

Interpretacija i metodički pristup magijskome realizmu u zbirci Kraj igre Julia Cortazara

Jurić, Matea

Master's thesis / Diplomski rad

2018

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

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:498635>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-07-15**



Sveučilište u Zagrebu
Filozofski fakultet
University of Zagreb
Faculty of Humanities
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu
Odsjek za kroatistiku
Katedra za metodiku nastave hrvatskoga jezika i književnosti

Zagreb, 25. rujna 2018.

**INTERPRETACIJA I METODIČKI PRISTUP MAGIJSKOME
REALIZMU U ZBIRCI *KRAJ IGRE* JULIA CORTÁZARA**

DIPLOMSKI RAD

8 ECTS bodova

Mentor:

Izv. prof. dr. sc. Dean Slavić

Student:

Matea Jurić

SADRŽAJ

1. UVOD.....	4
2. FANTASTIČNA KNJIŽEVNOST	5
2.1. Pristupi određenju fantastike	5
2.1.1. Fantastika kao žanr	6
2.1.2. Fantastika kao skup žanrovski divergentnih tekstova.....	8
2.2. Diskurs fantastike.....	10
2.3. Funkcije fantastike	11
2.4. Od mita do magije.....	13
3. MAGIJSKI REALIZAM	17
3.1. Razvoj pojma	18
3.2. Kontekst i lokacije razvoja	21
3.2.1. Latinska Amerika	22
3.2.2. Ostale lokacije	25
3.3. Kritički osvrti.....	27
3.3.1. Magijski realizam kao latinoamerički fenomen	28
3.3.2. Magijski realizam kao globalni fenomen.....	29
3.4. Utjecaji i odrednice magijskoga realizma	32
3.4.1. Fantastika i magijski realizam	32
3.4.2. (Nad)realizam i magijski realizam.....	36
4. JULIO CORTÁZAR.....	39
4.1. Stvaralaštvo i stil.....	41
4.2. Dvojnosti	44
4.3. Igra kao estetska kategorija	47
5. <i>KRAJ IGRE</i>	48
5.1. Trivijalna svakodnevnica.....	52
5.2. Motiv sna	58
5.3. Dominacija fantastičnoga	60
5.4. Prijelomni trenuci dječjega odrastanja	62
6. METODIČKI PRISTUP PRIPOVIJESTI „ŽUTI CVIJET“	64
6.1. Motivacija.....	64
6.2. Interpretativno čitanje.....	65
6.3. Ispitivanje dojmova	65

6.4. Lokalizacija.....	66
6.5. Teorijski dio	66
6.5.1. Magijski realizam	66
6.5.2. Fantastika	67
6.6. Interpretacija	67
6.6.1. Motivi i simboli	67
6.6.2. Likovi.....	69
6.7. Mogućnosti čitanja	70
6.8. Stil	71
6.9. O žanru kratke pripovijesti	71
6.10. Metodičke mogućnosti	72
7. PISMENA PRIPREMA ZA IZVEDBU NASTAVNOGA SATA IZ KNJIŽEVNOSTI.....	73
7.1. Artikulacija nastavnoga sata	75
7.2. Izvori i literatura.....	93
7.3. Plan ploče	93
7.4. Prilozi	94
7.5. Rezultati ankete.....	97
8. ZAKLJUČAK	97
9. LITERATURA	98

1. UVOD

Od najranijih mitova i pripovijesti o herojima, legendi, predaja i drugih usmenih oblika, pa sve do zombija i vampira u popularnoj literaturi 21. stoljeća, književnost je oduvijek sadržavala fantastične ili fantastične bliske elemente te je kao takva izazivala posebno zanimanje. Mitovima su si ljudi iz različitih kulturnih područja nastojali objasniti svijet koji ih okružuje i pojave koje su dio njihove realnosti. Problematika odnosa književnosti i zbilje javlja se još u antičko doba u obliku rasprava o pojmu *mimesis*. Aristotel pod tim pojmom podrazumijeva ljudsko djelovanje koje se zasniva na oponašanju. Iz nagona za oponašanjem razvilo se pjesničko umijeće. Aristotel ističe kako pjesnikov posao nije da pripovijeda o stvarnim događajima, o onome što se dogodilo, kao što to čini historiograf, nego o onome što se moglo, može i moglo bi se dogoditi.¹ „Zato je mudrije i vrednije pjesništvo od povijesti, jer pjesništvo govori više općenito, a povijest pojedinačno.“² Drugim riječima, pjesnik nam kazuje više o našem svijetu nego što to čini povjesničar. Za razliku od njega, Platon zastupa antimimetičko stajalište – književnost je samo sjena sjene, oponašanje oponašanja, budući da oponaša svijet koji je već sam po sebi imitacija svijeta ideja. Platon ne misli kako oponašanja nema, nego drži da je ono po sebi zlo jer umjetničko stvaralaštvo čovjeka udaljava od istine.

Termini *fantastika* i *fantastično* potječu od grčke riječi *fantastikos* – biti sposoban predočavati, tvoriti slike, koja je vezana uz pojam *fantasia* – predstava, predodžba, uobrazilja. Termin u estetiku uvodi Platon koji govori o fantastičnoj umjetnosti (*fantastike*) kao onoj koja se bavi predodžbama, onim što izgleda slično, nasuprot imitativnoj umjetnosti koja je orijentirana na oslikavanje (*eikastike*).³ Kao pojam koji bi označavao svojstvo određenoga umjetničkog proizvoda, a ne stanje duha ili proizvodnu pretpostavku umjetničkog rada, termin *fantastika* učestalije se pojavljuje kada i fantastična književnost: od 18. stoljeća.⁴

U 20. stoljeću pod utjecajem nadrealizma javlja se književno-umjetnički smjer koji donosi inovativan odnos prema stvarnosti – magijski realizam. Kombinirajući fantastiku s realizmom, stvara poseban svijet u kojemu se čudesno čini kao dio prirodnog, a čitatelj neobično prihvaća kao uobičajeno. Pojam se najčešće veže uz latinoameričku prozu druge polovice 20. stoljeća. U radu će se analizirati zbirka kratkih pripovijesti *Kraj igre* argentinskoga književnika Julia Cortázara, koji na inovativan način spaja trivijalnu svakodnevicu s fantastičnim elementima.

¹ Usp. Aristotel 1912: 23.

² Aristotel 1912: 23.

³ Usp. Lepschy 1988: 148 prema Pavičić 2000: 34.

⁴ Isto.

2. FANTASTIČNA KNJIŽEVNOST

Fantastična je književnost širok pojam koji obuhvaća cjelokupnu literaturu kojoj se fabula temelji na fantastici. Fantastika je u *Hrvatskom enciklopedijskom rječniku* definirana kao „ono što je stvoreno fantazijom, stvaralačkom maštom.“⁵ Pridjev fantastičan znači „čudesan, nadnaravan, maštovit, nestvaran, sanjarski; koji je stvoren fantazijom, koji je izvan realnosti.“⁶ Termin „fantastično“ definiran je i u *Rečniku književnih termina*: u širem značenju „veže se za svako književno djelo koje sadrži irealne, čudesne i nadstvarne elemente“, dok u užem smislu označava „vrstu fikcije u kojoj je moguće i nemoguće, prirodno i natprirodno, stvarno i nestvarno isprepletano tako da čitatelja (ali često i naratora ili glavnog junaka) ostavlja u nedoumici oko prave prirode fantastičnoga događaja iz pripovijesti.“⁷

Svojim ulaskom u pripovijest fantastika ruši ustaljen red, ravnotežu, ona je raskid s priznatim poretkom, pa tako Dean Slavić ističe da „fantastična književnost prikazuje likove i događaje koji krše zakone fizike i kemije što ih ljudi poznaju u času nastanka djela.“⁸ Za Edwarda Jamesa i Farah Mendlesohn fantastika je „stvaranje prosvjetljenja i priznanje da se uzbuđenje i čudo mogu pronaći u zamišljanju nemogućih stvari.“⁹ Tzvetan Todorov fantastiku vidi u neizvjesnosti, kolebanju, neodlučnosti između dviju mogućih opcija – hoće li se čudna pojava objasniti tipovima prirodnih ili tipovima natprirodnih uzroka.¹⁰

Sve se ove definicije, unatoč svojim raznolikostima, sastaju u jednome – fantastično se uvijek odnosi na nešto irealno, neobjašnjivo, mistično. Ljude koji žive u stvarnome svijetu ono stavlja u prisutnost nedokučivoga koje remeti njihov red. „Uvijek je tu tajna, neobjašnjivo, neprihvatljivo, koje se uvlači u stvarni život ili stvarni svijet, ili, pak, u nepromjenjivu zakonitost svakodnevice.“¹¹

2.1. Pristupi određenju fantastike

Fantastika otvara upite koji su bitni za teoriju književnosti, a posebno za genologiju, budući da nije u potpunosti određeno je li ona samo svojstvo koje povezuje određen broj tekstova ili je zaseban žanr. „Drugim riječima, raspravljamo li o epitetu koji se dodjeljuje

⁵ Matasović i Jojić (ur.) 2002: 334.

⁶ Isto.

⁷ Popović 2007: 210. Svi citati preuzeti iz *Rečnika književnih termina* slobodno su prevedeni sa srpskoga jezika.

⁸ Slavić 2011: 324.

⁹ James i Mendlesohn 2012: i. „Fantasy is a creation of the Enlightenment, and the recognition that excitement and wonder can be found in imagining impossible things.“

¹⁰ Usp. Todorov 1987: 30.

¹¹ Todorov 1987: 31. Svi citati preuzeti iz knjige *Uvod u fantastičnu književnost* slobodno su prevedeni sa srpskoga jezika.

određenom krugu žanrovski divergentnih tekstova, ili o terminu iz književne genologije.“¹² Zagovaratelji fantastike kao svojstva genološki različitih tekstova ističu da je područje koje termin pokriva previše raznoliko: „široki opseg radova koji na ovaj ili onaj način odgovara da bi mogao biti nazvan fantastikom širok je, preširok da konstituira jedan žanr“, objašnjava Eric Rabkin.¹³ Termin je opsežan jer fantastika obuhvaća tekstove koji već pripadaju različitim kanoniziranim žanrovima, primjerice gotskome romanu, znanstvenoj fantastici, hororu i sl. S time se ne slažu pristaše genološkoga određenja, koji promatraju fantastiku kao poseban žanr. Tzvetan Todorov, jedan od najvažnijih teoretičara fantastične književnosti, zastupa takvo stajalište.

2.1.1. Fantastika kao žanr

Todorov naglašava kako fantastika nije bit djela, nego samo tematsko-literarna konkretizacija književnoga žanra koji se otkriva čitatelju. Todorov nastoji pronaći pravilo koje vlada u fantastičnim tekstovima te ističe kako nijedna teorija žanrova nije savršena i uspješna u svom opisu. „Djela se ne poklapaju s kategorijama, čije je postojanje iskonstruirano; jedno djelo, na primjer, može predstavljati više od jedne kategorije, više od jednog žanra.“¹⁴ Todorovljevo određenje fantastičnog zahtijeva da budu ispunjena tri uvjeta:

- 1) tekst treba primorati čitatelja da svijet književnih likova drži za svijet živih ljudi i bude neodlučan između prirodnog i natprirodnog objašnjenja događaja o kojima se govori;
- 2) tu neodlučnost isto tako može osjećati neki od likova; na taj način je uloga čitatelja povjerena jednome liku, a u isto vrijeme neodlučnost je predstavljena, ona postaje jedna od tema djela; u slučaju naivnog čitanja, stvarni čitatelj poistovjećuje se s likom;
- 3) čitatelj zauzima određen stav prema tekstu: on će jednako odbaciti alegorijsko tumačenje, kao i „pjesničko“.¹⁵

Navedena tri uvjeta nisu jednake vrijednosti, prvi i treći uvjet čine bit žanra. Drugi i ne mora biti ispoštovan, iako većina primjera zapravo ispunjava sva tri uvjeta.

Za Todorova su glavni uvjet fantastičnoga čudnovati događaji jer imaju poseban utjecaj na čitatelja, izazivaju različite emocije, strah, užas, zanimanje, radoznalost. Kada se čitatelj nađe u nedoumici, uvučen je u „srce fantastičnog“ te se mora odlučiti za jedno od

¹² Pavičić 2000: 35.

¹³ Rabkin 1977: 117 prema Pavičić 2000: 35.

¹⁴ Todorov 1987: 26.

¹⁵ Todorov 1987: 37.

dvaju rješenja: „ili je riječ o zabludi čula, proizvodu mašte, te zakoni svijeta ostaju onakvi kakvi jesu, ili se to doista zbilo, događaj je sastavni dio stvarnosti, ali tada ovim svijetom upravljaju zakoni koji su nama nepoznati.“¹⁶ Autor navodi primjer iz Cazotteova *Zaljubljenog đavla* (*Le diable amoureux*, 1772), gdje protagonist Alvaro mjesecima živi sa ženskim bićem za koje vjeruje da je zao duh, đavo, vila ili slično biće, biće s drugoga svijeta. Način na koji se pojavila pokazuje da je s drugoga svijeta, no s druge strane ona se vlada kao obična žena koja voli. Alvaro se koleba oko toga je li riječ o proizvodu mašte ili se to zaista zbiva. Protagonist je u nedoumici u koju uvlači i čitatelja. Čitatelj je neodlučan između naravnoga i nadnaravnoga rješenja događaja o kojima se govori. Vrijeme u kojemu se odvija fantastično vrijeme je neizvjesnosti; ono traje sve dok čitatelj sumnja, dok se koleba između racionalnoga i neracionalnoga objašnjenja neke natprirodne pojave. U trenutku odluke između jednog ili drugog odgovora, čitatelj napušta fantastično te stupa u jedan od dvaju njemu bliskih žanrova, čudno ili čudesno. „Ako čitatelj prihvati da zakoni stvarnosti ostaju netaknuti i da pružaju objašnjenje opisanih pojava, kažemo da djelo pripada jednom drugom žanru – čudnom. Ako, naprotiv, odluči da se moraju prihvatiti novi zakoni prirode kojima bi ta pojava mogla biti objašnjena, ulazimo u žanr čudesnog. Fantastično se smješta na granici između čudnog i čudesnog.“¹⁷

Todorovljev stav kritizira Beatrice Amaryll Chanady, koja kao kriterij fantastike umjesto dvosmislenosti i kolebanja ističe antinomiju, odnosno „istodobnu prisutnost dvaju konfliktnih kodova u tekstu“ između kojih se čitatelj ne koleba.¹⁸ Ti se kodovi međusobno isključuju, pa se nadrealno u fantastici ne objašnjava kao nešto prirodno, već se od njega razlučuje i ostaje samo nadrealno.

Milivoj Solar određuje fantastičnu književnost na dva načina. U užem smislu promatra ju također kao posebni književni žanr u čijoj je biti čitateljeva sumnja u mogućnost racionalna objašnjenja opisanih događaja i pojava. Solar nudi i širi pogled na fantastiku, unutar njega obuhvaća svu književnost koja „ne poštuje razlike između stvarnog i izmišljenog, mogućeg i nemogućeg, sna i jave.“¹⁹

¹⁶ Todorov 1987: 29.

¹⁷ Todorov 1987: 46.

¹⁸ Chanady 1985: 12 prema Virk 2014: 174.

¹⁹ Solar 2011: 147.

2.1.2. Fantastika kao skup žanrovski divergentnih tekstova

Farah Mendlesohn i Edward James ističu kako je „najočitija konstrukcija fantastike u književnosti i umjetnosti prisutnost nemogućeg i neobjašnjivog.“²⁰ Kao najvrednijeg teoretičara druge polovice 20. stoljeća autori ističu Briana Atteberya i njegov tekst *Strategies of Fantasy* (1992). Teoretičar predlaže da fantastiku promatramo kao „skup tekstova sa zajedničkim obilježjima koja mogu biti predmeti ili osobe, ali i pripovjedne tehnike. U središtu su skupine pripovijesti koje dijele obilježja potpuno nemogućega, dok su prema rubu one koje uključuju manji broj obilježja ili u čitatelju pobuđuju sumnju u fantastičnost pročitano.“²¹ Takvu grupu tekstova Attebery uspoređuje s matematičkim pojmom *neizrazitoga skupa*²² (eng. *fuzzy set*). Na temelju ovakvoga shvaćanja svoj pristup gradi Farah Mendlesohn. Autorica razumijeva fantastiku kao razgovor između autora i čitatelja te ju određuje kao „niz neizrazitih skupova određen načinom na koji fantastika ulazi u tekst.“²³ Prema tome, razlikuje nekoliko vrsta fantastične književnosti:

- 1) Fantastika prolaza i potrage (*the portal-quest fantasy*) prikazuje fantastični svijet u koji junak ulazi kroz prolaz. Klasičan primjer ovakve vrste fantastike jest roman *Lav, vještica i ormar* (*The Lion, the Witch and the Wardrobe*, 1950) C. S. Lewisa. U srži jest da je fantastika uvijek s druge strane odijeljene prolazom i iz nje ne izlazi. Iako junaci mogu prelaziti s jedne strane u drugu, magija ne može.²⁴
- 2) Fantastika koja preplavljuje (*immersive fantasy*) prikazuje u cijelosti fantastičan svijet u kojemu junake ne iznenađuju fantastični elementi kojima su okruženi. „Oni žive u povezanosti s magičnim ili fantastičnim, čak iako sami po sebi nisu magični.“²⁵ Natprirodno se u ovakvome svijetu drži mogućim i stvarnim. Autorica drži kako bi primjer navedene vrste mogao biti i latinoamerički magijski realizam, istaknuvši djela

²⁰ Mendlesohn i James 2012: 3.

²¹ James i Mendlesohn 2012: 1. „Attebery proposed that we view fantasy as a group of texts that share a cluster of common tropes which may be objects but which may also be narrative techniques. At the centre are those stories which share tropes of the completely impossible and towards the edge, in subsets, are those stories which include only a small number of tropes, or which construct those tropes in such a way as to leave doubt in the readers's mind as to whether what they have read is fantastical or not.“

²² Matematički pojam za skup kod kojega je moguća stupnjevitost ili djelomična pripadnost elemenata tome skupu.

²³ Mendlesohn i James 2012: 4. „F. Mendlesohn sees fantasy as a number of fuzzy sets determined by the mode in which the fantastic enters the text.“

²⁴ Usp. Mendlesohn 2008: xix.

²⁵ Mendlesohn 2008: xxi. „They must exist as integrated with the magical (or fantastic) even if they themselves are not magical.“

Kuća duhova (La casa de los espíritus, 1982) Isabel Allende te *Sto godina samoće (Cien años de soledad, 1967)* Gabriela Garcíe Márqueza.

- 3) Fantastika koja upada (*intrusion fantasy*) vrsta je u kojoj fantastika donosi kaos u svijet junaka. On je izložen opasnosti i lišen sigurnosti u mjestu u kojemu živi. Slična je fantastici prolaza, no, iako su prirodno i natprirodno često razdvojeni, junak i čitatelj nikada se ne navikavaju na fantastično.²⁶
- 4) Rubna fantastika (*liminal fantasy*) jest ona u kojoj čitatelj i junak imaju drugačiji pogled na fantastiku. Dok je čitatelj iznenađen upadom fantastičnoga, protagoniste to ne uzbuđuje i ponašaju se normalno. Primjer je djelo Joane Aiken *Da, ali danas je utorak (Yes, But Today is Tuesday, 1953)*, a tehniku koristi i Kafka „u sceni u kojoj se Gregor Samsa ne čudi tomu što se pretvorio u kukca, nego razmišlja bi li još mogao stići na vlak.“²⁷

Mendlesohn raspravlja i o još jednoj vrsti u kojoj tekstovi krše i iskrivljuju prethodno navedena pravila te ih naziva *nepravilnima (the irregulars)*.²⁸ Upravo svojim kršenjem oni stvaraju neka nova pravila, ali i dokazuju da tekstovi fantastičnoga žanra preuzimaju tehnike iz različitih izvora.

Dean Slavić iznosi nešto jednostavniju podjelu te razlikuje dvije vrste djela s fantastičnim elementima. Prvu vrstu predstavljaju djela u kojima se „događaji zbivaju u udaljenom ili neodređenom prostoru i vremenu gdje kršenje zakona fizike koje poznajemo početkom 21. stoljeća ne predstavlja neobičnost za sudionike.“²⁹ Primjer su pučke bajke, kao i djela J. R. R. Tolkiena, ali i znanstvena fantastika – roman *Sanjaju li androidi električnu ovcu (Do Androids Dream of Electric Sheep?, 1968)* Philipa Dicka. Drugu vrstu fantastike čine djela čija se radnja odvija u vremenu i prostoru sličnim pripovjedačevima. Fantastika prodire u piščev svijet kao nešto strano i neuobičajeno. Prirodni zakoni ne moraju se kršiti svakodnevno, a začudni se efekt katkad postiže ravnodušnošću likova i pisca glede fantastičnih događaja. Primjer je ponovno Kafkina *Preobrazba (Die Verwandlung, 1915)*, kao i roman *Majstor i Margarita (1966)* Mihaila Afanasjeviča Bulgakova te romani J. K. Rowling.³⁰

²⁶ Usp. Mendlesohn 2008: xxii.

²⁷ Slavić 2011: 325.

²⁸ Mendlesohn 2008: 246.

²⁹ Slavić 2011: 325.

³⁰ Usp. Slavić 2011: 325.

