala iz netom odsječena prsta. Navodim ulomak iz romana (Tribuson 1980: 71):

„Janošićeva agonija trajala je veoma dugo, grčio se, stenjao, krkljao, puštao pjenu na usta. Znam da smo ga nakon punog jednog sata, već iznervirani što tako uporno odbija da umre, ubacili u veliku hrastovu škrinju za posteljinu. Sjećaš se, sve su plahte i jastučnice poslije bile krvave i slinave. No ni tu se nije smirio, nego se i dalje batrgao, izvijao i grebao po stijenkama svog drvenog groba, tako da su se iz škrinje neprekidno čuli mukli zvuci. Međutim, to nas je nešto manje smetalo, pa smo mirno, kao da se ništa nije dogodilo, počeli kartati poker za pretjerano velike uloge. A onda, u jednom trenu, ti si naglo ustao, dograbio oštru britvu koja je ležala na stolu i pošao ka škrinji. Mislio sam da ćeš priklati Janošića i tako ga spriječiti da nas dalje uznemiruje. No napravio si nešto posve drugo; jednim divnim vještim rezom ti si mu odrezao kažiprst. Nije vrisnuo, bio je već valjda na rubu snaga, samo je i dalje nastavio meškoltiti se na dnu škrinje. Prišao si onda stolu i kušao krv koja se slijevala iz netom odsječena prsta. Bio si oprezan, misleći valjda da bi ti njegova otrovana krv mogla naškoditi, pa si je zadržao neko vrijeme u ustima, a zatim je ispljunuo. Imao si tako lijepu, sjajnu i zdrave zube i, smiješno, postupio si baš onako kako se postupa kada se nekom, u nedostatku drugih i boljih načina, daje prva pomoć pri ugrizu zmije.”

Tribuson u svom romanu *Snijeg u Heidelbergu* često precizno bilježi vrijeme i mjesto događanja – Zagreb, Pariz, Rim, Heidelberg, Homburg da bi nas konkretnim, lako provjerljivim podacima svog *revnog i discipliniranog pripovjedača* uvjerio u fantastiku. Ta uporaba realističkih postupaka snaži subverzivne značajke u fantastičnom djelu. Tako se

mnogo brige posvećuje deiktici, počevši od izravnog prostorno-vremenskog određivanja (one badnje noći 1905., svibanjska noć 1921. u podrumskoj radionici profesionalnog falsifikatora Hansa Otta, pozna jesen 1924. u Parizu). Nameće se da Tribuson smješta fantastiku u točno određene vremenske i prostorne okvire. Takvo određenje vremena i prostora povezano je s jednom od funkcija fantastike – provociranje i istraživanje suvremene zbilje.

Kod Tribusona je, što je vrlo važno, prisutna i česta upotreba grafostilema što možemo uočiti na primjerima iz romana.

„Sjećam se da si u tom času zaključavao ulazna vrata stavljajući na njihovo okno tablicu ZATVORENO.” (Tribuson 1980: 92)

„Kada je kasnije u prosekturi vršena liječnička ekspertiza (koja uostalom nije dala nikakvih rezultata koji bi bili od koristi za istragu), ustanovljeno je da je javanski stilet imao na dršci ugraviran natpis: PARADIS DES CHIENS.” (Tribuson 1980: 123)

Ovaj potonji primjer odnosi se i na pojavu intertekstualnosti, o kojoj sam ranije govorila, jer upućuje na Tribusonovu raniju zbirku fantastičnih priča *Raj za pse (Paradis des Chiens)*.