Pavao Pavličić fantastici pristupa onako kako se to radilo u starim poetikama koje su zapravo bile svojevrsni priručnici za gradnju književnih tekstova. Osobine fantastike predočava u obliku naputaka za pisanje fantastične pripovijesti. U fantastičnoj se pripovijesti mora prikazivati zbivanje koje odstupa od prirodnih zakona ili svakodnevnoga iskustva te se ona mora zbivati u ljudskome svijetu. Neobičnih zbivanja mora biti izrazito malo, a najbolje je da se cijela fabula vrti oko jednoga. Neobični događaj pokretač je fabule i uvijek se eksplicitno identificira kao neobičan. Fantastični događaj mora biti glavni motiv te ne smije biti posve izmišljen, nego se mora doimati kao realizacija nekakvih mogućnosti koje u zbilji ionako postoje. Događaj iz pripovijesti mora uvijek djelovati zakonito, a pisac mora stvoriti dojam kako su se neobične stvari morale dogoditi određenome junaku. Čudo oko kojega se pripovijest vrti ne smije nikada biti objašnjeno – na kraju možemo doznati o sudbini junaka, ali ne i podrijetlu i sudbini čuda.³¹

2.2. Diskurs fantastike

Književno djelo čini strukturu, a jedinstvo se strukture u fantastičnoj književnosti prema Todorovu ostvaruje iskazom, iskazivanjem i sintaktičkim vidom. Prvo obilježje, obilježje iskaza, jest upotreba figurativnoga govora, retoričkih figura, hiperbole, pretjerivanja. Natprirodno često nastaje tako što figurativno značenje uzimamo kao doslovno. „Ako se fantastično neprestano služi retoričkim figurama, to znači da je u njima pronašlo svoje podrijetlo. Natprirodno se rađa iz jezika, ono je istodobno njegova posljedica i njegov dokaz, ne samo da đavoli i vampiri postoje isključivo u riječima, nego i jedino jezik omogućava poimanje onoga što je uvijek odsutno – natprirodnog. Ono postaje simbol jezika, isto onako kao što su to i retoričke figure; a figura je najčistiji oblik doslovnosti.“³² Fantastična djela mogu imati neobične narativne zahtjeve. Pisci će možda morati zazvati duhove, uvjerljivo zapisati dijalog zmajeva ili izmisliti jezike anđela i bogova. Postoji mnogo stilskih postupaka, a Greer Gilman kao najvažniju ističe stiliziran jezik. „Da bismo govorili o neviđenom – o sablastima, bogovima, duhovima – ili evocirali drugi svijet, često rabimo jezik drugačiji od svakodnevnoga. To može jednostavno biti ('Jednom davno...'); može biti formalno razrađen, s maskama, plesom, glazbom i arhaičnim govorom. Uvijek je stiliziran.“³³

³¹ Usp. Pavličić 2016: 12–19.

³² Todorov 1987: 85.

³³ Gilman 2012: 136 u: James i Mendlesohn (ur.) 2012. „To speak of the unseen – of ghosts, gods, spirits – or evoke another world, we often use a language set apart from the vernacular. It may be simple ('Once upon a time...'); it can be formally elaborate, with masks, dance, music, and archaic speech. It is always stylized.“

Drugo Todorovljevo obilježje, obilježje iskazivanja, odnosi se na pripovjedača. Pripovjedač u fantastičnim pripovijestima obično je u prvome licu, budući da ono omogućava čitatelju da se poistovjeti s junakom (zamjenica „ja“ pripada svima). „Osim toga, kako bi se poistovjećivanje olakšalo pripovjedač će biti 'prosječan čovjek' u kojem se svaki (ili gotovo svaki) čitatelj može prepoznati. Tako na najneposredniji mogući način prođiremo u svijet fantastičnog.“³⁴ Neizvjesnost je pojačana ukoliko neobične događaje pripovijeda netko tko je istodobno protagonist i pripovjedač.

Treće obilježje odnosi se na sintaktički vid – kompoziciju, koju Todorov objašnjava po uzoru na Edgara Allana Poea. Za njega se pripovijetka odlikuje „postojanjem jednog jedinog efekta smještenog na kraju pripovijesti, i obvezom da svi njezini činitelji tome efektu moraju doprinijeti. U čitavom djelu ne bi smjelo biti ni jedne jedine riječi koja posredno ili neposredno ne potpomaže ostvarenje tog unaprijed utvrđenog cilja.“³⁵

2.3. Funkcije fantastike

Todorov raspravlja o društvenoj i književnoj funkciji fantastičnoga. Nagovještaj objašnjenja društvene funkcije vidi u napomeni Petera Penzoldta. „Za mnoge pisce je natprirodno samo izgovor da bi se opisale stvari koje se oni nikada ne bi usudili spominjati u realističkim uvjetima.“³⁶ Iako možemo sumnjati u ovakve tvrdnje, u to da su natprirodni događaji samo izgovori, izvjesno je da u njima postoji i dio istine – „fantastično omogućava da se prekorače određene granice koje su, ukoliko se ne koristimo fantastičnim, nedostupne.“³⁷ Književnu ulogu fantastičnoga autor dijeli na tri funkcije. Prva jest pragmatička – natprirodno uzbunjuje, plaši, ili jednostavno drži čitatelja u neizvjesnosti. Druga je funkcija semantička – natprirodno ustanovljuje vlastitu manifestaciju, ono označuje samo sebe, pa ne treba nikakve potvrde u takozvanoj stvarnosti. Treća jest sintaktička – ona ulazi u okvir razvoja pripovijedanja.³⁸ Uplitanje natprirodnoga ruši ustaljeno stanje pripovjednoga univerzuma. „Činitelj čudesnog postaje pripovjedačka građa koja najbolje ispunjava tu točno utvrđenu funkciju: on unosi izmjenu u prethodno stanje i razara ravnotežu (ili neravnotežu).“³⁹

³⁴ Todorov 1987: 87.

³⁵ Todorov 1987: 91.

³⁶ Penzoldt 1952: 146 prema Todorov 1987: 161.

³⁷ Todorov 1987: 161.

³⁸ Usp. Todorov 1987: 165.

³⁹ Todorov 1987: 168.

Dio marksističke i psihoanalitičke kritike drži da je svojstvo fantastike subverzivan odnos prema zbilji. Rosemary Jackson ističe kako fantastično pruža tragove neizrečenog i neviđenog u društvu, onog što je bilo utišano, nevidljivo, pokriveno i učinjeno odsutnim. Fantastika je subverzivna jer nastoji potkopati ustaljena pravila i konvencije, pa tako, u psihoanalitičkome diskursu, izražava podsvjesno.⁴⁰ Pavičić ističe kako suvremeni teoretičari fantastične književnosti nisu uspjeli nekakvom cjelovitom teorijom pokriti i objasniti prostor književne fantastike, no gotovo svi se slažu o njezinome subverzivnom karakteru. „Takva proza postoji u relaciji s onom 'stvarnosnom', 'istinonaličnom': preuzima njezine konvencije, postupke i motive, subverzivno se odnosi prema njoj i njezin je, najčešće rubni, suputnik“, iako postoje i tekstovi koji izmiču tome modelu, (umjetničke bajke, dio znanstvene fantastike, različiti modernistički i postmodernistički prozni tekstovi).⁴¹

Svaki pokušaj određenja fantastike, bilo kao žanra, bilo kao svojstva određena broja tekstova, stavlja fantastiku u korelaciju sa stvarnošću. Stvarnost joj daje smisao i dublji značaj; bez nje, zapravo, ne bi mogla niti postojati. Da bi nešto bilo nerealno, najprije mora postojati nešto realno; ako je nešto natprirodno, najprije mora postojati nešto prirodno. Britanski fantastičar Herbert George Wells ističe kako fantastične pripovijesti nemaju veze s mogućnim, nemaju uvjerljivu argumentaciju, ali drže čitatelja zahvaljujući umjetničkoj iluziji. Interes za takva djela pobuđuju fantastični, ali i nefantastični elementi.

„Te pripovijesti traže od čitatelja isto toliko razumijevanja kao i romani 'puni sažaljenja'. Fantastični element, čudno svojstvo ili čudan svijet, također služi jedino za to da se naglase i pojačaju naše prirodne reakcije – čuđenje, strah ili zbuđenost. Fantazija sama po sebi nije ništa, i kada toj vrsti književnosti pribjegavaju nevješti pisci, koji ne razumiju taj princip, redovito stvaraju tekstove koji su nezamislivo bedasti i ekstravagantni. Svatko može izmisliti naopake ljude, ili antigravitaciju ili svjetove koji liče na gimnastičke utege. Te fantazije mogu biti zanimljive jedino ako se uspoređuju sa svakodnevnim iskustvom i ako se uklanjaju iz pripovijesti sva ostala čuda. Tada pripovijest postaje ljudska.⁴²

Unatoč natprirodnim elementima, fantastična djela moraju biti „ljudska“ – moraju izazivati iste reakcije i emocije kao i druga „realističnija“ djela. Moraju se temeljiti na stvarnosti i svakodnevnom ljudskom iskustvu te tako biti bliske čitatelju.

⁴⁰ Usp. Jackson 1981: 14.

⁴¹ Pavičić 2000: 41.

⁴² Wells 1934 prema Petrov 1975: 79–80. Svi citati preuzeti iz knjige *Roman: rađanje moderne književnosti* slobodno su prevedeni sa srpskoga jezika.

2.4. Od mita do magije

Najraniji oblici pisane fikcije koji su utjecali na mnoge fantastičare jesu pripovijesti o bogovima i herojima, kao što su *Ep o Gilgamešu* te Homerova djela. Pjevajući o putovanjima junaka kroz svijet nastanjen divovima, nemanima i čudovištima, *Odiseja* (8. st. pr. Kr.) prethodi mnogim kasnijim fantastičnim djelima. „Grčke pripovijesti bogovima i božicama bile su za mnoge Grke dio njihovih religijskih uvjerenja, no često su ih razrađivali pjesnici ili dramatičari, a neki su ih suvremenici nazivali 'lažima pjesnika'.“⁴³

Početak prvoga tisućljeća razni su barbarski narodi njegovali tradicije bogova i heroja te njima u čast stvarali mnoge pripovijesti, poeme i cijele epove. Među rijetkim je preživjelim staroengleski srednjovjekovni ep nepoznatoga autora *Beowulf*, koji pjeva o nordijske junaku koji se borio s čudovištima i zmajevima. Ono malo što je poznato o staroengleskim bogovima zapisano je u zbirci saga *Prozna Edda* islandskoga pisca Snorra Sturlusona. U sagama piše o životima farmera u novoosnovanoj zemlji Island te o njihovoj borbi s duhovima i vizijama. U prijevodima Williama Morrisa islandske sage postale su poznate široj publici u 19. stoljeću te su imale važnu ulogu u razvoju engleske fantastike: utjecale su na mnoge danas poznate fantastičare, samoga Morrisa, Johna Ronalda Reuela Tolkiena, Dianu Wynne Jones, Alana Garnera i Neila Gaimana.⁴⁴ Bogatija keltska tradicija sadrži razne pripovijesti o staroirskim herojima, koje je skupio uz ostale Charles Squire, kao i zbirku velških legendi pod naslovom *Mabinogion*. Pripovijesti su bile slabo poznate europskoj publici sve do početka nacionalnih pokreta 19. stoljeća. Krajem istoga stoljeća počinje se objavljivati i proučavati srednjovjekovna velška i irska literatura te se u Europi raširio interes za prikupljanjem folklora i upoznavanjem svijeta europskoga seljaka. Keltska fantastika djelomično utemeljena na ovim tradicijama utjecala je na modernu sjevernoameričku fantastiku u autora kakvi su Evangeline Walton, Charles de Lint, Lloyd Alexander, Katherine Kerr i Emma Bull.⁴⁵ Osim mitova, legendi i saga koji su pružili izobilje motiva i elemenata žanru fantastike, prepoznat je i utjecaj drevnih pripovijesti. Pripovijesti o brodolomima i pomorskim avanturama često sadrže snažne fantastične elemente. Jedna od najpoznatijih jest *Aleksandrida*⁴⁶, srednjovjekovni roman o Aleksandru Velikom i njegovim osvajanjima, gdje se osim biografskih činjenica pojavljuju i pripovijesti o neobičnim

⁴³ Mendlesohn i James 2012: 7. „The Greek stories about the gods and goddesses were, of course, for most ancient Greeks part of the structure of their religious belief, but they could be elaborated by poets or playwrights, and some contemporaries even referred to them as 'the lies of poets'.“

⁴⁴ Usp. Mendlesohn i James 2012: 8.

⁴⁵ Usp. Mendlesohn i James 2012: 9.

⁴⁶ *Aleksandrida* – drži se da je roman napisao Kalisten oko 300. god. pr. Kr.

susretima s peterookim životinjama i stablima koja govore. Poznat je i Apulejev *Zlatni magarac* (*Asinus aureus*, 2.st.), fantastično-satirični roman u kojemu se govori o avanturama čovjeka pretvorena u magarca.⁴⁷

Tradicija pripovijesti o čudima javlja se u srednjem vijeku i u formi romanse, a jedne od najpoznatijih su pripovijesti o kralju Arturu. One ranije vrte se oko tema braka i preljuba te se mogu promatrati dijelom viteške tradicije, dok poslije, pod utjecajem Crkve, donose kršćanske teme (potraga za Svetim gralom). Temom o kralju Arturu bavio se i vodeći pjesnik viktorijanskog doba u Engleskoj sredinom 19. stoljeća, Alfred Tennyson, koji je izdao zbirku pjesama *Kraljeve idile* (*Idylls of the King*, 1859). Najpoznatiji autori 20. stoljeća na koje je utjecala ova tradicija su Rosemary Sutcliff, Mary Stewart, Marion Zimmer Bradley, Peter David i Stephen Lawhead. Mendlesohn i James vide ciklus o kralju Arturu kao „tradiciju elite“ (eng. *folklore of the elite*), a isto su tako postojale tradicije koje su pripadale siromašnome srednjemu sloju. Jedna od najsnažnijih je ona o Robinu Hoodu, legendarnome junaku srednjovjekovnih engleskih balada.⁴⁸

U razdoblju renesanse također se mogu naći djela s fantastičnim elementima. Primjerice, ep *Bijesni Orlando* (*Orlando furioso*, 1532) Ludovica Ariosta građen je miješanjem fantastičnih poganskih, antičkih mitskih, kao i kršćanskih elemenata. Prikazi Orlandovala ludila ispunjeni su fantastičnim i maštovitim motivima – let na Mjesec na krilatome konju, potraga za razumom zatvorenome u boci.

Željka Lovrenčić ističe prisutnost fantastike i u razdoblju baroka, na primjer Quevedo i njegovo djelo *Los sueños*, kao i u Shakespearea. „Iako danas ne možemo reći da je *Hamlet* djelo fantastične književnosti, možemo spomenuti važnu ulogu duha te brisanje granica između sna i smrti, nakon čega je lako ući u područja koja nisu stvarna.“⁴⁹ Posredovanjem Tassove poetike iz *Oslobođenoga Jeruzalema*, fantastični se motivi javljaju i u Gundulićevom *Osmanu*, koji uz povijesni donosi i romantični svijet fantastičnih likova, kao i eshatološki svijet s paklenim kraljem i paklenim silama. Krajem 17. stoljeća Charles Perrault i Madame d'Aulnoy popularizirali su bajke, žanr blizak fantastici. Mendlesohn i James nazivaju ih „ispoliranim verzijama narodnih pripovijesti“.⁵⁰ Poznate su i bajke braće Grimm koji su, kao i Perrault, stvarali bajke za aristokratske i građanske čitatelje, dok se u 19. stoljeću javljaju originalne bajke namijenjene modernome čitatelju. Najpoznatiji autor jest Hans Christian

⁴⁷ Usp. Mendlesohn i James 2012: 9.

⁴⁸ Usp. Mendlesohn i James 2012: 10.

⁴⁹ Lovrenčić 2001: 15.

⁵⁰ Mendlesohn i James 2009: 11. „the polished-up versions of the folk tales“.

Andersen. Nešto malo fantastičnoga nalazimo i kod autora racionalističke literature. „U Francuskoj, primjerice u 18. stoljeću, u vrijeme kad je razum nagovijestao pobjedu, najozbiljniji autori zabavljali su se pišući fantastične pripovijesti: Montesquieu, Diderot i Voltaire.“⁵¹

Sve bi se to moglo držati samo uvodom u fantastično – kao književni žanr ono se javlja tek pojavom romantizma i europske kulture. Ovo razdoblje odbacuje razum te naglašava ljudske osjećaje. Čovjek želi pobjeći od svakodnevice i prepustiti se mašti. Duh romantizma i razloge njegova zanimanja za fantastično detaljnije opisuje Lovrenčić:

„I romantizam i fantastično javljaju se kao otpor znanstvenom i industrijskom napretku. Nadahnjuju se legendama i tradicijom, oživljavaju folklor srednjeg vijeka i gotski stil: dvorci okruženi jamama i visokim zidinama, planinski i nizinski krajolici, šume, sumrak i noć – stalni su elementi. (...) Kod mnogih autora fantastična je književnost natopljena magijom i tajanstvenošću. Magijom, jer je ona izraz staroga čovjekova sna: prijeći granicu koja je nametnuta prirodom i doseći svemoć i sveobuhvatnost, tajanstvenost – zbog toga što putem profinjenog prodiranja u misli drugih ljudi, čovjek smatra da je moguće otvoriti vrata nekoga novog svijeta i shvatiti neka opća pravila nametnuta zakonima društva.“⁵²

Tek s romantizmom fantastika doživljava punu afirmaciju i procvat – upravo zbog činjenice da je pružala bijeg u nestvarno, natprirodno, predstavljala je svojevrsnu utjehu čovjeku koji je tražio bijeg od stvarnosti. Također, važno je istaknuti i veze s folklorom koji je za romantičare predstavljao neiscrpan izvor tema i motiva (vile, vještice, vampiri, nemani). Nestvarno, natprirodno, emocionalno, strah, užas, misterioznost, iznenađenje, šok, napetost – sve su to pojmovi koji povezuju romantično i fantastično.

Pavao Pavličić ističe kako fantastika postoji otkad postoji znanstveni pogled na svijet, od druge polovice 18. stoljeća, dok svi oni raniji tekstovi pripadaju drugim žanrovima (mit, bajke, basne). Možemo ju pronaći samo u vremenima nakon prosvjetiteljstva, „u ono doba kad se uređenje društva, njegovo samotumačenje i njegova povijest počinju oslanjati na znanstveno provjerljive podatke, a ne na religijske ili ideološke konstrukcije.“⁵³ Kao žanr se „razmahala“ nakon razdoblja realizma, koji je najprije „definirao zbilju, a potom je razvio i

⁵¹ Isto.

⁵² Lovrenčić 2001: 16.

⁵³ Pavličić 2016: 19.

procedure za njezino opisivanje.“⁵⁴ Fantastika i realizam snažno su povezani: fantastično preuzima takvu koncepciju zbilje te u nju unosi događaje koji joj se protive; fantastika se javlja tamo gdje je realizam udario svoje temelje. Krajem 19. stoljeća tradicionalni obrasci fantastičnoga počinju se kombinirati s novim, modernim elementima. Uspon moderne fantastike dijelom je posljedica promjena potaknutih prosvjećivanjem intelektualne klime moderne Europe – sloboda mišljenja, uspon deizma, napredak u znanosti. Ideja svijeta koji je moguće kontrolirati i razumjeti očitovala se u gotičkoj književnosti, u kojoj je zastupljena zamisao da je ovaj svijet samo zabluda. Među najranije gotičke klasike ubrajaju se *Otrantski dvorac* (*The Castle of Otranto*, 1764) Horacea Walpolea i *Misterije Udolphoa* (*The Mysteries of Udolpho*, 1794) Ann Radcliffe. Mendlesohn i James vide gotičku književnost kao „komentar na barbarstvo modernoga doba.“⁵⁵

Todorov ističe kako u modernoj književnosti fantastično više ne postoji, budući da natprirodni događaji ne izazivaju neodlučnost jer je svijet koji donosi u cijelosti neobičan i neprirodan. Kao primjer moderne natprirodne pripovijetke u 20. stoljeću autor navodi Kafkin *Preobražaj* (1915). Neobičan događaj ovdje dolazi odmah na početku djela; riječ je o nemogućem događaju koji na kraju postaje moguć – glavni lik pretvara se u kukca, a svoje stanje stupnjevito prihvaća kao normalno i moguće. „Fantastična pripovijest polazi od savršeno prirodnog stanja kako bi potom dosegla natprirodno, dok *Preobražaj* polazi od natprirodnog događaja kako bi mu tokom pripovijedanja davao sve prirodniji izgled.“⁵⁶ Svaka je neodlučnost tada besmislena i zamijenjena je pojmom „prilagođavanje“ – prijelaz iz natprirodnoga u prirodno.⁵⁷ Prema mišljenju J. P. Sartrea, moderni pisci više ne pokušavaju opisati neobična bića, za njih postoji samo jedan fantastičan predmet: čovjek. Normalan čovjek je fantastično biće, što znači da fantastično postaje pravilo, a ne iznimka – tu leži osnovna razlika između klasične fantastične i Kafkinih pripovijesti.⁵⁸

Željka Lovrenčić ne priznaje Todorovljevu tvrdnju da fantastična književnost u 20. stoljeću više ne postoji. Autorica ističe neke osnovne postavke suvremenih književnih djela: „Suvremena književnost odraz je suvremenog života (otud i teme izgubljenosti pojedinca u otuđenom svijetu, zabrinutost za sudbinu čovječanstva i za svoju vlastitu), a svaki je

⁵⁴ Pavličić 2016: 12.

⁵⁵ Mendlesohn i James 2012: 15.

⁵⁶ Todorov 1987: 174.

⁵⁷ Usp. Todorov 1987: 174.

⁵⁸ Usp. Todorov 1987: 176–177.

suvremeni pisac poetika za sebe.“⁵⁹ Takva književnost ne odbacuje fantastiku, a među suvremenim piscima koji su joj naklonjeni ističu se: Andre Chotel, Henri Bosco, Günter Grass, Vladimir Nabokov, Mihail Bulgakov, David Salinger, Jaroslav Boček itd.

Dva velika imena fantastične književnosti, Tolkiena i Lewisa, rodilo je 20. stoljeće. Sjevernoirski pisac Clive Staples Lewis 50-ih godina objavljuje čuvene *Narnijske kronike* koje čini sedam romana fantastičnoga žanra, a u kojima se isprepleću mitološki, kršćanski, bajkoviti i fantastični motivi. Slični se motivi javljaju i kod Lewisovog znanca, engleskoga književnika Johna Ronalda Reuela Tolkiena. *Hobit (The Hobbit, 1937)* i *Gospodar prstenova (The Lord of the Rings, 1954. i 1955)* najzaslužniji su za populariziranje ovoga žanra, zbog čega se Tolkien često naziva „ocem moderne fantastične literature“.

Najprodavaniji i najčitaniji britanski autor 90-ih godina bio je Terry Pratchett, pisac fantastično-humorističnih romana od kojih je najpoznatiji je serijal od 41 romana *Disksvijet (Discworld)*, prvi je objavljen 1983. Krajem stoljeća daleko najprodavanija autorica bila je britanska književnica J. K. Rowling, kojoj je serija romana o Harryu Potteru donijela svjetsku slavu, pa su tako romani i vrlo uspješno ekranizirani. Svakako treba spomenuti i Philipa Pullmana, britanskoga pisca dječje literature, čije je najpoznatije djelo fantastična trilogija *Njegove tamne tvari (His Dark Materials)*.⁶⁰

Suvremena je književnost izjednačila stvarni i nestvarni svijet – oni se nalaze na istoj razini. „Na taj način svijet je dvostruko proširen (za njegov irealni dio), pa se u modernizmu isprepliću san i java, stvarno i nestvarno, a granice realnog svijeta nema.“⁶¹ U takvim uvjetima razvio se i poseban književno-umjetnički smjer, magijski realizam.

3. MAGIJSKI REALIZAM

Magijski je realizam književno-umjetnički smjer koji spaja stvarnost s fantastikom, svakodnevno s bizarnim, začuđujuće s običnim, ali u kontekstu realnoga pripovijedanja. „Vrsta je to moderne fikcije u kojoj su spojena nevjerojatna, fantastična i realistička zbivanja. Magijski realizam podrazumijeva književna djela s misterioznim događajima predočena realistično. Književnost magičnoga realizma neobična je mješavina realizma, fantastike, mita, komedije i povijesti, napisana bogatim i poetičnim jezikom.“⁶² Realistični i fantastični

⁵⁹ Lovrenčić 2001: 17.

⁶⁰ Trilogiju čine romani *Polarno svjetlo* (1995), *Tanki bodež* (1997) i *Jantarni dalekozor* (2000). Prema prvome je 2007. snimljen film *Zlatni kompas*.

⁶¹ Lovrenčić 2001: 17.

⁶² Popović 2007: 411.

elementi međusobno se pretapaju, tako da se čudesno čini kao dio prirodnog, svakodnevnog, uobičajenog, a čitatelj ono neobično prihvaća kao obično. Upravo zbog toga izostaje šok te granice između jednoga i drugoga svijeta nisu jasno određene. Sam je termin „magijski realizam“ proturječan i kao takav upućuje na vlastiti karakter – radi se o stvarnosti koja je sve samo ne obična: ispunjena je fantastikom, maštom, magijom i igrom. Prema Seymouru Mentonu, „magični efekt postiže se postavljenjem prizora i detalja velikoga realizma usporedno s potpuno fantastičnim situacijama.“⁶³ Upravo zato što se temelji na realizmu, najčešće su teme magijskoga realizma brige gradskoga čovjeka i ljudska svakidašnjica. Prikazana je stvarnost drugačija nego ona u kojoj se nalazi čitatelj – ispunjena je fantastikom, imaginacijom i igrom. Magijski realizam nastoji prikazati svijet očima drugih ljudi čija je svakidašnjica drugačija od naše, čime izaziva čitatelja da suosjećajno doživi svijet koji mu je prikazan.

Pojam magijskoga realizma u znanosti o književnosti još uvijek nije u potpunosti utvrđen i na zadovoljavajući način određen. Većina pokušaja ostaje na razini pretpostavki, zbog čega je termin magijskoga realizma, kao i njegov status, još uvijek uglavnom nejasan. Radi se o širokome pojmu, budući da se djela i autori za koje se drži da mu pripadaju često preklapaju s drugim književnim žanrovima i smjerovima, prije svega fantastikom i nadrealizmom. U određivanju se njihovih granica stoga nerijetko javljaju poteškoće. Jedan su od razloga nejasnoga određenja neslaganja teoretičara te njihova različita gledišta, ali i sama činjenica da pojam magijskoga realizma jednostavno nije dovoljno istražen. Ono u čemu se slaže većina teoretičara jest da se radi o terminu koji je u književnosti vezan uz prozu druge polovice 20. stoljeća koja se vraća realizmu, ali ne isključuje prisutnost čudesnoga. Takva se proza zasniva na stvarnosti, dok istodobno sadrži fantastične i neobične elemente koji u kontekstu pripovjednoga svijeta postaju uobičajeni.

3.1. Razvoj pojma

Povijesni pregled shvaćanja termina magijskoga realizma iscrpno je izložila Maggie Ann Bowers u knjizi *Magic(al) realism* (2004). Problematikom se bavio i Tomo Virk koji svoja zapažanja temelji na raspravama Dietera Janika, Amaryll Chanady te Joséa Davida Saldívarara. Pojavu i razvoj termina moguće je pratiti u nekoliko razvojnih ciklusa.

Prva razvojna faza definira pojam i uvodi ga u umjetničke tijekove avangardne Europe, za što je zaslužan njemački likovni kritičar Franz Roh. Roh je predložio pojam

⁶³ Menton 1964: 115. „En la literatura, el efecto mágico se logra mediante la yuxtaposición de escenas y detalles de gran realismo con situaciones completamente fantásticas.“

„Magischer Realismus“⁶⁴ kako bi opisao novi oblik postekspresionističkoga načina slikanja u krugu slikara koji su djelovali u Njemačkoj nakon Prvoga svjetskog rata. Magijski je realizam shvaćao kao estetsku kategoriju kojom je označavao „način reakcije na stvarnost i slikovito predstavljanje tajni koje su joj inherentne.“⁶⁵ Slično objašnjava i Bowers, ističući kako se takav način slikanja uvelike razlikuje od ekspresionizma koji mu prethodi „u svom pridavanju pozornosti i preciziranju detalja, glatkoj fotografskoj jasnoći slike i predstavljanju onih mističnih nematerijalnih aspekata stvarnosti.“⁶⁶ Magijski je realizam u slikarstvu blizak naturalističkom načinu slikanja, „pri kojem slikar nastoji što vjernije prikazati objekt i osvijetliti ga takvim efektima da dobije privid irealnoga i vizionarskoga.“⁶⁷ Kao reprezentativan primjer Seymour Menton ističe slike *Classic Landscape* (1931) i *Church Street El* (1920) američkoga slikara i fotografa Charlesa Sheelera, koje su oslikane nevjerojatnom točnošću. Takav način slikanja suprotstavlja „postupku impresionista koji su svoje slike prilagođavali ljudskome oku tako što su ublažili egzaktne linije i spajali nijansirane boje.“⁶⁸ Drugim riječima, za impresioniste je bila važnija psihološka percepcija nego realnost prizora. Najvažniji kriterij za Roha jest taj da misterija konkretnoga objekta slikanjem mora biti realistično uhvaćena te da ta stvar, objekt, mora iznova nastati. Bowers drži da se Roh tako nadao da će ohrabriti umjetnike da prihvate psihoanalitičke utjecaje Sigmunda Freuda i Carla Junga iz nadrealizma te da ih kombiniraju s nastojanjem da prikažu objekt jasno sa svim njegovim „čudesnim značenjima“.⁶⁹

Drugi razvojni zamah seže u četrdesete godine, a posredovali su mu Latinoamerikanci Arturo Uslar Pietri i Alejo Carpentier. Oslanjajući se na Roha, Pietri 1948. uvodi pojam *realismo magico* (magijski realizam). Nešto utjecajniji bio je Alejo Carpentier koji donosi svoj pojam *lo real maravilloso* (čudesni realizam, odnosno čudesna stvarnost). Termine autori određuju kao „oznake za kulturne oblike starosjedilaca na području Latinske Amerike.“⁷⁰ Virk preuzima shvaćanje Chanadyeve koja napominje kako je magijski realizam tada bio „sredstvo za izražavanje autentičnog američkog mentaliteta i razvoja autonomne

⁶⁴ Franz Roh, *Nach-Expressionismus, Magischer Realismus: Probleme der neuesten europäischen Malerei* (1925)

⁶⁵ Chanady 1985: 17 prema Virk 2014: 167.

⁶⁶ Bowers 2004: 9. „He coined the term to define a form of painting that differs greatly from its predecessor (expressionist art) in its attention to accurate detail, a smooth photograph-like clarity of picture and the representation of the mystical non-material aspects of reality.“

⁶⁷ Kovačec 2004.

⁶⁸ Menton 1964: 115. „Es todo lo contrario del procedimiento de los impresionistas que, conforme con la vista humana, suavizaban las líneas exactas y fundían los colores matizados.“

⁶⁹ Usp. Bowers 2004: 12.

⁷⁰ Virk 2014: 168.

književnosti.“⁷¹ Iako termin distancira od nadrealizma, Carpentier preuzima koncept *le merveilleux*⁷² Andréa Bretona. Njegovo *Kraljevstvo ovoga svijeta* (*El reino de este mundo*, 1949) kritika je proglasila programskim djelom magijskoga realizma, ali i istaknula kako njegov pojam seže još u dvadesete godine, kada se Carpentier pridružuje nadrealističkom pokretu. Za njega je tada „Amerika kontinent u kojem fantastično i poetično preuzimaju apsolutne realne dimenzije u kojima fantaziju ne treba imaginirati jer postoji i oživljava u neobičnim mitovima i tradicijama.“⁷³ Tako u predgovoru *Kraljevstva* piše o „čudnovatoj američkoj realnosti“ koja je opisana u romanu.

Treći razvojni zamah veže se uz godinu 1955. kada latinoamerički književni kritičar Angel Flores⁷⁴ uvodi pojam u znanost o književnosti kao spoj realizma i fantastike koji svakidašnje i uobičajeno nastoji transformirati u nerealno i neuobičajeno. Magijski realizam nastaje u Latinskoj Americi (ističe Borgesa kao začetnika), ali slijedi sve do Prousta i Kafke. Kritičar Luis Leal 1967. piše esej⁷⁵ kao odgovor na Floresovo stajalište. Ovako objašnjava termin: „Magijski realizam nije čarobna književnost. Njezin je cilj, za razliku od magije, izraziti emocije, a ne izazivati ih. Magijski je realizam, više od svega, stav prema stvarnosti. (...) U magijskom se realizmu pisac suočava sa stvarnošću i pokušava ju razotkriti, otkriti što je tajanstveno u stvarima, u životu, ljudskim djelima.“⁷⁶ Leal napada Floresovo mišljenje da magijski realizam ima podrijetlo u Kafkinim djelima. Stav prema transformaciji protagonista u *Preobražaju* nije tipičan za magijski realizam jer likovi unutar toga svijeta „situaciju drže nepodnošljivom i ne prihvaćaju je.“⁷⁷ Uzimajući u obzir većinu dosadašnjih kritičkih osvrta na Kafkinu pripovijetku, ovakva se interpretacija ipak čini spornom.

Treći je zamah, ističe Virk, središnji i najvažniji u razvoju pojma – osim što su se tada rodila značajna promišljanja o magijskom realizmu, u to doba objavljena je i većina njegovih najznačajnijih (latinoameričkih) romana.

⁷¹ Chanady 1985: 16 prema Virk 2014: 168.

⁷² André Breton, teoretičar nadrealizma, proglašava „čudo“ estetskom komponentom.

⁷³ Virk 2014: 169.

⁷⁴ Esej *Magical Realism in Spanish American Fiction*, 1955.

⁷⁵ *Magical Realism in Spanish American Literature*, 1967.

⁷⁶ Leal 1967: 121 prema Hergenrader, Trent 2009. „Magical realism is not magic literature either. Its aim, unlike that of magic, is to express emotions, not to evoke them. Magical realism is, more than anything else, an attitude toward reality. (...) In magical realism the writer confronts reality and tries to untangle it, to discover what is mysterious in things, in life, in human acts.“

⁷⁷ Leal 1967: 121–2 prema Hergenrader, Trent 2009. „(...) find the situation intolerable and they don't accept it.“

Iako većina teoretičara njegov razvoj smješta unutar triju faza⁷⁸, Saldívar govori i o četvrtom razvojnom zamahu kojemu pripadaju „postmodernisti“ Toni Morrison, Arturo Islas i Maxine Hong Kingston, autori koji se javljaju nakon latinoameričkog „booma“ i u pravilu ne dolaze iz Latinske Amerike.⁷⁹

3.2. Kontekst i lokacije razvoja

Pojava magijskoga realizma vezana je uz slikarsku umjetnost poslijeratne Njemačke. Roh uvodi pojam referirajući se na oblik postekspresionističkoga slikanja koji je zavladao u novoosnovanoj Weimarskoj Republici⁸⁰ 20-ih godina prošloga stoljeća. Takav način slikanja primjećuje kod petnaestak umjetnika koji su dijelili slične vizije, primjerice kod Otta Dixea, Maxa Ernsta, Alexandra Kanoldta, Georgea Grosza i Georga Schrimpf. ⁸¹ Povijesni kontekst u kojemu se razvija jest nestabilna Weimarska Republika početkom 20-ih godina. Ta je era uslijedila nakon poraza Njemačke u Prvom svjetskom ratu te abdikacije i progonstva cara Vilima II. Zemlja je tada bila u stanju potpuna kaosa, nacionalne anksioznosti, političke krhkosti, ekonomske krize, pobuna i nasilja, općeg nezadovoljstva obilježena borbama između ekstremno desničarskih i ekstremno ljevičarskih grupa i pokreta. Raspoloženje toga vremena i utjecaj na magijskorealistično slikarstvo sažeo je povjesničar umjetnosti Segriusz Michalski: „U konačnici, to je bio odraz njemačkoga društva toga vremena, rastrganoga između želje za modernim, ali i istodobnoga straha od modernoga, između trijezne, objektivne racionalnosti i ostataka ekspresionističkih i racionalističkih iracionalnosti.“⁸² Takav početni oblik magijskoga realizma nije ograničen samo na Njemačku; njegov utjecaj proširio se i na druge europske države (Italija, Francuska, Nizozemska), a poslije i na Ameriku. Zahvaljujući prijevodu Rohove knjige na španjolski jezik (1927), kao i doprinosu Carpentiera i Pietra, utjecaj se proširio i na području Latinske Amerike. Budući da su jedan dio života provela u Parizu, dva su spomenuta latinoamerička pisca bila izravno izložena utjecaju europskih umjetničkih pokreta i na temelju njih stvorila vlastite koncepte. Alejo Carpentier donio je magijski realizam u Latinsku Ameriku te se drži začetnikom toga smjera u književnosti. Koristio je izraz *marvellous realism* (čudesni realizam), koji je pripisivao području vlastite

⁷⁸ Primjerice, Bowers govori o trima fazama: prva se odnosi na 1920-e u Njemačkoj, druga na 1940-e u Srednjoj Americi, dok treća počinje 1955. u Latinskoj Americi i traje sve do danas.

⁷⁹ Usp. Virk 2014: 172.

⁸⁰ Naziv za njemačku državu nastalu nakon Prvog svjetskog rata.

⁸¹ Usp. Bowers 2004: 9–10.

⁸² Michalski 1994: 7 prema Bowers 2004: 11. „Ultimately, it was a reflection of German society at that time, torn between a desire for and simultaneous fear of unconditional modernity, between sober, objective rationality and residues of Expressionist and rationalist irrationalities.“

domovine, „kako bi opisao koncept koji bi mogao predstavljati mješavinu različitih kulturoloških sustava i raznolikost iskustava koja stvaraju izvanrednu atmosferu, alternativni stav i drugačiju procjenu stvarnosti u Latinskoj Americi.“⁸³ Takvo se shvaćanje pojma, dakle, odnosilo „čudesnu“ stvarnost Latinske Amerike. Bowers ističe kako „ideja jedinstvene i izvanredne latinoameričke stvarnosti nije novi koncept. Španjolski 'osvajatelj' Meksika, Hernando Cortés, u 16. stoljeću izjavio je kako nije sposoban opisati poznatim europskim pojmovima ono što je vidio u Americi.“⁸⁴

Bowers tvrdi kako je magijski realizam često povezan s ruralnim područjima koja su daleko od utjecaja političkih centara moći. Primjerice, većina radnji Márquezovih romana odvija se u fikcionalnome gradu Macondo na izoliranoj karipskoj obali Kolumbije. Ipak, neki politički visokomotivirani pisci smještaju svoje fikcije u velike gradove koji su u središtu različitih političkih i socijalnih napetosti. Primjer je angloindijski pisac Salman Rushdie, čija su djela postavljena u neka od najvećih svjetskih urbanih središta (London, New York, Bombay).⁸⁵ Sva su ta djela pisana iz rubne perspektive politički nemoćnih pojedinaca. Zbog toga je magijski realizam postao pripovjedni način nemoćnih, onih na političkim, kulturnim i društvenim marginama. To je usko vezano uz činjenicu da je nastao u mnogim postkolonijalnim zemljama koje se bore protiv utjecaja prijašnjih kolonijalnih vladara i koje sebe vide na marginama imperijalne moći.⁸⁶

3.2.1. Latinska Amerika

Već su se 20-ih i 30-ih godina na području Latinske Amerike posebice istaknula trojica pisaca čiji su se tekstovi pokazali iznimno utjecajnim u razvoju fikcije. „Miguel Angel Asturias zanimao se za pretkolumbijske tradicije kako bi istražio mitove i stvarnosti ljudi Gvatemale. Jorge Luis Borges isticao je samouvjereni kozmopolitizam i učio romanopisce da se u pisanju koncentriraju na oblik i intelektualnu koherenciju.“⁸⁷ Treći od njih jest Carpentier, o čijem je doprinosu magijskome realizmu već bilo riječi. Povratak

⁸³ Bowers 2004: 15. „He used the term *marvellous realism* to describe a concept that could represent for him the mixture of differing cultural systems and the variety of experiences that create an extraordinary atmosphere, alternative attitude and differing appreciation of reality in Latin America.“

⁸⁴ Isto. „The idea of the unique and extraordinary reality of Latin America was not a new concept. The Spanish 'conqueror' of Mexico, Hernando Cortés, in the sixteenth century reported being unable to describe in familiar European terms what he saw on the American continents.“

⁸⁵ Usp. Bowers 2004: 32.

⁸⁶ Usp. Bowers 2004: 33.

⁸⁷ King 1987: xii. „Asturias drew on pre-Columbian traditions in order to explore the myths and realities of the people of Guatemala. Borges asserted a self-confident cosmopolitanism and taught novelists to concentrate on form and intellectual coherence in writing.“

Carpentiera i Pietra u Latinsku Ameriku 40-ih godina obilježen je i velikom migracijom Europljana, posebno Španjolaca, koji su tražili novi početak nakon Drugog svjetskog rata i pada Španjolske Republike. „Budući da Latinska Amerika ima oblik postkolonijalnog odnosa s Europom, a osobito u odnosu na kolonijalnu moć Španjolske odakle su se mnogi migrirali, do sredine dvadesetog stoljeća uspostavila je takav odnos s Europom koji ju je stavio na margine europske percepcije, svijesti i kulture.“⁸⁸ Mnoge su latinoameričke države 1940-ih nastojale stvoriti i izraziti svijest drugačiju od europske.⁸⁹ Pisци su svoje umjetničko djelovanje usmjerili na potragu za podrijetlom, oporavak povijesti i tradicije, jačanje nacionalne svijesti, prije svega oživljavanjem starih mitova i bogate drevne kulture predaka.