Možemo reći kako postoji određeni ideal koji glavni lik (Nikolas) želi doseći. Njegov ideal je sulud, no ipak je ideal. Njegova potraga za slobodom i srećom leži u onome što najviše želi, a to je čin koji rezultira neželjenim, odnosno neprihvatljivim ponašanjem koje društvo osuđuje. Njegove želje i/ili ponašanja jesu neprihvatljiva i neobična, no on to već unaprijed zna i time, kao da se sam želi istaknuti, a opet, priželjkuje shvaćanje toga kao nečega normalnoga. Nikolas je na taj način dekonstruirao stvarnost i postigao da nam se ta irealnost, suludost činova doima zapravo kao realnost, kao nešto posve normalno. Motiv vruga – neznanca (Krljezinog *Nepoznatog Nekoga*) pojavljuje se u ovom Tribusonovom romanu. Čitajući tekst mi u njemu pronalazimo tragove nekih drugih tekstova. Trag koji pronalazimo u ovom romanu jest epska drama³ njemačkog autora Johanna Wolfganga von Goethea *Faust*. Uočljiva je sličnost Fausta i Nikolasa jer je Faust svoju dušu prodao Mefistofelesu kako bi otkrio tajne koje su mu nedostupne. Slično tomu, možemo ustanoviti i kako je Nikolas svoju dušu prodao demonu te krenuo s njim na putovanje u neotkrivene zemlje Europe. Tijekom njihovog zajedničkog putovanja probat će sve ono što mu je prije bilo izričito zabranjeno i predstavljeno kao grijeh. U dijalog između učitelja i učenika inkorporirane su brojne mistične

³ prema Goetheu

i filozofske teme, kao što ih nalazimo i u Goetheovom djelu (drugi dio *Fausta*). Time se opet vraćamo na postupak intertekstualnosti. Goetheov *Faust* temelji se na srednjovjekovnoj legendi o čovjeku koji je prodao dušu vragu za sreću i blagostanje na ovome svijetu. Tribuson koristi niz trikova da bi nas uvjerio u stare legende. Kroničarska prepričavanja, stare legende izjednačavaju se kod Tribusona i ostalih naših fantastičara. Nikolas je svoj kraj dočekao u tamnici hajdberškog zatvora i svojim okončanjem pripao svom demonu, baš poput Fausta. Odbacivši svoj normalan život u Zagrebu u krugu svoje obitelji, Nikolas napušta roditeljski dom te odlazi u nepoznati svijet ne bi li spoznao sve tajne života koje su mu kao običnom čovjeku bile nedokučive. Kroz razbojstva, umorstva, seksualna općenja, krađe, razvratištvo, pijančevanje, uzimanje droge Nikolas saznaje o životu, dolazi do spoznaje, otkriva slobodu. Upravo je ugovor s đavlom zajednički Tribusonu, Goetheu i općepoznatoj legendi o Faustu.

Moment sučeljavanja nečije biološke *živosti* i administrativne *umrlosti* nalazimo i kod Tribusona u ovom romanu. U društvu koje Nikolas istražuje i nad kojim čini eksperimente čovjek zapravo ne postoji ako ne posjeduje dokumente. Nikolas je svoju lažnu umrlicu poslao svojoj obitelji u Zagreb.

„Sjećam se dobro koliko je bilo tvoje ushićenje one noći u Tübingenu kada je bila zgotovljena lažna umrlica, umrlica koju smo onda odaslali tvojim roditeljima u Zagreb zajedno s brončanom urnom u kojoj se nalazio pepeo nekakve papirnate ambalaže, pepeo koji je trebao biti nekakav metaforički produžetak tvog nestalnog i prolaznog tijela.” (Tribuson 1980: 23)

U romanu *Snijeg u Heidelbergu* pronaći ćemo fantastično-groteskna obilježja likova. Izdvajam dva ulomka iz romana u kojima se iznosi što je sve činio, uslijed tugovanja, Nikolasov brat Oton jer mu je stariji brat napustio roditeljski dom.

„Zatim je u proljeće 1921. svuda naokolo nosio nekakvu crvenu jabuku za koju je tvrdio da predstavlja metaforički odslik mojeg srca, te da ću se ja vratiti kada jabuka počne kucati. U tim beskonačnim tumananjima jabuka mu je faktički sagnjila i strunula u ruci.” (Tribuson 1980: 84)

„Onda je nestajao po nekoliko dana iz kuće, a kada bi se vratio, pričao je kako je vršio nekakve magijske obrede ne bi li se ja povratio kući. Pričao je kako je čupao srca živim psima i mačkama, odgrizao golublje glave, spavao s prosjakinjama, mazao se popovskim govnama i slično. Nitko mu nije vjerovao, ali je ipak jednom iz džepa izvukao krvavi pseći jezik, vjerojatno netom odsječen.” (Tribuson 1980: 84)

Roman obiluje provokativnim humorom koji neodoljivo podsjeća na stil pisanja ruskog pisca Mihaila Afanasjeviča Bulgakova. Tu tvrdnju sam potkrijepila dvama odabranim ulomcima iz romana.

„Tvoja jadna sestra Hilda, narovašena, šepava usidjelica petrificiranog djevičnjaka! Djevičnjaka podobnijeg za đon globtroterske cipele negoli za defloraciju, kako si se često znao šaliti prepričavajući svoje zagrebačko dječastvo, bolesno i zaludno kao i sva dječastva. No kojeg li smisla ima žaliti Hildu, zašto govoriti jadna. I Hilda je, kao što smo već rekli – kukac!” (Tribuson 1980: 42)

„Potom pak Lavoslav Treštek koji je 1920., otprilike u isto vrijeme kao i ti, dolutao u Tübingen, budući su mu kazali da se ovdje veoma lako liječi tuberkuloza. Lavoslav s mnogo para i kožom ukoričenim rodoslovnim stablom na kojem je godinama radio. Suh, škrofulozan, s morem otvorenih kaverni, umjesto čudotvorna medikamenta pronašao je samo beskrajno duboku burad tibengenskih vinskih podruma. Ne sjećam se da li si ga uništio ti, tuberkuloza, ili alkohol koji mu je potpuno demolirao ne baš zdravu jetru, alkohol u kojem je pokušavao utopiti svoju bolesnu dušu, bolesniju, da, svakako bolesniju od pluća. Uglavnom, iza Lavoslava Trešteka ostala je knjiga s rodoslovnim stablom na kojem je njegova grančica bila potpuno suha.” (Tribuson 1980: 87-88)

8. Zaključak

Upravo iz razloga što roman *Snijeg u Heidelbergu* ostavlja na izbor niz mogućnosti različitih čitanja i interpretacije, mogli bismo zaključiti po uzoru na Umberta Eca kako ovaj roman pripada u skupinu koju Eco nazivlje – skupina *otvorenih djela*. Otvorena djela od čitatelja zahtijevaju da oni tijekom vlastitog čitanja pišu tekst. Čini se da zgusnute strukture *zatvorenih djela* ne daju čitateljima pravo izbora, dok neozbiljne konstukcije otvorenih djela prizivlju kreativnost. U tom smislu pristupila sam i ja Tribusonovu romanu. Čitala sam ga kao otvoreno djelo upisujući mu razne konotacije iz građe dekonstrukcijskog pristupa.

9. Sažetak

Diplomski rad *Dekonstruktivski pristup romanu Snijeg u Heidelbergu Gorana Tribusona* temelji se na dekonstrukcijskoj analizi djela *Snijeg u Heidelbergu* Gorana Tribusona, hrvatskoga književnika. Što je to dekonstrukcija? Kako se ona ostvaruje? Kako je prepoznati u književnome djelu? Na sva ta pitanja pokušala sam odgovoriti u ovome diplomskom radu.

Na tom području nema mnogo istraživanja i analiza pa je to jedan od razloga za nastanak diplomskoga rada. Najznačajniji predstavnici dekonstrukcije su Jacques Derrida, Paul de Man i Joseph Hillis Miller.