Odmak od takve europocentrične pozicije, pozicije marginalne kulturne produkcije u kojoj su sve europske vrijednosti bile cijenjene, podudara se s razvojem magijskoga realizma. Književno eksperimentiranje 50-ih i 60-ih godina dovelo je do razvoja tzv. „novoga romana“, odnosno do pojave nazvane latinoameričkim „boomom“. Pisци raskidaju sa starim tradicijama i traže nove načine izražavanja, nerijetko se poigravaju s čitateljskim očekivanjima, zbog čega se njihov stil često drži postmodernističkim. Riječ „boom“ odnosi se na prodor latinoameričke književnosti, odnosno na povećanu književnu produkciju, kao i konzumaciju i zanimanje domaćih i stranih čitatelja za latinoameričke pisce i djela. Industrijalizacija i marketinške strategije omogućile su pojedinim autorima da vlastita imena učine brendovima te postanu internacionalne zvijezde.⁹⁰

Razdoblje „booma“ poklapa se s vremenom kulturnih i političkih promjena u Latinskoj Americi – modernizacija, demokratizacija – što je ostavilo velik utjecaj na čitatelje i pisce. Nesumnjivo najvažniji pokretač i politički događaj bila je Revolucija na Kubi 50-ih godina, u početku isključivo ideološka pobuna protiv američke dominacije.

„Nakon što se krajem 19. stoljeća napokon oslobodila stoljetnog španjolskog kolonijalizma, vrlo brzo Kuba je zaposjeo SAD koji je u toj zemlji vidio priliku za daljnjim širenjem svoje moći, a dodatan motiv bio je i vrlo povoljan geografski položaj Kube. Naime, otok Kuba, najveći otok u Antilima, proteže se zapadnim krajem u Meksičkom zaljevu, otprilike na pola puta između

⁸⁸ Bowers 2004: 33. „Because Latin America has a form of postcolonial relationship with Europe, and particularly in relation to the colonial power of Spain from whence many of its inhabitants migrated, it has had, until the midtwentieth century, a relationship with Europe that placed it on the margins of European perception, knowledge and culture.“

⁸⁹ Usp. Bowers 2004: 16.

⁹⁰ Usp. King 1987: xiii.

poluotoka Floride i Yucataca. Kuba je, stoga, među svim karipskim otocima najbliža kontinentalnoj Sjevernoj i Srednjoj Americi. Otuda i prvotni interes SAD-a za Kubom.“⁹¹

Iako su u početku Amerikanci nastojali prikriti svoju dominaciju, pod njihovim utjecajem predsjednik Batista 50-ih godina uvodi otvorenu diktaturu. Stanje u državi bilo je sve gore, bunt i nezadovoljstvo širili su se među narodom, posebice među mladim studentima. „Ameriku se smatralo krivom za sve kubanske probleme, a osobito brojne američke intervencije u kubansku politiku i unutarnji život Kube izazivale su kod Kubanaca jak osjećaj nacionalnog poniženja. Osim toga, i sam svakodnevni život bio je relativno težak, a velika je većina stanovništva gurala u siromaštvo.“⁹² Nezadovoljni kapitalizmom i dugotrajnom kolonijalnom vlašću na Kubi (španjolskom, a potom američkom), Fidel Castro i istomišljenici, okupljeni u Pokretu 26. srpnja, 1953. pokreću revoluciju i gerilski rat protiv režima predsjednika Fulgencia Batiste. Pobjeda revolucionara označila je novo razdoblje političkih i društvenih reformi. Oslobodila ih je američke dominacije, ali je njihovo postupno okretanje komunizmu dovelo do smjene jednoga diktatorskoga režima drugim, a Kubanci ipak nisu dočekali ljepši i bogatiji život kakvome se većina nadala.⁹³ Kubanska se revolucija razlikovala od drugih socijalističkih revolucija time što ju nisu povelili komunisti, nego se okrenula komunizmu za vrijeme revolucije, točnije nakon nje.⁹⁴ Do tada ju je vodila isključivo ideološka inicijativa protiv američke dominacije, da bi na kraju postala snažna komunistička država. Osoba koja je odigrala važnu ulogu bio je i blizak Castrov suradnik Ernesto Che Guevara, koji je planirao širenje revolucije i u drugim zemljama. Stajališta su i mišljenja o njemu podvojena.

„Iako je za mnoge junak, Che Guevaru njegovi protivnici (prvenstveno kubanski emigranti) drže teroristom i zločincem odgovornim za mučenje i smrt brojnih protivnika revolucije. Drže ga odgovornim i za propast kubanskoga gospodarstva uzrokovanog kolapsom proizvodnje šećera i neuspješnom industrijalizacijom. Kritike ne dolaze samo od političke desnice, već ga i mnogi ljevičari drže autoritarnim staljinistom čiji je konačni cilj bio stvaranje birokratskog i represivnog staljinističkog režima. Guevara danas predstavlja simbol nade i borbe za bolji svijet, a katkad se u tolikoj mjeri pretjeruje da ga se naziva Kristom komunizma. Simbol je i čovjeka na kojem

⁹¹ Calvocoressi 2003: 810 prema Lemačić 2012: 95.

⁹² Lemačić 2012: 95.

⁹³ Usp. Lemačić 2012: 97.

⁹⁴ Isto.

kapitalistički svijet, protiv kojeg se toliko borio, zarađuje ogromne količine novca. Čini se kao da Kubanska revolucija na taj način nije uspjela ni u jednom dijelu svoga zadatka.⁹⁵

Simbolički karakter revolucije prenio se i u područje književnosti. Takvo političko stanje bilo je plodno tlo za literarnu produkciju sličnih konotacija – bunt, borba protiv podvrgnutosti i marginalizma, borba za vlastitu tradiciju, za svoj glas i svoje mjesto na svjetskoj pozornici. Cortázar, García Márquez, Benedetti, pisci su koji su ostali vjerni idealima Revolucije.⁹⁶ Stoga se latinoamerički „boom“ može držati i jednim oblikom književne revolucije. Takvo poimanje magijskoga realizma otkrivalo bi i njegov subverzivni karakter – sredstvo kojim se podvrgnuti, oni na društvenim rubovima, kao i oni izvan tih rubova, služe protiv dominantnoga režima. U tome bi slučaju bilo teško ograničiti njegovu produkciju isključivo na latinoamerički književni krug, budući da je subverzija kao takva piscima privlačna za prikazivanje marginalaca. Sukob je sadržan već i u samome pojmu, oksimoronu „magijski realizam“.

3.2.2. Ostale lokacije

Na tome tragu Bowers ističe kako magijskoga realizma ima i u Europi, kao i u drugim državama engleskoga govornog područja. U engleskoj literaturi javlja se ranih 70-ih godina i to u Kanadi, Zapadnoj Africi i SAD-u te se širi diljem svijeta, ali i poprima i kombinira različite utjecaje. Prema autorici, ono što ujedinjuje te pisce jest politička narav njihovih djela, bez obzira na to jesu li pisane s antiimperijalističkog, feminističkog, marksističkog, postkolonijalističkog stajališta, ili otkrivaju svoju političku prirodu rascjepima između zapadnokulturnoga načina pisanja te usmene, mitski zasnovane kulture. Ono što ih politički određuje jest njihova pripovjedna pozicija izvan dominante strukture moći i kulturnih centara.⁹⁷ Iako sam pripada centru kulturne proizvodnje, primjer je pisac Salman Rushdie čiji su pripovjedači i likovi locirani izvan njega.⁹⁸ Pisac život provodi na području Indije, Engleske i New Yorka, a svoje stvaralaštvo temelji na idejama pluralizma i hibridnosti te se u djelima oslanja na indijske mitološke epove (*Mahabharata*), pa čak i bolivudske filmove te situacije iz uličnoga života Indije.⁹⁹ Osim njega, tu su i Amitav Ghosh i Arundhati Roy,

⁹⁵ Lemaić 2012: 98.

⁹⁶ Usp. King 1987: xiii.

⁹⁷ Usp. Bowers 2004: 47.

⁹⁸ Salman Rushdie rođen je u muslimanskoj obitelji u Mumbaiju. Zbog svojih je djela vezan uz brojne vjerske i političke kontroverze, primjerice roman *Sotonski stihovi* (1988) uzrokovao je napade muslimana širom svijeta.

⁹⁹ Usp. Bowers 2004: 54.

također iz Indije. Kao multikulturalna nacija, marginalizirana britanskim kolonijalizmom, kao i utjecajem SAD-a, Kanada je usvojila magijski realizam kao narativni način za izražavanje stajališta koja se protive dominantnima. Primjer su pisci Robert Kroetsch, Jack Hodgins, Gail Anderson-Dargatz te Ann-Marie MacDonald. U Africi je magijski realizam usko vezan uz postkolonijalizam. Najčešće su teme u Zapadnoj Africi religija, kolonijalizam, internacionalizam, a piscima kao što su Ben Okri i Amos Tutuola neiscrpan izvor predstavljaju mitologija i vjerovanja naroda Yoruba.¹⁰⁰ „Afrički pisci vrlo često posežu za animizmom, uvode duhove, pretke i govoreće životinje, prerađene narodne pripovijesti, kao i novostvorene nevjerojatne pripovijesti, sve to u svrhu izražavanja svojih strasti, estetskih i političkih nazora.“¹⁰¹ Ono što povezuje ove pisce, ističe Bowers, jest njihovo protivljenje britanskome kolonijalizmu, primjerice u Indiji, Kanadi, Australiji, zbog čega se nerijetko otvara rasprava i o magijskome realizmu kao postkolonijalnoj pripovjednoj strategiji. Osim toga, magijski je realizam za neke pisce u SAD-u sredstvo izražavanja protiv dominantne američke kulture, primjerice za američke domoroce, Čikanose¹⁰², Afroamerikance. Prema autorici, sve su ove „grupe pisaca okupirane inkorporacijom usmene kulture i autohtonoga mita unutar dominantne zapadnokulturne forme romana.“¹⁰³

Dominantan model magijskoga realizma u SAD-u vezan je uz žensko pismo 80-ih godina i odnosi se na pisanje s međukulturalne pozicije te interesa za spol i marginalizaciju kultura. Brojne se grupe u SAD-u osjećaju neshvaćenima ili potisnutima u odnosu na dominantne anglo-europske kulture (primjerice Afroamerikanci). Žene iz takvih skupina potisnute su na rub zbog pripadnosti manjinskoj kulturi i zbog svojega spola.¹⁰⁴ Magijskim realizmom služe se kako bi istaknule višestruke kulturne utjecaje, kao i predrasude i probleme s kojima se suočavaju (spolna netrpeljivost, etnička mržnja, rasizam). Među njima se ističu Toni Morrison, osvajačica Nobelove nagrade za sabrana djela, Maxine Hong Kingston te Leslie Marmon Silko. No, takav slučaj nije kod svih magijskih realista ovoga područja. Američki pisci Richard Brautigan i John Irving biraju magijski realizam kao narativnu

¹⁰⁰ Narod u zapadnoj Africi, najveća etnička skupina Nigerije.

¹⁰¹ Cooper 1998: 40 prema Bowers 2004: 56. „African writers very often adhere to this animism, incorporate spirits, ancestors and talking animals, in stories, both adapted folktales and newly invented yarns, in order to express their passions, their aesthetics and their politics.“

¹⁰² Amerikanci meksičkoga podrijetla.

¹⁰³ Bowers 2004: 48. „(...) since both groups of writers are concerned with the incorporation of oral culture and indigenous myth into the dominant Western cultural form of the novel.“

¹⁰⁴ Usp. Bowers 2004: 58.

tehniku radi literarnoga efekta, bez oslanjanja na sustav vjerovanja i mitologiju svojih kultura, čime se približavaju Europljanima koji ga usvajaju kao literarno eksperimentiranje.¹⁰⁵

Iako je stvarnost koja ga okružuje ratna i poslijeratna Europa, na tome je prostoru magijski realizam uže vezan uz Rohovo tumačenje pojma te njegov postekspresionizam inspiriran nadrealizmom. Talijanski pisac Massimo Bontempelli preuzeo je njegove ideje te je 20-ih godina osnovao magazin „900“ i osigurao širenje utjecaja na brojne europske pisce – Johan Daisne, Hubert Lampo, Günter Grass, Patrick Süskind, Italo Calvino. Na tragu tvrdnji Aleja Carpentiera, i Bowers zaključuje kako je u Europi magijski realizam ponajprije narativni način koji primarno nema veze s pišćevim mitološkim i kulturnim kontekstom, nego je izabran u svrhu literarnoga eksperimentiranja.¹⁰⁶ Počeci magijskoga realizma vezani su uz Europu, no njegov konačan oblik, ono što danas držimo magijskim realizmom, svoje izvore vuče iz latinoameričke mitologije i kulture.

3.3. Kritički osvrti

U prethodnim je poglavljima prikazan nastanak, razvoj i raširenost magijskoga realizma, no kritika nije uvijek složna u njegovom određivanju. Neka od najvažnijih pitanja koja izazivaju polemike među teoretičarima javljaju se već pri pokušaju definiranja pojma. Problem u određivanju jest i samo podrijetlo magijskoga realizma, kao i pregled autora koji se u njega uvrstavaju. Najraširenije je stajalište prema kojemu mu pripadaju pisci latinoameričkog „booma“, kao što su Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Juan Rulfo i Manuel Puig. Navedenim autorima neki teoretičari, primjerice B. A. Chanady, dodaju i Ernesta Sabata, Miguela Angela Asturiasa, Isabel Allende, Jorgea Luisa Borgesa, Silviu Ocampo. U novije vrijeme pojam se sve više širi i na autore koji ne pripadaju Latinskoj Americi. Najekstremnija takva poimanja prepoznaju ga i u Bulgakova, Kafke, Prousta, Calvina, Kundere, Grassa, Nabokova, kao i u američkih spisateljica Toni Morrison, Leslie Marmon Silko, Maxine Hong Kingston.¹⁰⁷ Uslijed svih takvih širenja pojam postaje gotovo nepregledan, što je potaknulo mnoge polemike o njegovoj vrijednosti. Neslaganja među kritičarima oko jedinstvenog i ispravnog određenja pojma dopustile su nekima da odu u krajnost te ga odrede kao čistu teorijsku prazninu. Stoga i ne iznenađuje prijedlog Rodriguesa Mongeala da bi pojam magijskog

¹⁰⁵ Usp. Bowers 2004: 61.

¹⁰⁶ Usp. Bowers 2004: 65.

¹⁰⁷ Usp. Virk 2014: 162–163.

realizma zbog nastale pomutnje trebalo odbaciti.¹⁰⁸ Ovakva nepodudarnost i nesuglasnost djelomice je posljedica različitih shvaćanja statusa magijskoga realizma. Rawdon Wilson ga određuje kao sveobuhvatni pojam koji se „može koristiti, a doista se i koristi, za opisivanje bilo kojega književnog teksta u kojem se mogu naći binarne opozicije, ili antinomije.“¹⁰⁹

U idućim potpoglavljima izložit će se neka od najvažnijih stajališta koja su svrstana prema tome određuju li magijski realizam isključivo kao latinoamerički ili kao globalni fenomen.

3.3.1. Magijski realizam kao latinoamerički fenomen

Janko Kos govori o magijskome realizmu kao o smjeru kojega nastoji periodizacijski odrediti. Drži kako je to jedan od postrealističkih tokova 20. stoljeća, koji stvara književnu sliku „nekog povijesnog svijeta, društva ili civilizacije, uvažavajući pritom različite determinizme, slično kao realizam i naturalizam 19. stoljeća, iako u više ili manje ublaženom obliku.“¹¹⁰ Magijski je realizam, dakle, jedan od postrealizama, koji postoje u književnosti 20. stoljeća istodobno s modernizmom i postmodernizmom, što podrazumijeva i mogućnost uzajamnog utjecanja, prepletanja i prelaženja iz jednog smjera u drugi, drugim riječima „razvojnih pomaka u smjeru modernizma i postmodernizma.“¹¹¹ Kos smješta magijski realizam isključivo u Latinsku Ameriku, među ranije spomenute pisce latinoameričkoga „booma“.

Milivoj Solar zamjećuje magijski realizam kao orijentaciju koja se javlja u prozi Latinske Amerike u drugoj polovici 20. stoljeća. Njoj pripadaju autori i djela visoke i međunarodno priznate vrijednosti, čiji „književni izraz na zanimljiv način povezuje postupke suvremene proze, često upravo one koji bijahu karakteristični za avangardizam, s tradicijom vlastitih naroda, ukorijenjenom kako u razvoj španjolske i portugalske književnosti, tako i u vjerovanja, običaje i mitologiju pretkolumbovske Amerike.“¹¹² Ti autori kombiniraju realizam, koji se očituje u prevladavajućoj naklonjenosti prema pripovijesti i pripovijedanju, te modernizam i postmodernizam, vidljiv u neposrednom uvođenju mitskih elemenata zbilje. Pri tome nestaju granice između mogućeg i nemogućeg, stvarnog i nestvarnog, sna i jave. Solar upućuje i na dvoznačnost samoga pojma: „s jedne strane upozorava na magiju samoga

¹⁰⁸ Usp. Chanady 1985: viii prema Virk 2014: 164.

¹⁰⁹ Wilson 1995: 223.

¹¹⁰ Kos 1995: 98–99 prema Virk 2014: 164.

¹¹¹ Isto.

¹¹² Solar 1997: 236.

pripovijedanja, a s druge na magiju u onom što je ispriopovijedano, na magiju kao sastavni i nerazlučivi dio zbilje o kojoj se pripovijeda.“¹¹³

3.3.2. Magijski realizam kao globalni fenomen

Iako se velik broj teoretičara slaže o njegovom latinoameričkom podrijetlu, veći dio njih ipak širi granice magijskoga realizma izvan toga područja. Amaryll Beatrice Chanady promatra ga u najvećoj mjeri kao način pisanja: „Magijski realizam, slično kao i fantastika, u većoj je mjeri književni način (mode) nego specifični, povijesno određivi žanr koji možemo pronaći u većini proznih tipova.“¹¹⁴ Autorica širi termin; njegovi su korijeni u Latinskoj Americi, ali ga ne ograničava isključivo na tome području. Način je to pisanja koji je moguće detektirati kod različitih svjetskih pisaca, pa tako dopušta i raspravu o magijskome realizmu u Kafke.

Drugačije pojam shvaća Gayatri C. Spivak, za koju je magijski realizam „izrazita pojava država trećeg svijeta i izraz etničke autentičnosti.“¹¹⁵ Središnja preokupacija autorice nije samo određenje pojma magijskoga realizma, nego njegova odjeka i statusa u razvijenim zapadnim državama, kojega tumači u skladu sa svojom ljevičarskom i postkolonijalnom orijentacijom. Svoj uspjeh magijski realizam duguje činjenici da takozvanome prvome svijetu odgovara slika trećega svijeta kao marginaliziranoga. Magijski je realizam, prema tome, egzotika – vladajući ga diskurs promatra kao marginu, dok ga istodobno sa svoje uzvišene pozicije, i hvali.¹¹⁶ Spivakovu zbog toga ne iznenađuje da su prodoru magijskoga realizma posredovale Sjedinjene Američke Države jer je Latinska Amerika za njih treći svijet, kao ni činjenica da neki britanski magijski realisti (npr. Salman Rushdie) dolaze iz (bivših) britanskih kolonija. Pojam autorica shvaća uže od Chanadyeve, a šire od Kosa. Magijski realizam ne veže isključivo uz Latinsku Ameriku, ali ne dopušta njegovo pojavljivanje u svim književnostima, već samo u autora iz država trećega svijeta.¹¹⁷

Maggie Ann Bowers ističe kako je magijski realizam pojam koji je posljednjih godina postao najčešće rabljen za određeni pripovjedni način koji spaja magiju s realizmom. Osim pripovjednim načinom, autorica ga naziva i načinom razmišljanja kojega se ne može geografski pripisati samo jednome području.¹¹⁸ Latinska Amerika je važno područje literarne

¹¹³ Solar 1997: 236–237.

¹¹⁴ Chanady 1985: 16–17 prema Virk 2014: 165.

¹¹⁵ Virk 2014: 165.

¹¹⁶ Usp. Virk 2014: 165.

¹¹⁷ Usp. Virk 2014: 166.

¹¹⁸ Usp. Bowers 2004: 32.

proizvodnje magijskoga realizma, ali ga ima i u Europi, kao i u engleskim govornim područjima (Kanada, Sjeverna i Južna Afrika, Indija, SAD, Engleska). U svome pokušaju određenja termina, Bowers ide korak dalje od drugih teoretičara te ga rastavlja na tri pojma – *magic realism* (magijski realizam), *magical realism* (čarobni realizam) i *marvellous realism* (čudesni realizam). *Magic realism* termin je uveden godine 1925., a odnosi se na „umjetnost koja pokušava stvoriti jasan prikaz stvarnosti koji uključuje prezentaciju tajanstvenog elementa svakodnevnog života.“¹¹⁹ Pojam *magical realism* smješta u 1940-e te ga određuje kao naziv za „narativnu umjetnost koja predstavlja izvanredne pojave kao obični dio svakodnevne stvarnosti.“¹²⁰ Termin *marvellous realism* koristi samo kada raspravlja o magijskome realizmu na području Latinske Amerike. Temelji ga na španjolskom konceptu *lo real maravilloso* (čudesni realizam) koji je skovan 1940-ih za opisivanje „narativne umjetnosti koja predstavlja mistične i čarobne elemente kao sastavni dio svakodnevne stvarnosti u Latinskoj Americi.“¹²¹ Autorica uvodi i krovni pojam *magic(al) realism*¹²² kao umjetnički koncept koji obuhvaća sva tri aspekta. Razlika između aspekata sadržana je u njihovu poimanju 'magije': „u magijskome realizmu 'magija' se odnosi na otajstvo života, dok se u čarobnom i čudesnom realizmu ona veže uz svaku izvanrednu pojavu, a osobito na sve što je duhovno ili neobjašnjivo racionalnom znanosti.“¹²³ Bowers ističe kako je termin od 1980-ih godina postao moderan, ali istodobno i podvrgnut poruzi. Popularnost ovakvog načina pisanja bila je izrazito visoka, što je pogodovalo marketinškim potrebama izdavača. No, pisci su se često udaljavali od pojma jer je zbog nedovoljne istraženosti i definiranosti bio sveden na nejasne klišeje.