Analiza književnoga djela u kontekstu dekonstrukcije temelji se na proučavanju opreka. Neke od tih opreka pokušala sam što zornije prikazati koristeći se primjerima pronađenim u romanu Gorana Tribusona.

Diplomski rad podijeljen je u tri veća dijela. Prvi dio donosi teorijska razmatranja dekonstrukcije te interpretaciju Derridine teorije. Drugi, središnji, dio posvećen je detaljnoj analizi samog romana, a sastoji se od analize prvog dijela romana, analize drugoga dijela te analize trećeg dijela romana. Treći dio posvećen je Goranu Tribusonu i njegovom značaju u razvoju hrvatske fantastične književnosti.

Rad je upotpunjen zaključkom kako je dekonstrukcijski pristup u analizi književnog djela mjerodavan model proučavanja književnosti koji nudi drugačiji pristup interpretaciji književnoga teksta.

Ključne riječi: dekonstrukcija, Jacques Derrida, hrvatski fantastičari, Goran Tribuson, *Snijeg u Heidelbergu*

10. Literatura

Primarna literatura

1. Bekavac, Luka. 2015. *Prema singularnosti: Derrida i književni tekst*. Disput. Zagreb.
2. Culler, Jonathan. 1991. *O dekonstrukciji: Teorija i kritika poslije strukturalizma*. Globus. Zagreb.
3. Tribuson, Goran. 1980. *Snijeg u Heidelbergu*. August Cesarec. Zagreb.

Sekundarna literatura

1. Armanda, Lucijana. 2009/2010. Tribusonov Sanatorij ili san dokonih. *Zbornik radova Filozofskog fakulteta u Splitu* 2/3. 239-253.
2. Donat, Branimir. 1972. Astrolab za hrvatske borgesovce. *Teka* 1 (1). 101-119.
3. Freud, Sigmund. 2000. *Tri rasprave o teoriji seksualnosti*. Stari Grad. Zagreb.
4. Gross, Mirjana. 2009. Dekonstrukcija historije ili svijet bez prošlosti. *Historijski zbornik* 1 (62). 165-195.
5. Jelačić Bužimski, Dubravko. 1972. *Okus mesa*. Biblioteka centra. Zagreb.
6. Kardum, Ivan; Peričić, Helena. 2010. Tribusonov dug Bulgakovu – primjer(i) metaliterarnosti iz 70-ih i 80-ih. *Književna smotra* 1 (151). 33–46.
7. Kuvač-Levačić, Kornelija. 2013. *Moć i nemoć fantastike*. Književni krug. Split.
8. Pavičić, Jurica. 2000. *Hrvatski fantastičari: jedna književna generacija*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta. Zagreb.
9. Sim, Stuart. 2001. *Derrida i kraj povijesti*. Naklada Jesenski i Turk. Zagreb.
10. Slabinac, Gordana. 1995. Fantastični impuls moderne književnosti. *Republika* 51 (3-4). 64-88.
11. Strsoglavec, Đurđa. 1996. Goran Tribuson. *Književna revija* 36 (1-2). 67-95.
12. Štiks, Igor. 1998. Fantastični inventar Gorana Tribusona. U G. Tribuson *Osmi okular* (str. 211-215). Ceres. Zagreb.
13. Todorov, Tzvetan. 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*. Rad. Beograd.
14. Visković, Velimir. 1983. *Mlada proza: eseji i kritike*. Biblioteka ITD. Zagreb.

Tercijarna literatura

1. Anić, Vladimir. 2007. *Rječnik hrvatskog jezika*. Novi Liber. Zagreb.
2. Babić, Stjepan; Finka, Božidar; Moguš, Milan. 2002. *Hrvatski pravopis*. Školska knjiga. Zagreb.
3. Ivanović, Zoran. 1996. *Metodologija izrade znanstvenog i stručnog djela*. Hotelijerski fakultet Opatija. Rijeka.