Farah Mendlesohn promatra pojam iz perspektive angloameričkoga čitatelja te ga smješta unutar jedne vrste fantastike – fantastike koja preplavljuje (*immersive fantasy*), gdje se nadrealno pojavljuje kao normalna pojava i sveprisutna pratnja svakodnevnom životu. Autorica promatra magijski realizam iz perspektive angloameričkoga čitatelja, ističući kako je svijet iz kojega je tekst napisan primarni svijet, pa djela latinoameričkoga magijskog realizma

¹¹⁹ Bowers 2004: 131. „(...) art that attempts to produce a clear depiction of reality that includes a presentation of the mysterious element of everyday life.“

¹²⁰ Isto. „narrative art that presents extraordinary occurrences as an ordinary part of everyday reality.“

¹²¹ Isto. „(...) narrative art that presents the mystical and magical elements as an integral part of everyday reality in Latin America.“

¹²² Taj bi krovni termin odgovarao onome što danas zovemo „magijskim realizmom“.

¹²³ Bowers 20014: 20. „(...) in magic realism 'magic' refers to the mystery of life: in marvellous and magical realism 'magic' refers to any extraordinary occurrence and particularly to anything spiritual or unaccountable by rational science.“

postaju fantastična „jedino zato što su angloamerički čitatelji outsajderi“.¹²⁴ Takva djela, primjerice Gabriela Garcíe Márqueza ili Isabelle Allende, upoznaju angloameričkoga čitatelja s drugom kulturom, odvođe ga u drugi svijet, svijet Latinske Amerike 19. stoljeća. Takav svijet odgovara svijetu fantastike koja preplavljuje, „u smislu da ga pripovijeda glas koji apsolutno vjeruje u ono što je rečeno, te u kojem se duhovi i bogovi u potpunosti uklapaju u takvu strukturu.“¹²⁵ No, magijski realizam nije povezan samo uz Latinsku Ameriku – kao što Marquez piše za latinoameričke, tako i, primjerice, Toni Morrison piše za američke čitatelje.

Zamora i Faris gledaju na magijski realizam kao na pretežno latinoamerički način pisanja koji je postao previše dominantan u globalnom književnom tržištu i tako potisnuo ostale načine. Latinoamerički su pisci bili i još su uvijek glavni pokretači razvoja kritičkoga koncepta magijskoga realizma, no Latinska Amerika na njega nema monopol – pokret je internacionalan. Autori ističu kako se radi o načinu pisanja koji je bio pokretač u razvoju novih regionalnih književnosti, kao i pokretačka sila za već afirmirane narativne tradicije – takvo pisanje osobito je živo u postkolonijalnim kontekstima te je važna komponenta postmoderne fikcije.¹²⁶

Villanueva i Viña Liste promatraju pojam kao razdoblje u latinoameričkoj fikciji koje se javlja 1940-ih godina, a čiji su se utjecaji proširili i izvan granica toga teritorija. „Umjetnička stvarnost kojoj se pripisuje oznaka magijskoga realizma ima značajne veze ne samo s temeljnim karakteristikama velikog broja latinoameričkih romana zadnjih 50 godina, nego također i s uspjehom i odjekom u drugim geografskim i kulturnim područjima.“¹²⁷ Nazivaju ga „fascinantnim književnim procesom koji se temelji na obnovi fikcijske poetike iz realizma i naturalizma i u tome smislu doprinosi Latinskoj Americi u izgradnji 'novoga romana'“.¹²⁸

¹²⁴ Mendlesohn 2008: 107. „It only becomes fantastical because we Anglo-American readers are outsiders.“

¹²⁵ Mendlesohn 2008: 107. „in the sense that it is told by a narrative voice that absolutely believes what is told, and in which the ghosts and gods fit fully into that structure.“

¹²⁶ Usp. Zamora i Faris 1995: 1–11.

¹²⁷ Villanueva i Viña Liste 1991: 33. „La realidad artística a la que remiten el marbete de realismo mágico y otros equivalentes tiene mucho que ver no sólo con las características fundamentales de gran número de las novelas hispanoamericanas de los últimos cincuenta años, sino también con su éxito y repercusión en otros ámbitos geográficos y culturales.“

¹²⁸ Isto. „(...) fascinante proceso literario consistente en la renovación de la poética novelística a partir de realismo y naturalismo, y en ese sentido contribuye desde Hispanoamerica a la construcción de una 'nueva novela'“.

3.4. Utjecaji i odrednice magijskoga realizma

Uzimajući u obzir sve dosadašnje pokušaje određenja, još uvijek se nije na zadovoljavajući način izložila sama bit magijskoga realizma. Mnogi ga vežu, u većoj ili manjoj mjeri, uz fantastiku; kod nekih je više orijentiran prema stvarnosti i povezan uz realizam; u Latinskoj Americi razvoj pojma vezan je uz tradiciju nadrealizma. Kako bi se došlo do preciznijega određenja termina, odnosno njegove biti, osim onoga što jest, trebalo bi odrediti i ono što on nije. Drugim riječima, trebalo bi proučiti i druge smjerove s kojima se često povezuje i koji su na njega utjecali, kao i izdvojiti koje karakteristike s njima dijeli te one kojima se ipak od njih distancira. Trebalo bi odrediti što je ono što ga čini zasebnim smjerom u umjetnosti te kako se takav smjer uklopio u tekovine modernizma i postmodernizma u kojima nastaje i razvija se. Krajem šezdesetih godina, nakon Lealova eseja, javila se težnja prema teorijski izoštrenijoj raspravi ove problematike. Kao jedan od rezultata nastala je studija Beatrice Amaryll Chanady, u kojoj pokušava objasniti ključne odrednice magijskoga realizma uspoređujući ga s fantastikom.¹²⁹

3.4.1. Fantastika i magijski realizam

U svome pristupu Chanady polazi od uvjerenja da je magijski realizam, slično fantastici, samo književni način, a ne žanr. Pod utjecajem Todorovljeve teorije uspostavlja svoj model fantastike, kako bi potom došla do određenja njemu bliskoga pojma magijskoga realizma. Najprije razlikuje fantastiku od bajke i znanstvene fantastike, u kojima je „fiktivni svijet u tolikoj mjeri drugačiji od našega da se ne pitamo o tome što je u njemu moguće, a što nije“, dok je u fantastici „dominantna slika svijeta u tekstu vrlo slična našem svijetu, a zakoni vjerojatnosti podudaraju se s našim.“¹³⁰

Autorica postavlja tri razlikovna kriterija fantastike.¹³¹ Prvi kriterij jest prisutnost dvije različite razine realnosti, prirodnog i natprirodnog u tekstu. Drugi kriterij je antinomija – pripovijest ima dva koda percepcije između kojih se čitatelj ne koleba, nadnaravno je razlučeno od naravnoga i kao takvo shvaćeno. Iz prva dva proizlazi i treći kriterij, a to je autorova suzdržanost – ne daje sve podatke, šutljiv je, a tajna ostaje nerazjašnjena. Na temelju takvoga određenja autorica uspostavlja i odgovarajuća tri razlikovna kriterija magijskoga realizma.

¹²⁹ Usp. Virk 2014: 172–173.

¹³⁰ Chanady 1985: 5 prema Virk 2014: 173.

¹³¹ Usp. Chanady 1985: 9–16 prema Virk 2014: 174.

Polazište magijskoga realizma srodno je onome u fantastici – implicitni autor¹³² mora precizno dijeliti prirodno od natprirodnog. Sam implicitni autor ne smije „vjerovati u realnost predstavljenog magičnog“ dok istodobno „mora biti sačuvana realistička osnova.“¹³³ U suprotnome, radilo bi se o bajci gdje je magično predstavljeno kao realno. Početni položaj implicitnoga autora magijskoga realizma i fantastike jednak je – oba opisuju situacije u koje ne vjeruju, te u realističku osnovu unose natprirodno. Razlika je u načinu na koji pripovjedač percipira takvu iracionalnu sliku svijeta. „Antinomija fantastike riješena je harmonično zahvaljujući formalnim karakteristikama magijskoga realizma. Nerealno se, dakle, ne predstavlja kao problematično.“¹³⁴ Upravo zbog toga, temeljna je razlika u činjenici da nadnaravno u magijskome realizmu čitatelja ne zbunjuje. „Magijski realizam, naime, ne diskriminira nijedan od oba svijeta; svaki je podjednako utemeljen, prirodan, opravdan, samorazumljiv.“¹³⁵

Drugi kriterij odnosi se na razrješenje logičke antinomije u opisu događaja i situacija. Logička antinomija, koja je bila preduvjet fantastike, u magijskom je realizmu otklonjena.

„Implicitni autor naobražen je u skladu s našim konvencionalnim normama razuma i logike, te stoga može prepoznati nadnaravno kao suprotno zakonima prirode, iako nastoji prihvatiti sliku svijeta određene kulture kako bi je mogao opisati. Na razini tekstualne reprezentacije otklanja antinomiju između prirodnog i natprirodnog, te čitatelj, koji na semantičkoj razini prepoznaje oprečne logičke kodove, suspendira svoj sud o tome što je u fiktivnom svijetu racionalno, a što iracionalno.“¹³⁶

Prema tome, magijski realizam „ne pripada ni posve domeni fantastike, što podrazumijeva stvaranje svijeta koji je potpuno različit od našega, ni realnosti koja je naš konvencionalni, svakidašnji svijet. Tip je *desrealizacion* (*derealizacija*) kako to naziva Lorraine Elena Ben-Ur jer razara našu konvencionalnu sliku realnosti.“¹³⁷

¹³² Chanady se služi pojmovima 'implicitni autor', 'implicitni čitatelj' i 'fokalizator' pod utjecajem Bootha, Isera i suvremene naratologije.

¹³³ Chanady 1985: 46 prema Virk 2014: 174.

¹³⁴ Villanueva i Viña Liste 1991: 39. „La antinomia irreductible de lo fantástico se resuelve en armonía por gracia del tratamiento formal característico del 'realismo mágico'. Lo irreal no es, así, presentado como problemático.“

¹³⁵ Virk 2014: 175.

¹³⁶ Chanady 1985: 25–26 prema Virk 2014: 176.

¹³⁷ Chanady 1985: 27 prema Virk 2014: 176.

Treći je kriterij autorova šutnja. „Magijski realist prikazuje svijet koji je radikalno drugačiji od našega kao podjednako valjan. Ne cenzurira niti ne pokazuje iznenađenje.“¹³⁸ Autor mora ostati ravnodušan i ne iskazivati svoj sud o realnosti događaja, pojava i autentičnosti slike svijeta koju izražavaju likovi. Natprirodno je prihvaćeno kao dio prirodnog, ono što je „antinomično na semantičkoj razini, na razini fikcije je združeno, neproturječno. Autor se nikada ne miješa s racionalnim tumačenjem iracionalnog vjerovanja.“¹³⁹ Natprirodne događaje uvodi kao nešto samorazumljivo, izostaje njegov komentar, pa i fokalizatorovo čuđenje. Slično je i u fantastici, gdje natprirodno također mora ostati neobjašnjeno, no iz drugog razloga. „Autorova je šutnja u fantastici posljedica činjenice da nadnaravno mora ostati tajnovito, te da mora biti zadržana antinomija između prirodnog i natprirodnog. U magijskom realizmu odsutnost je autorovog komentara posljedica činjenice da u pripovjednom svijetu nadnaravno nije predstavljeno kao nadnaravno; tako je antinomija otklonjena.“¹⁴⁰

Nakon određivanja formalnoga kriterija, koji nije dovoljan za određivanje opsega i biti samoga termina, Chanady se bavi i utvrđivanjem sadržajnoga kriterija. Sredinom 20. stoljeća termin magijski realizam javlja se u književnoj znanosti kao skup tekstova, pretežno latinoameričkih pisaca, čija je osnovna tehnika povezivanje i stapanje stvarnog i nestvarnog u pripovjednome svijetu. Chanady širi pojam i ne ograničava ga na području Latinske Amerike te tvrdi kako ga „nije moguće vezati za mitološke i ispovjedne teme arhaičnih naroda.“¹⁴¹ Ipak, i u nje se javljaju tvrdnje da su u magijskome svijetu natprirodno i prirodno predstavljeni tako da je „prisutnost prirodnog pripisana primitivnom ili 'magijskom' indijanskom mentalitetu“ koji „koegzistira s europskom racionalnosti“ – drugim riječima, s krahom prirodnog.¹⁴² Pisci magijskoga realizma, a posebice Julio Cortázar, koji to možda čini i najeksplicitnije, problematiziraju zapadnu kulturnu tradiciju te ističu potrebu za alternativnim načinom odnosa prema realnosti.¹⁴³ „Njihovi romani, naime, ne nastoje problematizirati temelje europocentričkog diskursa samo na razini pripovjedne tehnike, već i na sadržajnoj, motivno-tematskoj i idejnoj razini. (...) Pa ipak, ta kritika nije posve lišena autorefleksijske note: za pisce magijskog realizma karakteristična je fascinacija njihovom

¹³⁸ Chanady 1985: 30 prema Virk 2014: 177.

¹³⁹ Virk 2014: 178.

¹⁴⁰ Virk 2014: 178.

¹⁴¹ Chanady 1985: 44 prema Virk 2014: 185.

¹⁴² Chanady 1985: 19 prema Virk 2014: 185.

¹⁴³ Usp. Virk 2014: 185.

vlastitom zemljom, te ujedno i distanca spram nje (koju je većina tih pisaca stekla u izgnanstvu ili zapadnom naobrazbom).¹⁴⁴ Takva distanca uklapa se u model koji postavlja Chanadyeva – postoje dva koda, dvije razine realnosti koje se slijevaju pa tako dolazi do razrješenja antinomije. Kada ne bi bilo distance prema magijskoj realnosti, ne bi bilo ni takve opreke, odnosno ne bi bilo nadnaravnog.

Magijski realisti problematiziraju europocentrični diskurs prije svega „oživljavanjem pretkolumbijske kulture prvobitnih indijanskih naroda, njihovog mitskog, magijskog i arhaičnog svijeta.“¹⁴⁵ To ostvaruju tematizacijom mita, mitološke vremenitosti i alternativne povijesti. Vrijeme je najčešće raspršeno ili cikličko, kružno, kao što je slučaj u jednome od najreprezentativnijih romana ovoga smjera, *Sto godina samoće* (*Cien años de soledad*, 1967)¹⁴⁶ Gabriela Garcie Márqueza. Takvo je vrijeme karakteristično za mitove, što je posljedica nastojanja magijskoga realizma da zadrži mitsku svijest o cjelovitosti svijeta. Riječ je o mitu kao intertekstualnosti, kao obliku suočenja s tuđim govorom i tuđim (književnim i neknjiževnim) tradicijama.¹⁴⁷ Sam je Márquez isticao kako je politički sazreo onda kada je shvatio da približavanje mitu nije udaljavanje od stvarnosti. „Shvatio sam – kaže Márquez – da stvarnost ne čini samo policija koja ubija, već i mitologija koja je ugrađena u život ljudi, te i nju treba uključiti... moja angažiranost odnosi se na sveukupnost stvarnosti, a manifestira se u književnosti koja sagleda sveukupnost stvarnosti.“¹⁴⁸ Pisци magijskoga realizma dovode u pitanje i samu povijest i njezino poimanje pa nastoje pružiti njezine alternativne inačice. U romanu *Sto godina samoće* Márquez je nastojao pružiti alternativnu inačicu kolumbijske povijesti. Autor „derealizira" 'službeni' povijesni događaj, te uz njega smješta alternativnu inačicu kao vjerodostojnu.¹⁴⁹ U romanu *Terra nostra* (1975) Carlos Fuentes nastojao je iskriviti, odnosno ispriповјediti drugačiju, a ne europocentričnu povijest. Virk ističe kako u svim tim postupcima moramo vidjeti „svjesnu alternativu vladajućem (europocentričkom) diskursu na koji su u postkolonijalnoj Latinskoj Americi postali pozorni i prije nego u Europi

¹⁴⁴ Virk 2014: 186.

¹⁴⁵ Kos 1995: 98 prema Virk 2014: 186.

¹⁴⁶ Iako naslov knjige upućuje na vremenski period od stotinu godina, radnja nije strogo ograničena u tom vremenskom periodu. Neodređenost vremena ostavlja dojam njegove ponovljivosti, odnosno vječnosti.

¹⁴⁷ Usp. Virk 2014: 187.

¹⁴⁸ Petrov 1975: 13.

¹⁴⁹ Virk 2014: 187. Radi se o štrajku radnika na plantažama banana, koji se dogodio 1928. godine u Cireagi, a završio pokoljem.

i Sjedinjenim Državama. Možda je upravo to – za prve čitatelje posve prikriveno, odnosno skriveno – prethodništvo jedan od razloga razvikanog 'booma'.¹⁵⁰

3.4.2. (Nad)realizam i magijski realizam

Dvadesetih godina prošloga stoljeća, Alejo Carpentier pridružuje se nadrealističkom pokretu te preuzima koncept *le merveilleux* (čudo) Andréa Bretona kako bi opisao novu realnost u Americi. Na temelju njega poslije stvara vlastiti koncept *lo real maravilloso* (čudesna realnost) te se od nadrealizma distancira. „Po njegovom je mišljenju, naime, 'druga realnost' koju su nadrealisti istraživali automatskim pisanjem (kao ono što je ispod sloja vidljive stvarnosti) u Latinskoj Americi samo dio uobičajene svakodnevice.“¹⁵¹ Carpentier negira europocentrično poimanje magijskog u nadrealizmu te drži kako je čudesno sastavna komponenta stvarnosti Latinske Amerike. Izvorno magijsko može se naći samo u američkoj realnosti i povijesti, a ne u europskim gradovima. Suprotstavlja, dakle, nadrealizam i magijski realizam – drugi je navedeni utemeljen u stvarnosti kojoj je inherentna magija. Prema tome, ističe Virk, Carpentier je kao europski obrazovan pisac „svoju književnost promatrao kao odgovor na pitanje o tome kako pisati na zapadnom jeziku i sa zapadnim misaonim sustavom o realnosti i mentalnim strukturama autohtonih latinoameričkih starosjedioca.“¹⁵² Nadrealizam i magijski realizam suprotstavlja i Chanady, i to uspoređujući pisce Asturiasa i Bulgakova.

„Razlika između njih sastoji se u tome da iracionalna slika svijeta u prvoga predstavlja izvorni američki mentalitet, dok drugi odgovara europskom praznovjerju. To je jedno od obilježja, koji razlučuju magijski realizam od nadrealizma u kojem su heterogeni elementi postavljeni jedno nasuprot drugome po jednostavnim asocijacijama, bez specifičnog koda nadnaravnog koji bi ih određivao. Magijski realizam utemeljen je u uređenoj, iako iracionalnoj perspektivi dok, suprotno tome, nadrealizam donosi 'umjetne' kombinacije.“¹⁵³

Manifestom iz godine 1924. Breton određuje nadrealizam kao „antirealizam, antinaturalizam, negaciju i apsolutno odbacivanje realnog kao materije i osnove umjetnosti, te pobunu protiv logike i apsolutnog racionalizma koji se bavi isključivo činjenicama vezanim za čovjekovo

¹⁵⁰ Virk 2014: 188.

¹⁵¹ Virk 2014: 169.

¹⁵² Virk 2014: 170.

¹⁵³ Chanady 1985: 21 prema Virk 2014: 170.

čulno iskustvo.“¹⁵⁴ Magijski realizam nije antirealizam, niti je antinaturalizam, niti negira i apsolutno odbacuje realno. Magijski realizam, jednostavno rečeno, kreira čudnovatu, drugačiju stvarnost. Tu nema, za nadrealizam karakteristične, izrazite metaforike i snažnih dojmova, očuđivanja. Ono u čemu se približava nadrealizmu jest magično „traganje za izvornim smislom onih poticaja koji se drže temeljnim pokretačima života i svih djelatnosti, a korijene se u podsvijesti.“¹⁵⁵

Aleksandar Petrov ističe Julia Cortázara kao jednoga od pisaca čijom prozom vlada element fantastičnog, igra u njoj posebnu ulogu ili se samo odupire „poplavi stvarnosti“.¹⁵⁶ No, upravo je ta „poplava stvarnosti“ temelj bez kojega o magijskome realizmu nema smisla govoriti. U temelju je sintagme riječ „realizam“, dok je „magijski“ njegova odrednica. „Razlika u odnosu na realizam jest stapanje dvaju suprotnih aspekata oksimorona (magijskoga i realnoga) da bi se formirala nova perspektiva.“¹⁵⁷ Ta je perspektiva i dalje utemeljena na realnome, radi se o pretapanju stvarnoga i nestvarnoga, ali u korist i u službi stvarnoga. Čitatelj nestvarno mora prihvatiti kao stvarno i tako se prema njemu i odnositi. Upravo kao i realistična, takva je književnost uvjerljiva – nešto fantastično se zaista dogodilo i nema sumnje da se može objasniti zakonima prirode. Književnost je magijskoga realizma objektivna – ostavlja se dojam da je ono o čemu se pripovijeda nužno istina, a kao što je ranije utvrđeno, izostaje i komentar pripovjedača koji je nepristran, tajanstven i šutljiv. Magijski realizam podrazumijeva književna djela s tajnovitim i fantastičnim događajima predložena realistično, sve to u funkciji realnoga pripovijedanja. To znači da je sve podređeno realističnim scenskim zahtjevima. Zbog toga su mjesta radnje prostorije obične kuće, dvorišta, gradske ulice, parkovi i ustanove u kojima čitatelj svakodnevno boravi i koje su mu bliske. Bliske su mu i teme, budući da se radi o svakodnevnim događanjima, o životima „običnih“ ljudi i društvenim odnosima. Vrijeme koje je često neodređeno, mitsko, daje takvom okruženju veći značaj i duhovni aspekt. Po uzoru na realistička djela, magijski realizam nastoji dati prikaz društvene stvarnosti sa svim vrlinama i manama, zahvaćajući sve društvene slojeve i grupe. Ipak, nužno je za magijski realizam da su ta dva svijeta ravnopravna. Prevaga stvarnosti odnosi se na percepciju. Prikazana je stvarnost možda čudna, magična, drugačija od naše, ali je realistična u percepciji – kako od strane likova, tako i od strane čitatelja mora biti

¹⁵⁴ Popović 2007: 454.

¹⁵⁵ Solar 2011: 326.

¹⁵⁶ Usp. Petrov 1975: 11.

¹⁵⁷ Bowers 2004: 3. „Its distinguishing from literary realism is that it fuses the two opposing aspects of the oxymoron (the magical and the realist) together to form one new perspective.

prihvaćena kao najnormalnija. Fantastika i realnost međusobno se stapaju na način da se granice između tih dvaju svjetova brišu te se tako stvara neki novi univerzum. Zbog toga u magijskome realizmu nema efekta začudnosti, a umjesto šoka od čitatelja se očekuje razumijevanje i empatija prema likovima. Očekuje se da u takvoj čudnoj, drugoj stvarnosti prepozna iste ili slične probleme kakve nalazi u vlastitij. Upravo je takva proza potencijalan medij i za upućivanje bilo kakva oblika kritike.

Unatoč nekim sličnostima i činjenici da je magijski utemeljen na „običnome“ realizmu, oni se u mnogočemu i razlikuju. Iako je riječ o stvarnosti, ta je stvarnost proširena. Naime, razumljivo je da prisutnost fantastičnoga elementa isključuje mogućnost razmišljanja o realizmu kakva poznajemo u književnosti i općenito umjetnosti. U svome pokušaju definiranja pojma, kako bi ga bolje ilustrirao, Franz Roh sačinio je tabelu¹⁵⁸ opozicija između magijskog i „uobičajenog“ realizma.

REALIZAM	MAGIJSKI REALIZAM
povijest	mit, legenda
mimetičan	fantastičan, reduktivan
familijarizacija	defamilijarizacija, otuđenje
empirizam, logika	misticizam, magija
pripovijest	meta-pripovijest
obvezni kraj	otvoreni kraj
naturalizam	romantika
racionalizacija, uzrok i učinak	imaginacija, indeterminacija

Tablica 1. *Usporedba realizma i magijskoga realizma*

Iako Chanady ističe kako bi trebalo razlikovati magijski realizam u slikarstvu i književnosti, Virk ipak drži kako ova tablica zapravo adekvatno analizira njegova književna obilježja, pa bi mogla biti dobra polaznica i vodilja za njegovo detaljnije istraživanje.

Prema tome, moglo bi se reći da je magijski realizam negdje između – niti negira realnost kao nadrealizam, niti odbacuje fantastiku i imaginaciju kao realizam. Odnos ova tri pravca možda najbolje sažima tvrdnja Luisa Leala koju prenosi Virk: „Magijski realisti ne

¹⁵⁸ Virk 2014: 167.

nastoje kopirati, kao što je to slučaj s realistima ili realnost učiniti ranjivom kao nadrealisti, već nastoje zahvatiti tajnovito koje podrhtava u stvarima.“¹⁵⁹

4. JULIO CORTÁZAR

U vrijeme moderne epohe, u začetku avangardnoga umjetničkog pokreta, godine 1914. rodio se veliki latinoamerički književnik, novelist i romanopisac, Julio Cortázar (Julio Florencio Cortázar Descotte). Svjetski je poznat kao jedan od najvećih suvremenih pisaca latinoameričke proze. Rođen u Belgiji u srednje obrazovanoj argentinskoj obitelji, po završetku Prvoga svjetskog rata odlazi u Buenos Aires gdje se školuje i radi kao nastavnik. Argentina je u to vrijeme zemlja lažnih vrijednosti, zemlja s čijim se političkim odlukama Cortázar nikako ne slaže. „Tokom II. svjetskog rata zemlja licemjerjem otkupljuje neutralnost i prividni prosperitet. To je doba dvoličnog pacifizma, lažnih savezništava, sitnih sebičnih interesa i bijednih izdaja.“¹⁶⁰ Kratko je studirao na Sveučilištu Mendoza, ali je napustio studij jer se sukobio s peronistima¹⁶¹ koji su došli na vlast.¹⁶² Nakon toga radio je kao prevoditelj i tumač da bi osvojio stipendiju za odlazak u Pariz, iako „sam napominje kako je njegova odluka da ode bila više književne nego političke naravi jer je bio ponukan upoznati mjesta o kojima je čitao u Balzacovim i Baudelaireovim knjigama.“¹⁶³ U tridesetim godinama odlazi i boravi ondje do kraja života (1984), „što ga je prema vlastitim riječima učinilo još većim Hispanoamerikancem, dajući mu perspektivu kakvu ostankom u Argentini nikada ne bi dobio.“¹⁶⁴ Radio je kao tumač u UNESCO-u i prevoditelj na španjolski jezik djela E. A. Poea, D. Defoea, A. Gidea i M. Yourcenar, pisaca koji su ostavili traga na njegovome stvaralaštvu. Poput Borgesa, koji mu je bio jedan od najvećih uzora, pomoću književnosti iselio se iz domovine, a poslije i sam kritizira početni nedostatak zanimanja za vlastitu tradiciju.

„Moja generacija“, kaže, „bila je isprva dosta kriva u tom smislu što je okrenula leđa Argentini. Bili smo veliki snobovi, iako su mnogi od nas tek poslije to shvatili. Slabo smo čitali argentinske pisce i gotovo isključivo nas je zanimala engleska i francuska književnost; pokraj toga, zanimala nas je i talijanska, kao i američka i njemačka književnost, koje smo čitali u

¹⁵⁹ Virk 2014: 171.

¹⁶⁰ Harss 1980: 171.

¹⁶¹ Peronizam je naziv za politički pokret u Argentini čiji je utemeljitelj predsjednik Juan Domingo Perón, a koji se suprotstavlja i komunizmu i kapitalizmu.

¹⁶² Usp. Wilson 1987: 173.

¹⁶³ Mikelenić 2014.

¹⁶⁴ Isto.

prijevodu. Bili smo veoma podređeni francuskim i engleskim piscima sve dok u jednom trenutku – negdje između godine 1925. i 1930. – mnogi prijatelji i ja nismo odjednom otkrili vlastitu tradiciju. Ljudi su maštali o Parizu i Londonu. Buenos Aires je bio neka vrsta kazne. Živjeti u njemu značilo je biti zatočen.“¹⁶⁵

Kada je godine 1951. stigao u Pariz, ističe Harss, bilo je „prekasno da bi raskinuo veze sa svojom zemljom, koja ga i u izgnanstvu prati svojim utvarama.“¹⁶⁶ Iako daleko od latinoameričkoga kontinenta, 60-ih godina prati tamošnja zbivanja te pristaje uz ideje Kubanske revolucije. No, pokušaj kubanske birokracije da regulira umjetničku produkciju (koji je kulminirao u tzv. aferi Padilla¹⁶⁷) stvorio je preokret: u nizu članaka i otvorenih pisama branio je mogućnost uključivanja u revolucionarnu aktivnost unutar polja književnosti radije nego politike. Društvena predanost i kasniji povratak političkome angažmanu očituju se u kratkim pripovijestima i manifestima u kojima solidarizira sa Sandinističkom revolucijom¹⁶⁸ u Nikaragvi.

U usporedbi s drugim, plodnijim latinoameričkim piscima Cortázarov opus nije ogroman – čine ga tri romana, tridesetak pripovijetki te nešto poezije. Ali, kako ističe Harss, gotovo sve vrijedi. Prve tekstove objavljuje pod pseudonimom Julio Denis, a radi se o knjižici soneta *Presencia* (1938). Nekoliko godina nakon toga objavljuje dramatičnu poemu *Kraljevi* (*Los reyes*, 1949) kao niz dijaloga inspiriran mitom o Minotauru, čime pokazuje naklonjenost klasičnoj mitologiji. Ulazak u fantastičnu književnost obilježen je dvije godine poslije zbirkom *Zvjerinjak* (*Bestiario*, 1951). Teško dokučivu fantastiku na inovativan način učinio je dijelom trivijalne svakodnevice, zbog čega se drži jednim od najmaštovitijih pisaca 20. stoljeća čijemu se opusu pridaju oznake magijskoga realizma. Cortázar nije jedan od onih pisaca koji se „uspavljuje“ nakon prvoga uspjeha. Zbog svoje strasti i netrpeljivosti s godinama sve više napreduje. „On je neumoran inovator koji sebe ponovno izmišlja na svakom koraku.“¹⁶⁹ Premda je službeno debitirao u 35. godini života, pisanjem se zapravo bavio cijeloga života te je, očaran književnošću, prvi roman pisao već s 9 godina. U ranim tridesetima počinje pisati i pripovijetke, no ništa ne objavljuje odmah. Kako je izrazito cijenio

¹⁶⁵ Harss 1980: 145. Svi su citati iz knjige *Pukovnik igra školice* slobodno prevedeni sa srpskoga jezika.

¹⁶⁶ Harss 1980: 146.

¹⁶⁷ Međunarodni skandal izazvan kritičkim pisanjem kubanskog književnika Heberta Padille o Castrovu režimu, zbog čega je bio zatvoren i prisiljen na javnu samokritiku.

¹⁶⁸ Pokret i revolucija 70-ih godina u Nikaragvi s ciljem rušenja vladavine predsjednika Anastasia Somoze te uspostave socijalizma i marksizma. Ime je dobila po Ernestu Sandinu koji se borio protiv američkih snaga u toj državi.

¹⁶⁹ Harss 1980: 146.

i poštivao književnost, prema svome se radu odnosio skromno i obazrivo, ali istodobno i ambiciozno – htio je objaviti nešto što će doseći visoku vrijednost.

„Instinktivno sam shvatio da moje prve pripovijetke ne trebaju biti objavljene. Bio sam svjestan visokog književnog nivoa i bio sam riješen da ga dostignem prije nego što išta objavim. Pripovijetke su najbolje što sam tada mogao napisati, ali mi nisu izgledale dovoljno dobro. Ipak, bilo je u njima nekih sjajnih ideja. (...) Ali nisam još htio ništa objavljivati. Zato što sam oduvijek bio nepovjerljiv prema činu objavljivanja neke knjige, i mislim da sam u tom pogledu uvijek bio veoma trezven. Vidio sam kako sazrijevam bez žurbe. U jednom trenutku shvatio sam da ono što pišem vrijedi mnogo više od onoga što su ljudi mojih godina objavljivali u Argentini. Ali kako veoma visoko cijenim književnost, činio mi se budalastim običaj da se objavi bilo što, kao što se tada radilo u Argentini, gdje je dvadesetogodišnjak hitao da objavi šačicu napisanih soneta.“¹⁷⁰

Cortázar je istodobno svjestan svoje kvalitete, ali je i nesiguran. Premda zna da je jednako vrijedan ili čak i bolji od drugih svojih kolega, želi objaviti samo djela koja će doseći najviši značaj. Brine o vlastitoj tradiciji te književnost u domovini, koja je na razini dječaćkih soneta, želi uzdići na najvišu razinu.

Osim književne, zanimala ga je i glazbena umjetnost te je neko vrijeme svirao trubu. Posebno je volio jazz, što se odrazilo u ludističkim elementima koje unosi u svoje pisanje.¹⁷¹ Često se najsvjetlijim Cortázarovim razdobljem drži ono iz vremena ranih zbirki pripovijesti. Uspješan je i u romanima, doduše manje brojnim, no i oni su „kombinacija više kraćih formi te dopuštaju segmentirano čitanje. Sam je za sebe rekao kako nije trkač na duge pruge, već sprinter, kako nikada nije znao povlačiti duge poteze kistom tipične za tradicionalni roman, već je bio mnogo bolji u ocrtavanju sitnih pločica mozaika.“¹⁷²

4.1. Stvaralaštvo i stil

Iako prvotna djela ne privlače veliku pozornost javnosti, zbirkom *Zvjerinjak* (*Bestiario*, 1951) Cortázar ulazi u polje fantastične književnosti te se afirmira kao izrazito vješt pripovjedač. Pet godina poslije objavljuje zbirku *Kraj igre* (*Final del juego*, 1956). U pripovijestima iz ove zbirke već se nazire želja za promjenom, ocrtavanju likova iz svakodnevnoga života i zaokret prema stvarnosti, koja je i dalje preplavljena fantastikom. Ta

¹⁷⁰ Harss 1980: 150.

¹⁷¹ Usp. Detoni-Dujmić (ur.) 2005: 239.

¹⁷² Mikelenić 2014.

se želja u potpunosti ostvaruje u zbirci *Tajno oružje* (*Las armas secretas*, 1959), a posebice u pripovijetki „Potraga“. „Cortázarov stil se afirmirao i sve više pokazuje rukopis stvarnosti. Sada, pošto bolje poznaje sebe i pošto je za sobom ostavio teške godine argentinske povijesti, ispravnije sagledava svijet oko sebe.“¹⁷³ Istim stilom nastavlja i u svome prvom romanu *Nagrade* (*Los premios*, 1961). Roman tematizira lutanje junaka brodskim labirintima kao metaforu potrage za smislom života. Ujedno se radi i o traganju nesigurnog pisca za temom u kojoj će moći prepoznati sebe i naći odgovarajući oblik izražavanja.¹⁷⁴ *Priče o kronopijima i famama* (*Historias de cronopios y famas*), zbirku fantastičnih pripovijesti u kojima predstavlja svijet čudnovatih, nečovjekolikih bića, objavljuje 1962. Iduća je godina ključna za cjelokupno stvaralaštvo, godina je to kada objavljuje svoje remek-djelo, roman *Školice* (*Rayuela*, 1963). Ovaj „antiroman“, kako ga se često naziva, u potpunosti otkriva Cortázara kao inovatora i eksperimentatora – u latinoameričku književnost uvodi djelo koje samo sebe uzima kao osnovnu temu. „*Školice* su terapeutsko djelo koje nam pruža kompletan tretman protiv isprazne dijalektike zapadne civilizacije i racionalističke tradicije. Ovo ambiciozno i smjelo djelo, istodobno je filozofski manifest, i kronika duhovne pustolovine.“¹⁷⁵ Roman nema početka niti kraja u klasičnome smislu te nudi mnogo mogućnosti interpretiranja. Čitanje romana predstavlja pravu avanturu, s obzirom da je čitatelju ostavljena velika mogućnost sudjelovanja u kreiranju značenja. Moguće ga je čitati na više načina: prvih 56 poglavlja čita se redosljedom kako su napisana, dok se ostala mogu čitati po redu ili napreskokce, po autorovim uputama ili po vlastitim željama, skačući s poglavlja na poglavlje poput skakanja u dječjoj igri školica. Postoje, dakle, minimalno dvije mogućnosti čitanja, ono klasično, kao i ono kreativno koje omogućuje čitatelju magično iskustvo putovanja pripovjednim labirintima. Svako novo čitanje tako otkriva nova značenja. „Čitanja su to koja, u krajnjoj liniji, upućuju na dvije krajnje mogućnosti bivanja u svijetu: kretanje po površini i traganje za skrivenim vezama, uz bezbrojne sive međuvarijante.“¹⁷⁶ 1966. objavljuje zbirku *Svi ognjevi vatra* (*Todos los fuegos el fuego*), zatim slijede *Progonitelj* (*El perseguidor*, 1967), *Put oko dana za osamdeset svjetova* (*La vuelta del día en ochenta mundos*, 1968), *Oktaedar* (*Octaedro*, 1974), *Netko u blizini* (*Alguien que anda por ahí*, 1977), *Neki Lucas* (*Un tal Lucas*, 1979), *Obožavamo Glendu* (*Queremos tanto a Glenda*, 1980). Neke su njegove uspješnice i ekranizirane – Michelangelo Antonioni snimio je film *Blow-up* (1966) prema

¹⁷³ Harss 1980: 147.

¹⁷⁴ Usp. Harss 1980: 147.

¹⁷⁵ Harss 1980 148.

¹⁷⁶ Telećan 2009: 600.

pripovijetki „Miholjsko ljeto“ iz zbirke *Tajno oružje*, a „Južna autocesta“ bila je podloga za film *Weekend* (1967) Jean-Luca Godarda.

Cortázarov je pripovjedni svijet naizgled posve jednostavan i uobičajen, sve dok ga odjednom ne preplave iracionalna zbivanja, odnosno nova, fantastična dimenzija. „Njegove su pripovijesti izgrađene na motivu postojanja dvaju simultanih redova, privilegiranih i neplaniranih momenata koji se dodiruju na način koji dopušta prelazak iz jednoga reda u drugi, što vodi do preokreta hijerarhije koja ih je izvorno definirala.“¹⁷⁷ Stvarnost koja dopušta prisutnost nereálnih zbivanja dopušta i mogućnost alternativnoga tumačenja. Cortázarov je jezik jednostavan, ali je i sam isticao kako se njegove pripovijesti čitaju između redova. One odišu ironičnošću, humorom i ludizmom. Pisac se poigrava mogućnostima jezika kako bi uveo čitatelja u posebno, magično iskustvo, čime ga poziva da svijet pogleda drugim očima te uoči ono što je ispod površine – svijet nije uvijek onakav kakvim nam se na prvi pogled čini. Takav je postupak pogodan za unošenje uglađena oblika bilo kakve vrste kritike – društvene, političke, moralne. „Cortázar se javlja kao mistik, kao kockar, kao borgesovski estetičar, uvijek spreman stvarnost staviti na kocku i ismijati je. Smije se svemu: zapadnoj civilizaciji, istočnoj filozofiji, latinskoameričkom tradicionalizmu, pretjerivanjima i melodramatici. Teži eklekticizmu i univerzalnim motivima, kao da mu je svijet Argentine i Latinske Amerike pretijesan.“¹⁷⁸ Cortázar posjeduje impresivnu vještinu uvlačenja čitatelja u svijet prepun suptilnih i iznenadnih preokreta. Po uzoru na nadrealiste pronašao je način kako osvijestiti čitatelja da mu iza konvencija svakodnevnoga života prijete nešto drugo, često neprijateljsko, nedostižno i nikada objašnjeno i definirano.¹⁷⁹ Takva spoznaja vodi k tajanstvenosti, misticizmu i magičnosti, jednim od temeljnih odrednica sveukupna piščeva stvaralaštva obilježena važnošću duhovnoga aspekta. Važna odlika djela je i unutarnja napetost koju je pisac isticao kao izrazito važnu, budući da ju je držao proporcionalnom snazi uvjerljivosti pripovijesti (što je jača napetost, to će biti bolje prenošenje doživljaja).¹⁸⁰

Čitav opus, kao i sam piščev lik, prožima vodeći motiv potrage. To potvrđuje činjenica da je govoreći o pripovijetki „Potraga“ iz zbirke *Tajno oružje* i sam istaknuo: „Potragu' sam napisao pošto sam u jednom trenutku osjetio da se moram baviti nečim što je mnogo bliže meni samom. U toj sam se pripovijetki prestao osjećati sigurnim. Pristupio sam temi

¹⁷⁷ Alonso 1998: 2. „His stories are structured on the motif of the existence of two simultaneous orders that are privileged and unplanned moments touch one another in a way that allows for passage from one order to the other, leading to reversal of the hierarchy that originally defined them.“

¹⁷⁸ Lovrenčić 2001: 112.

¹⁷⁹ Usp. Wilson 1987: 174.

¹⁸⁰ Usp. Harss 1980: 159.

egzistencijalnog tipa, ljudskog tipa, koja je poslije proširena u *Nagradama*, a osobito u *Školicama*. (...) U 'Potrazi' sam htio odreći se svakog izmišljanja i staviti se na osobni teren, to jest, malo pogledati u sebe. A pogledati u sebe značilo je gledati u čovjeka.“¹⁸¹ Dok je u pripovijetkama zainteresiran za fantastično, u romanima ga je nešto manje privlačila takva tema. U njima je ponajprije preokupiran formalnim eksperimentiranjima, kao i zaokretu prema stvarnosti. Magija u njegovim romanima više je vezana uz duhovni aspekt nego uz sama fantastična zbivanja. Ono strano nam nije strano jer je fantastično, nego zbog toga što je drugačije od našega. Protagonist *Školica* Oliveira prototip je egzistencijalističkoga tragača, a njegova opsesija za traganjem vidljiva je već u prvoj rečenici romana: „Hoću li sresti Magu?“¹⁸² Junak traga za voljenom Magom, dok istodobno traga za nečim višim, nedokučivim, magičnim, za „kibutzom želje“, kako se to naziva u romanu. Pod utjecajem istočnjačke filozofije, posebice zen-budizma i vedante, Cortázar piše o „kibutzu želje“¹⁸³ kao sjecištu sila koje traži, odnosno sjecištu bića bez podjele na duh i tijelo i drugih dihotomija.¹⁸⁴ Radi se o potrazi za smislom života, spoznavanjem njegove biti i najvećih tajni, otkrivanjem apsurdna suvremene egzistencije, o potrazi za samospoznajom. Cortázar tako poziva čitatelja na izlazak iz vlastitih okvira i spoznavanje alternativnih svjetova i drugačijih istina. U tome i jest bit Cortázarova magijskoga realizma – poigravanje s onostranim kako bismo se približili nedokučivim tajnama našega univerzuma.

4.2. Dvojnosti

„Godine su dokazale, kako u našim krajevima tako i na drugim stranama svijeta, da je živjeti u zavadi s domovinom katkad najbolji način da se ona razumije. Možda je antagonistička strast jedini čekić koji je u stanju zabiti klin istine.“¹⁸⁵ Ovakvo o Cortázaru govori njegov sunarodnjak Luis Harss, koji njegov stil naziva „metafizičkim šamarom“, misleći pritom na novi, drugačiji pristup stvarnosti. „Naš roman više ne traži očajnički dogovor ili pomirenje sa svojom sredinom. (...) Nezadovoljstvo i neugodnost ulijevaju novu agresivnu snagu našoj književnosti, koja se počinje boriti ne samo s onim što je proizvod okolnosti, nego i s onim čemu nema lijeka.“¹⁸⁶ Ovakav je brutalno iskren pisac pobunjenik

¹⁸¹ Harss 1980: 162.

¹⁸² Cortázar 2009: 15.

¹⁸³ Prema židovskom korijenu k-b-ts = spoj, ulijevanje snaga u jednu točku. Kibuc je i naziv za društvene zemljoradničke komune u Izraelu u kojima članovi zajednički rade i dijele imovinu.

¹⁸⁴ Usp. Harss 1980: 156.

¹⁸⁵ Harss 1980: 141.

¹⁸⁶ Harss 1980: 142.

protiv ljudske sudbine – on stvara djelo koje će ga nadživjeti. Jedan od prvih pisaca koji preuzima rizik takve inovacije jest Julio Cortázar. „On je čovjek snažnih antitijela. Vremenom se sve više oslobađa lakih efekata tradicionalnog pripovijedanja – melodrame, prenemaganja, namještene slučajnosti, sistematičnih konstrukcija, stilske ljupkosti i čvrstoće. Oduvijek je u paradoksu tražio pravi akord.“¹⁸⁷

Prva dvojnost bila bi već sama činjenica da se uz život i stvaralaštvo pisca vežu dva važna područja – Buenos Aires i Pariz. Iako zaluđen zapadnom kulturom i boljim mogućnostima vlastita književna razvoja odlazi u Europu, u srcu mu ostaje njegova Argentina. To je vidljivo i u djelima kojima su mjesta radnje najčešće Buenos Aires i Pariz. Tako se i radnja *Školica* odvija na dvama kontinentima. Protagonist Horacio Oliveira u prvome dijelu knjige nazvanom „S one strane“ boravi u Parizu družeći se s umjetnicima i klošarima. Nakon što njegova ljubavnica Maga nestaje, odlazi ju tražiti u Buenos Aires te tu počinje drugo poglavlje nazvano „S ove strane“. Oliveira se ondje susreće sa starim prijateljem Travelerom i njegovom ženom Talitom, u koju se zaljubljuje jer u njoj pronalazi Magu. Tematska i strukturna dioba romana na europski i latinskoamerički pol oprimjeruje tezu o rascjepu na ovu i onu stranu svijeta, na Latinsku Ameriku i Europu.¹⁸⁸ Piščeva podvojenost vidljiva je i u činjenici da, iako je daleko od svoje zemlje, prati i uključuje se u tamošnja društvena i politička zbivanja. „Nitko nije veći Argentinac od Cortázara“, ističe Harss, no „intelektualno on je napustio svoju zemlju još odavno, da bi se našao u jednom širem kontekstu. Beskrajno ga je mučila stalna unutarnja seoba između fizičkih korijena i duhovnih afiniteta. Ličnosti bez stalnog mjesta koje ispunjavaju njegovo djelo svjedoče o prisustvu sukoba bez rješenja: ovaj sukob je Cortázar umio iskoristiti da bi obogatio svoj pogled na svijet.“¹⁸⁹ Takvu podvojenost pisac razrješava miješajući latinoamerički magijski realizam s europskim nadrealizmom i avangardom.

Julio Cortázar vješt je majstor u spajanju dvaju suprotnih polova opozicije, realna i nadrealna, smisljena i besmislena, magična i obična, visoka i niska. Njegova je stvarnost preplavljena fantastikom, često u tolikoj mjeri da prelazi u apsurd, a njegova je fantastika toliko stvarna u svojoj iskrenosti. Ona otkriva ono što na prvi pogled nije vidljivo, ono što je ispod površine. Svijet koji poznajemo suprotstavljen je svijetu koji spoznajemo. Magijski realizam suprotstavlja naše živote tuđim životima, životima likova čija je stvarnost drugačija

¹⁸⁷ Harss 1980: 144.

¹⁸⁸ Usp. Jukić 1991: 59.

¹⁸⁹ Harss 1980: 145.

nego naša, ali ih istodobno i približava pozivajući nas da ih shvatimo i ispod te površine otkrijemo probleme slične vlastitima. I njegov je stil mješavina uzvišenoga borgesovskog misticizma i elemenata niskoga stila, jednostavna, ulična jezika, leksika bliska svakodnevicu i ispunjena žargonizmima. „Hiperbola, okolišanje, brzi prijelazi, čisto zavatlavanje, svi izvori komične umjetnosti nižu se u njegovom djelu zasljepljujućom virtuožnošću.“¹⁹⁰ Humor je još jedna važna odlika stila, ali on nije samo ukras, nego i dio dinamike samoga djela. Smijeh zahvaća njegova djela u svim dimenzijama (najočitije u *Školicama*), bilo to smijanje grohotom ili bolno smijanje, a njegova je namjera da čitatelja uhvati na prepad, da ga zbuni i zaludi.¹⁹¹ Humorom Cortázar propituje najozbiljnije stvari koje ga okružuju. Upotreba humora kao instrumenta ispitivanja za njega je simptom visoke civilizacije, a sam je držao kako je humor „jedna od najozbiljnijih stvari koje postoje.“¹⁹² Pisac hvali europsku, točnije englesku književnost kao onu koja je humorom znala postići mnogo, progovoriti o ozbiljnim stvarima i „tražiti stvari, bez potrebe za krupnim riječima i bez padanja u visokoparnu retoriku“ kojom obiluju njegovi krajevi.¹⁹³ Osim toga, za pisca je humor i neka vrsta samoobrane u nadrealističkoj fazi, u vrijeme teške argentinske stvarnosti. Nakon političkog sukoba s peronistima i boravka u zatvoru, proživljava razdoblje ispunjeno nezadovoljstvom, kao i ambivalentnim odnosom prema tamošnjem režimu. Nemogućnost odluke između dvije opozicije tjera ga u očaj i povlačenje sa scene.

„Pošto suprotstavljanje peronizmu polarizira javno mnijenje stvarajući situaciju potpuno manihejskih krajnosti, intelektualac bez konkretnog uporišta izlaže se riziku da ispadne smiješan. Za one koji – poput Cortázara – vjeruju da duboko u peronizmu kao društvenom pokretu leže određene vrijednosti, ali koji odbijaju dvosmislene pojave Peróna i njegove žene, ne mogavši s druge strane priključiti se redovima opozicije koja je opće uzev isto tako oportunistički nastrojena kao i režim protiv kojeg se bori, jedina moguća alternativa je da se skrupulozno povuku sa scene, smijući se pomalo sebi samima.“¹⁹⁴

Većina je njegovih pripovijesti pesimistična tona, no sam je pisac sebe držao optimistom. Vjerovao je u bolje sutra i ponosio se svojim razgraničenjem dvaju svjetova, „naglašavajući

¹⁹⁰ Harss 1980: 170.

¹⁹¹ Usp. Harss 1980: 171.

¹⁹² Harss 1980: 170.

¹⁹³ Isto.

¹⁹⁴ Harss 1980: 171.

koliko bi gnusno bilo kada bi pisao vedru i veselu književnost, a duboko u sebi bio uvjeren u neizbježnu propast čovječanstva.“¹⁹⁵ Julio Cortázar pisac je koji se igra spajanjem ovakvih dvojnosti te stvara vlastiti, prepoznatljiv i osebujan stil prožet različitim utjecajima, a opet tako specifičan i inovativan. Carlos Fuentes naziva ga „Simónom Bolívarom latinskoameričkoga romana: sve nas je oslobodio novim, pokretljivim, humorističnim i tajanstvenim jezikom, ujedno i svakodnevnim i mitskim.“¹⁹⁶

4.3. Igra kao estetska kategorija

Već prvi pogled u imena Cortázarovih djela otkriva ga kao pisca kojega intrigira i za kojega velik značaj ima riječ „igra“. Njegov najvažniji roman nosi naziv *Školice*, prema dječjoj igri u kojoj je cilj bacanjem kamenčića i skakutanjem od Zemlje doseći Nebo. *Školice* su zagonetna, labirintska igra u kojoj se neprestano nešto traži. Svoje je namjere Cortázar objasnio istaknuvši kako se roman prvobitno trebao zvati „Mandala“¹⁹⁷. Inspiriran je čitanjem o tibetanskoj religiji, kao i posjetom Indiji gdje je imao priliku vidjeti mnoštvo indijskih i japanskih mandala, crteža podijeljenih na manje dijelove i pregrade, upravo kao što izgleda igra školica. Mandala predstavlja grafički prikaz duhovnoga napredovanja, a školice su, kao i velik broj dječjih igara, mističnog ili religioznog podrijetla. Iako su danas, jasno, izmijenjene, „u suštini su sačuvale nešto od nekadašnje svete vrijednosti“, primjerice suprotstavljanje Neba i Zemlje na njihovim crtežima. „Svi smo se mi kao djeca zabavljali ovim igrama, ali u mom slučaju one su od početka bile prava opsesija“, ističe Cortázar.¹⁹⁸ Sama struktura romana podsjeća na igru – kao što se u dječjoj igri baca kamenčić i skače iz polja u polje, tako se njegov roman čita skačući s poglavlja na poglavlje. Kao što djeca mogu na različite načine igrati školice, tako i čitatelj može na različite načine čitati njegovo djelo, a svako novo „skakanje“ otkriva nova značenja. U igri je cilj doseći Nebo, pa tako i njegovi protagonisti tragaju za nečim višim što nije lako dokučivo i što je, zapravo, najčešće nedostižno. Roman je to koji upućuje na vječnu igru.

Motiv labirintske igre javlja se i u drugim Cortázarovim djelima. U *Zvjerinjaku* su afektivni problemi osjetljive djevojčice predstavljeni u obliku more s tigrom koji kruži kućom beskonačno dugih hodnika i isprepletenih soba bez izlaza. U romanu *Nagrade* dezorijentirani

¹⁹⁵ Mikelenić 2014.

¹⁹⁶ Fuentes 1984 prema Jukić 1991: 61.

¹⁹⁷ Mandala je u tibetskome budizmu sinonim za sveti prostor, a predstavlja se kao mistični krug koji simbolizira svemir i boravište meditativnoga božanstva. Mandala potiče čovjeka da otkrije tajanstvenu igru sila koja djeluju u njemu i u svijetu te postigne iscjeljenje svijesti.

¹⁹⁸ Harss 1980: 155.

putnici misterioznoga broda nailaze na zapriječen put koji vodi ka krmi, a da bi do nje došli moraju proći kroz zamršen labirint krivudavih ljestvica i to u potpunome mraku. O značaju labirinta progovara i sam Cortázar: „U egzistencijalnom smislu, činjenica da se likovi hoće pošto-poto domoći krme, da svaki od njih nastoji prijeći unaprijed utvrđenu putanju, znači u svakom slučaju tražiti svoje osobno, ljudsko ostvarenje. Zbog toga neki stižu, a neki ne uspijevaju.“¹⁹⁹ Cortázarovo stvaralaštvo obiluje uličnim igrama, obrednim, labirintskim, a motivu labirinta pisac pripisuje dublje značenje. Još od malih nogu opčinjavalo ga je sve što je imalo veze s labirintima, samostalno ih je pravio i postavljao pred sebe. Hodajući ulicama zacrtao bi si labirintski put koji se sastojao u tome da prelazi s jedne strane pločnika na drugu. „Ako slučajno ne bih uspio ili ako bih promašio“, kaže pisac, „imao sam dojam da nešto ne ide kako treba, da nisam obavio obred. Godinama sam bio opsjednut tom ceremonijom, jer to i jeste bila ceremonija.“²⁰⁰ Stavljajući pred sebe labirinte, istodobno si postavlja i izazov da ih odgonetne i riješi, što se iz dječaćkih dana vuče sve do odrasle dobi te prenosi u književno stvaralaštvo. Cortázar je pisac koji se oslanja na mitologiju, religiju, filozofiju, koji se poigrava kombiniranjem različitih stilova, sve to kako bi se približio nekim odgovorima i istinama višim i od nas samih. Motiv labirinta čest je i u zbirci *Kraj igre*, primjerice u pripovijesti „Otrovi“, gdje labirint poprima oblik ogromnoga mravinjaka.

Cortázar je od Borgesa preuzeo model „metafizičke tjeskobe“ i koncepciju književnog stvaranja kao intelektualne igre što potire granice zbilje i fikcije, čime se, prema nekim kritičarima, svrstao među „neofantastičare“.²⁰¹ U njegovu stvaralaštvu igra je prisutna na svim razinama – ona je pokretač i središte radnje, igraju se likovi, igra se autor koji piše, ali i čitatelj koji čita te tako postaje dijelom stvaralačkoga procesa. Za Cortázara je čitanje djelovanje vođeno unutarnjom željom za nametanjem značenja.²⁰² Igra kod pisca postaje estetska kategorija, dao joj je književno dostojanstvo, pa tako cijeli ovaj sklop predstavlja mehanizam književnosti kao igre. Stoga se sintagma „magijski realizam“ ne odnosi samo na magična zbivanja i likove, nego i na posebno, magijsko čitateljsko iskustvo.

5. KRAJ IGRE

Nakon što u zbirku *Zvjerinjak (Bestiario)*, 1951) uvodi fantastične elemente, i dalje preokupiran čudesnim zbivanjima, pet godina poslije Cortázar objavljuje zbirku *Kraj igre*

¹⁹⁹ Harss 1980: 155–156.

²⁰⁰ Harss 1980: 154.

²⁰¹ Usp. Detoni-Dujmić 2005: 239.

²⁰² Usp. Alonso 1998: 11.

(*Final del juego*, 1956). Zbirka se sastoji od osamnaest kratkih pripovijesti u kojima pisac miješa realno i fantastično, racionalno i iracionalno, visoko i nisko, kao i intertekstualnost i kolokvijalizme. Za Cortázara je zasigurno ispravna ranije spomenuta tvrdnja Luisa Leala o magijskome realizmu kao „stavu prema stvarnosti“.²⁰³ Uvođenjem fantastike pisac ne bježi od stvarnosti nego upravo suprotno – s njome se suočava, pokušavajući otkriti ono tajanstveno u ljudskim životima i djelima. Njegov princip nije stvaranje imaginarnih bića ili svjetova već otkriće tajanstvenoga odnosa čovjeka i društva. Ključni događaji nemaju logično i racionalno objašnjenje, pisac ne pokušava realnost kopirati nego otkriti njezine tajne, zbog čega traži od čitatelja da pogleda izvan njezinih granica. „Beskompromisni autorski borac protiv književnog ukalupljivanja i stege“ traži novi, mistični pristup stvarnosti, ali i literarnom stvaranju.²⁰⁴ Ovako je sam pisac govorio o svome stvaralaštvu:

„Gotovo sve pripovijesti koje sam napisao pripadaju žanru koji se, u nedostatku boljeg termina naziva 'fantastičnim' i protive se onom lažnom realizmu koji se sastoji od vjerovanja da se sve može opisati i objasniti onako kako to priznaje znanstveni i filozofski optimizam osamnaestoga stoljeća; odnosno, unutar svijeta kojim manje-više skladno upravlja sustav zakona, načela, uzročno-posljedičnih odnosa, definiranih psihologija i dobro označenih zemljopisnih konfiguracija. U mojem slučaju, sumnja da postoji neki drugi poredak, tajnovitiji i ne toliko predočiv, te vrijedno otkriće Alfreda Jarrya, za kojega se istinsko proučavanje stvarnosti nije temeljilo na njezinim zakonitostima, nego na iznimkama tih zakona, bili su neke od smjernica vlastitog traganja za književnošću iznad svega domišljatog realizma.“²⁰⁵

Kršeci racionalna pravila i konvencije, pisac miješa banalnost i metafiziku koje se susreću u posebnom univerzumu u kojemu ništa nije onakvim kakvim se čini. Naizgled jednostavan, jezik je izrazito metaforičan, svaka riječ pozorno je birana, a pripovijetke se čitaju između redova. Odišu razigranošću, humorom, ironijom, čime nas pripovjedač poziva na sumnju u ozbiljnost i racionalizam našega svijeta. U središtu je svih pripovijesti čovjek sa svojim manama i vrlinama, koji u igri života preživljava boreći se sa svim apsurdima koje donosi svakidašnjica. Apsurd katkad dovodi likove do opsesija i ruba ludila, ali uvijek postoji nešto što im za to daje opravdanje: nezadovoljstvo postojećim, zbunjujuća potraga za drugim životom, nepredvidljivijim i poetičnijim od onoga na koji su naviknuli. Sam je pisac isticao

²⁰³ Leal 1967: 121 prema Hergenrader 2009.

²⁰⁴ Alajbegović 2010.

²⁰⁵ Cortázar 2007: 179.

kako je za nepredvidljivost njegovih pripovijesti zaslužna i činjenica da ih je pisao ni sam ne znajući kako će ih završiti. „U mome slučaju, velika većina mojih pripovijesti napisana je – kako da kažem – neovisno o mojoj volji, iznad ili ispod moje razumne svijesti, kao da nisam ništa više od medija kroz koji je prošla i očitovala se neka druga sila.“²⁰⁶ Bepomoćnost i neobjašnjiva osamljenost Cortázarovih likova (primjerice u pripovijesti „Priča s vodenom pozadinom“ gdje protagonist živi sam u bungalovu džungle) stvara tjeskobnu atmosferu koja nas i same tjera u razmišljanje, pa nakon čitanja njegovih pripovijesti naše mišljenje o svijetu sigurno ne može ostati isto. Naglasak je u svima na ljudskome ponašanju i odnosima, svakodnevnim čovjekovim problemima, bila to ispraznost i pokvarenost svijeta odraslih ili dječja nevinost prekinuta odrastanjem i prestankom maštanja. Cortázar „ustrajava na jednostavnosti, nepretencioznosti i lepršavosti pripovijedanja te na detaljističkoj deskripciji stvarnosti kod koje, baš u trenutku kad ustrajavanje na vjerodostojnosti prikaza (ambijenta, slijeda događaja, postupaka djelovanja) pomalo počinje zamarati, realnost iznenada poprimi odlike nadrealnog, a protagonist neopazice i nenadano iz stvarnosti klizne u snovit, pomaknut svijet mašte.“²⁰⁷ Ta su „odskliznuća“ u nestvarno vrlo blaga, katkad skoro neprimjetna, a pojavljuju se u trenutku kada se želi rasvijetliti situacija i uputiti na ono što je ispod površine, kada se želi razotkriti pravi smisao. Funkcija je Cortázarova magijskoga realizma kritika stvarnosti i njezinih devijacija, ljudskih ponašanja, pokvarenosti, iskrivljenih vrijednosti, ali i nedostatka dječakoga maštanja. Takva je kritika često popraćena ironijom, humorom i groteskom kao sredstvima poruge i kritike ljudskih mana. Primjerice, u pripovijesti „Menade“ kritizira se snobizam publike čije se oduševljenje koncertom pretvara u grotesku:

„Maestro je poput matadora koji zabija mač u bika dirigentskim štapićem razbio posljednji zvučni zid i savio se prema naprijed, klonuo kao da ga je podrhtavanje zraka probolo posljednjim vihorom. Kada se uspravio dvorana je bila na nogama, i ja s njom, a prostor se momentalno pretvorio u razmrvljeno staklo pod oštrim kopljem, pljesak i povici stopili su se u nepodnošljivu smjesu prostota i znoja, ali istodobno nekako grandioznu, poput zatečenih bivola na cesti ili nešto u tom stilu. Publika je pritjecala na parter sa svih strana i ugledao sam dvojicu kako skaču iz lože, a da me to nije iznenadilo. Vrišteći poput zgaženog štakora,

²⁰⁶ Cortázar 1962 prema Jakfalvi 1978: 58. „En mi caso, la gran mayoría de mis cuentos fueron escritos – como decirlo – al margen de mi voluntad, por encima o por debajo de mi conciencia razonante, como si yo no fuera más que un medium por el cual pasaba y se manifestaba una fuerza ajena.“

²⁰⁷ Alajbegović 2009.

gospođa Jonatan uspjela se iščupati iz svog sjedala te je otvorenih usta i ispruženih ruku urlala od oduševljenja sve do pozornice.“²⁰⁸

Imaginacija se javlja kao kritika, ali i bijeg od surove stvarnosti. Fantastično i stvarno se međusobno prelijevaju, igraju se stvarajući svijet pun nejasnoća i dvosmislenosti koje vode pripovijesti u otvoren kraj, kakav je, primjerice, u pripovijesti „Rijeka“. Protagonist se obraća svojoj supruzi za koju nije posve jasno spava li pored njega ili je mrtva: „Ne znam niti ima li smisla iznova pitati jesi li u nekom trenutku otišla, jesi li ti zalupila vratima na vratima baš kad sam tonuo u zaborav, (...) vjerojatno nisi niti jednom otišla, mora da je vjetar zalupio vratima, sanjao sam da si otišla, a ti si mi, misleći da sam budan, glasno prijetila s ruba kreveta.“²⁰⁹ Čitatelju se prepušta igra beskonačna i kreativna kreiranja vlastitih značenja. Unatoč fantastičnome elementu, pripovijesti su utemeljene u svakodnevnom i konkretnom i nikada ne prelaze u apstraktno, što je prema Vargas Llosi ključni element koji Cortázar razlikuje od drugih fantastičara kao što su Poe, Borges ili Kafka.²¹⁰ Pripovijesti su kratke, bez mnogo likova i zapleta, ali pažljivo birane riječi i motivi daju im puno dublji smisao. U pripovijesti „Žuti cvijet“ naizgled obična vožnja autobusom pretvara se u putovanje vlastitom prošlošću i spoznavanje ispraznosti i bijede života, dok žuti cvijet simbolizira trenutak spoznaje ljudske prolaznosti: „A ja sam bio osuđen, jednog dana ću umrijeti zauvijek. Cvijet je bio prekrasan, cvijeće će postojati i za nove generacije.“²¹¹ U pripovijesti „Nitko nije kriv“ običan pulover postaje simbol svakodnevice koja guši junaka: „trepavice mu se bolno zabadaju u vunu, svjestan je da mu plavilo pritišće vlažna usta, rupe u nosu, da se okomilo na obraze...“²¹² Česte su i promjene kuta pripovjedača, čime pisac želi stvarnost rasvijetliti promatrajući je iz više kutova. U pripovijesti „Aksolotl“ pripovjedač je u početku protagonist koji promatrajući životinje u akvariju postaje jedna od njih, a ulogu pripovjedača tada preuzima aksolotl koji promatra ljude izvan akvarija. Kako bismo otkrili pravo značenje treba zagrepsti ispod površine, a na to potiče upravo fantastični element – čovjek treba predah i odmak od stvarnosti kako bi ju istinski mogao razumjeti.

Svaka od osamnaest kratkih pripovijesti različite je duljine, kompozicije, stila i tematike. Sadržajno se pripovijesti mogu podijeliti u nekoliko tematsko-motivskih krugova.

²⁰⁸ Cortázar 2009: 58–59.

²⁰⁹ Cortázar 2009: 19.

²¹⁰ Usp. Vargas Llosa 2004: 19.

²¹¹ Cortázar 2009: 85.

²¹² Cortázar 2009: 13.

Prvome bi pripadale one koje tematiziraju probleme *trivijalne svakodnevice* s blažim i manje očitim skliznućima u nestvarno (primjerice pripovijest „Nitko nije kriv“ tematizira besmislenost života koja prelazi u apsurd), drugome one koje veže *motiv sna* kao objašnjenja neobičnih događanja („Noć nauznak“ donosi pripovijest o čovjeku koji na samrti sanja kako odlazi sa svijeta kao žrtva bogovima), trećemu one kojima dominira *magičnost i fantastičnost* (protagonist pripovijesti „Aksolotl“ biva toliko fasciniran aksolotlima koje promatra u akvariju da se pretvara u jednoga od njih) i naposljetku one koje tematiziraju prijelomne trenutke *dječjega odrastanja i sazrijevanja* („Otrovi“ tematiziraju ljubomoru i prve ljubavne boli). Svaka od pripovijesti ima svoju temu, ali ono što ih povezuje jest jedinstveni motiv „kraja igre“ koji u svakoj ima različitu simboliku, a koji sažima poetiku i smisao čitave zbirke. Kraj igre predstavlja kraj jednoga poglavlja života, bilo kraj djetinjstva, igre i maštanja (pripovijest „Kraj igre“), kraj života u zabludi („Bend“) ili života općenito („Torito“). Vrhunac doživljava upravo na samome kraju, u zadnjoj pripovijesti „Kraj igre“ po kojoj je zbirka i dobila ime. Naziv knjige, kao i čitavu zbirku, moguće je protumačiti i ironično – kraj igre upućuje na novi početak, na beskonačnu igru, život kao beskonačno traganje za njegovim misterioznim tajnama, a otvoren kraj pripovijesti kao beskonačno stvaranje novih značenja.

5.1. Trivijalna svakodnevica

Podloga je ovih pripovijesti svakodnevica ispunjena: *apsurdom* (primjerice u pripovijesti „Nitko nije kriv“: „jedino što može učiniti je da nastavi s probijanjem, dišući duboko ispuhujući zrak malo po malo, premda to zvučalo apsurdno jer ga ništa ne ometa u savršenom disanju osim zraka koji je pomiješan s dlačicama vune“²¹³), *ljudskim cinizmom i društvenim podjelama* (protagonist pripovijesti „Bend“ pripadnik je više klase koji se slučajno u kinu susretne s pripadnicima građanske klase, zbog čega je zgrožen, izruguje se i drži se iznad njih: „čak niti za vrijeme filma, koji je bio sjajan, nije me napuštao osjećaj zaprepaštenosti. (...) Prvo što sam trebao napraviti bilo je otići na blagajnu kina i održati im lekciju. Nisam to učinio jer sam *Portenjo*²¹⁴, znam to jako dobro.“²¹⁵) te *iskvarenošću ljudskih odnosa* („Torito“ pripovijeda o propalom i osamljenom, nekada slavnome boksaču). Nestvarno je objašnjeno kao plod mašte ili rezultat unutarnjih borba u čovjekovoj svijesti.

Pripovijest „Nitko nije kriv“ donosi naizgled jednostavnu fabulu o čovjeku koji pokušava obući pulover dok ga supruga čeka da idu zajedno kupiti svadbeni dar. U tome

²¹³ Cortázar 2009: 12.

²¹⁴ Španj. porteño – naziv za stanovnike Buenos Airesa.

²¹⁵ Cortázar 2009: 101.

nikako ne uspijeva i malo-pomalo počinje se gubiti u magičnim labirintima rukava koji ga sputava i guši. Cijela se pripovijest vrti oko jednoga događaja – apsurdne bezizlaznosti i nemogućnosti oblačenja pulovera – koji simbolizira protagonistovu egzistencijalnu krizu. Gradacija krize prati gradaciju tempa i napetosti, što se ostvaruje izrazito dugim rečenicama s umetnutim kraćim surečenicama. Odmah na početku uvodi se motiv osamljenosti i zahlađenih odnosa simboliziranih motivom jeseni: „jesen je stalno oblačenje i svlačenje pulovera, povlačenje u samoću, odsutnost“.²¹⁶ Cijela je pripovijest prožeta motivima apsurdna i besmisla, koji su u funkciji kritike konvencionalnoga životnog stila, dosadne rutine i podvrgavanja tuđim očekivanjima. Protagonist živi bezvoljno, on „bezvoljno zviždi melodiju tanga“, a potom shvaća da „postaje besmisleno zviždati u iznenadnom plavom polumraku u kojem se našao“.²¹⁷ Unutarnji konflikt uzrok je nesreće, a prezentiran je u mori o dijelu tijela koji ga želi uništiti: unatoč poteškoćama uspijeva se izboriti i lijevom rukom izvući iz pulovera, kratko uživa u slobodi i svježem zraku, nakon čega otvara oči i ugleda desnu ruku s pet otkinutih crnih noktiju koja ga pokušava napasti i ubiti. Maštovita borba s nadrealnom silom koja čini dio njegova tijela monstruoznim i neprepoznatljivim predstavlja bunt protiv dijela sebe koji pristaje na tiraniju rutine i socijalnih dužnosti. Protagonist se u obrani pokriva lijevom rukom, a igra završava bijegom „na onu stranu, kako bi napokon stigao negdje bez ruke i bez pulovera gdje samo postoji zrak koji fijuče, da ga obgrli i vodi i miluje i dvanaest katova.“ Prisutan je i motiv otvorenog prozora kao olakšanja, koji je opozicija zatvorenome labirintu rukava, a posljednje riječi „dvanaest katova“, kao i sam naslov pripovijesti, asociraju na mogućnost skoka s prozora, odnosno (samo)ubojstva.

Pripovijest „Bend“ tematizira podjele u ljudskome društvu vidljive i u polju kulture, kao i mogućnost promjene i drugačijega pogleda na svijet. Pripovjedač donosi anegdotu koju mu je ispričavao Lucio Medina, protagonist pripovijesti koji se odrekao svoje profesije i napustio Argentinu. Lucio, pripadnik više klase u Buenos Airesu, odlazi u kino kako bi pogledao dobar film Anatolea Litvaka. Dok čeka početak filma, osvrće se i oko sebe primjećuje čudne stvari – okružen je pripadnicima niže, radničke klase, „pretežito pretilim gospođama“, „kuharicama odjevenim u nedjeljne oprave“, ali i gospodom sa šeširima u krilima – „oprečnom muškom stranom“ koja je zbunjivala Lucia.²¹⁸ Zbog svega toga pomisli da se zabunio, iako ne može odgonetnuti u čemu bi se sastojala ta zabuna. Nevjerica i

²¹⁶ Cortázar 2009: 11.

²¹⁷ Cortázar 2009: 11–12.

²¹⁸ Cortázar 2009: 98.

zbunjenost vode ga do snobovskog ponašanja ispunjena predrasudama. Podižu se zastori i na pozornici se otkriva ženski bend s plakatom na kojem piše: BEND „ŠPAGERICE“. „Vlastitom sam inteligencijom, ako mi dopustiš da to tako nazovem, odmah povezao sve raspršene anomalije i došao do istine: priredba za zaposlenike tvrtke „Špagerice“ i njihove obitelji, koju su lukavci Opere zatajili u programu kako bi rasprodali preostala sjedala. Predobro su znali da mi izvana ne bismo ušli ni pod koju cijenu kad bismo saznali za bend.“²¹⁹ Lucio osjeća neugodnost i užasnut je ne samo činjenicom da je okružen radničkom klasom, nego i njihovom teatralnom interpretacijom. Na pozornici je cijela vojska ljudi, stotinjak njih, od kojih je samo trećina svirala instrumente, dok su ostali bili čista šminka. Iduća točka nosila je naziv „PARADNI MARŠ“, čime se vjerojatno aludira na napad provincijalaca na visoku kulturu. Lucio je bijesan, ali ipak ostaje do kraja kako bi pogledao željeni film. Napuštajući kino razmišlja o svemu samo ne o filmu koji nije vredniji od toga trenutka razotkrivanja vlastita svijeta. Počinje istinski razumjeti ono što je vidio. Lažni program, neprikladna publika, lažni bend, lažno stupanje, mjesto na koje je zalutao – sve je to bilo stvarno, svijet tih ljudi je stvaran, kao i surova realnost koju je vidio na sceni. Na kraju pripovjedač najprije govori o neodrživosti festivala, a potom kako je bend provjereno nastupio toga popodneva u Operi. Također ironično objašnjava kako se Luciov pogled na svijet nakon toga dana promijenio, a promjena života i izgnanstvo dogodili su se zbog bolesti ili neke žene. No, ono što je čitatelju jasno jest da se Luciu nešto izrazito važno dogodilo unutar kina. Pripovijest ima realističku podlogu, smještena je u peronistički Buenos Aires godine 1947. u kino koje je postojalo. Ali umjesto očekivana filma, Lucio svjedoči lošoj izvedbi benda peronističke tvornice. Disparitet između njegovih očekivanja visoke umjetnosti – Litvakova filma – i izvedbe koju doživljava toliko ga šokira da ostavlja sve i odlazi iz zemlje.²²⁰ Lucio se promijenio, „prestao je osjećati sablazan što je okružen stvarima koje nisu na svom mjestu, jer u istoj svijesti nekog drugog svijeta, razaznao je da bi se ta vizija mogla nadovezati na ulicu, na Galijun, na njegovo plavo odijelo, na njegov noćni program, na njegov ured ujutro, na njegovu ušteđevinu, na njegov odmor u ožujku, na njegovu prijateljicu, na njegovu zrelost, na dan njegove smrti.“²²¹ Iako mogućnost promjene izaziva optimizam, na početku pripovijesti navodi se posveta Reneu Crevelu²²² „koji je umro zbog takvih stvari.“²²³ Zbog

²¹⁹ Cortázar 2009: 99.

²²⁰ Usp. Wilson 1987: 180.

²²¹ Cortázar 2009: 102.

²²² Francuski pisac koji 1935. počinio samoubojstvo, našavši se između odanosti nadrealističkome pokretu te komunističkoj ideologiji.

toga Wilson ističe mogućnost njezina tumačenja kao pripovijesti o samoubojstvu kao jedine moralne opcije: „Misli li Cortázar da jedina promjena koju građanin kao Lucio – dovoljno inteligentan da voli Litvaka – zaslužuje jest smrt? Ono što sugerira, neovisno o posveti, jest da je za skoro sve Cortázarove protagoniste razbijanje kalupa (i prošlosti) teže nego što oni to misle kada se bore protiv toga. Je li mogućnost promjene i slobode samo još jedna fikcija?“²²⁴ Moguće je povezati Cortázarov odlazak iz Argentine u Pariz te njegovo nezadovoljstvo usponom peronizma. No, promatrajući isključivo s literarnoga aspekta radi se o tretiranju i spoznavanju naravi zbilje.

Pripovijest „Menade“ donosi sličnu tematiku i također se često interpretira kao alegorija peronizma. Radi se o protagonistu koji dolazi na koncert klasične glazbe gdje primjećuje kako je Maestro očito konstruirao program kako bi zadovoljio publiku iz srednje klase. Dirigent ima uspravan, diktatorski stav, a obraćajući se publici podiže lijevu ruku. On upravlja ne samo orkestrom, nego i masom, svojim odabirom programa formira publiku: „Katkad pomislim da bi trebao dirigitirati obraćajući se publici jer i mi smo dio njegovog orkestra.“²²⁵ Oduševljenje publike koncertom prerasta u idealiziranje i pretjerano obožavanje Maestra, u delirij i hipnotiziranost, te se pojačava i postaje uznemirujuće u trenutku kada počne poprimati animalistička, kanibalistička i groteskna obilježja:

„Maestrovo se tijelo izgubilo u vrtlogu ljudi koji su ga zajednički ugrabili. Do tada sam sve to promatrao s lucidnim strahom letimice ili krišom, ali onda me uzdrmao prodoran krik s moje desne strane i ugledao sam slijepca kako se diže i vrti rukama poput propelera dozivajući, vapeći, tražeći nešto. To je bilo previše, nisam u tome više mogao sudjelovati, osjećao sam se kao sudionik upleten u izljeve oduševljenja pa sam otrčao do pozornice i skočio na rub, baš kad je jedna bulazneća skupina opkolila violiniste, počupala im instrumente (čulo se kako ih lome i uništavaju poput golemih smeđih žohara) i počela ih bacati s pozornice u parter gdje su ostali čekali glazbenike da ih obgrle i da ih progutaju u pomahnitalom metežu.“²²⁶

Slijepac koji se pojavljuje u masi predstavlja pojedinca koji je izgažen do smrti jer ignorira ili ne može vidjeti što se događa u društvu. Osim protagonista, slijepac je jedini koji nije uvučen

²²³ Cortázar 2009: 97.

²²⁴ Wilson 1987: 181. „Does Cortázar think that the only change a bourgeois like Lucio – intelligent enough to like Litvak – deserves is death? What suggests this, apart from the dedication, is that for nearly all Cortázar's protagonists it is harder to break out of the mould (and the past) than they think when they kick against it. Is to change and become free possibly another fiction?“

²²⁵ Cortázar 2009: 50.

²²⁶ Cortázar 2009: 60.

u igru. Protagonist je izvan svega, užasnut realnošću kojoj svjedoči, iščuđava joj se i podsmjehuje svojom ironijom i arogantnošću: „Bilo je vrlo zanimljivo, ali nisam imao ni najmanju želju sudjelovati u tim demonstracijama, već stajati po strani i promatrati što se događa, izdižući se nad tim monstruoznim obožavanjem.“²²⁷ Cortázar u naslovu pripovijesti uvodi mitološki motiv menada, divljih i ludih pratiteljica boga Dioniza, naklonjenih čudnim ritualima, nasilju, nerazumnom i divljačkom vladanju. „Menade“ je moguće tumačiti kao upozorenje na opasnost manipulacije masama, kao i posljedice ignoriranja problema i sjedenja postrani.

Pripovijest „Torito“ posjetitelju (čitatelju) pripovijeda boksač koji bolujući od tuberkuloze umire u bolničkoj postelji. S nostalgijom se prisjeća stare slave i životne borbe. Kada je obolio od tuberkuloze čitav mu se svijet srušio, ostavila ga je djevojka, a izgubljeni mečevi rezultirali su raskidom ugovora s menadžerom. Protagonist umire u samoći, uništen, daleko od nekadašnjih dana slave. Trenuci njegove karijere koja pripada prošlosti isprepleteni su sa sadašnjim stanjem ležanja u bolnici, kašljanja i buncanja. Podloga je realistična pripovijest o argentinskome boksaču Justu Suárezu, poznatom pod nadimkom „Torito de Mataderos“, koji je živio užurbano i umro mlad od tuberkuloze u 29. godini života. Prva rečenica pripovijesti donosi moguću poruku o ljudskoj pokvarenosti i koristoljubivosti: „Što se može, stari, kada si dolje svi te mlate.“²²⁸

Igra s vremenom prisutna je u pripovijesti „Sijelo“ koja je napisana u obliku pisama dvojice prijatelja. U trenutku pisanja pisma kao poziva na večeru dr. Moares je prekinut primanjem pisma dr. Rojas. Rojas šalje pismo Moaresu kao odgovor na pismo koje Moares nije dovršio, i zapravo nikada ni poslao jer mu je u trenutku pisanja stiglo Rojasovo pismo. Ono tematizira incident koji se dogodio na jednoj od večera kod Moaresa i koji je utjecao na dugogodišnje prijateljstvo između protagonista. Radi se o večeri koja se, kako se čini, nije niti održala, ali ono što se na njoj dogodilo izazvalo je smrt jednoga od uzvanika – fantazija preplavljuje stvarnost, a fikcija stvara realnost činom pisanja. Nešto se dogodilo zato što je tako napisano, što asocira na mit o predodređenosti ljudske sudbine.

Pripovijest „Prijatelji“ nosi ironičan naziv, a tematizira izdaju te igru hladnoga planiranja i izvršavanja izdajničkoga ubojstva bivšega prijatelja. Nakon što ih je život odnio u različitim smjerovima, Beltránu je naloženo da mora ubiti staroga prijatelja Romera. To je i učinio brzo i bez puno razmišljanja, nakon čega „je pomislio kako je posljednja slika koju je

²²⁷ Cortázar 2009: 60.

²²⁸ Cortázar 2009: 115.

Romero vidio bio neki Beltrán, prijatelj s hipodroma iz drugih vremena²²⁹, sliku nekoga tko on više nije bio.

Pripovijest „Nagon“ također tematizira ljudsku izdaju, ubojstvo, ali i nemogućnost kontroliranja unutarnjih poriva. Ispripovijedana je u prvome licu iz perspektive protagonista čiji je prijatelj jedne večeri ubijen zbog neke žene. Junak želi razriješiti zločin, a ima tek dva traga: ubojica je najvjerojatnije mornar i ima tetovažu. Uskoro saznaje da je ubojica Argentinac i da putuje brodom u Marseille. U želji za hvatanjem kriminalca, protagonist preuzima detektivsku ulogu te se također ukrcava na brod gdje se sprijatelji s trojicom osumnjičenika – starcem Ferrom, u kojega je najmanje sumnjao, te Lamasom i Pereyrom. Upušta se u fizičku vezu sa sobaricom Petronom koju iskorištava kao špijunku kako bi iz prve ruke saznao odgovara li Pereyra, u koga je najviše sumnjao, karakteristikama ubojice. Petrona mu je rekla da nije našla nikakve tetovaže na Pereyrinim rukama, zbog čega zaključuje da je ubojica Lamas. No, Petrona ga sve više počinje izbjegavati i zbližavati se s Pereyrom, što kod protagonista izazove ljubomorne ispade. Kao posljedica promjene protagonistovih prioriteta, pripovijest dolazi do začuđujućega kraja. Iako se i sam uvjerava da on nije ubojica, kako bi umirio svoj povrijeđeni ego, prije iskrcavanja u luku protagonist hladnokrvno ubija Pereyru. Znajući da je istinski krivac Lamas, obraća mu se govoreći kako će čuvati njegovu tajnu u zamjenu za sigurno boravište u Francuskoj, sve dok ne bude ponovno spreman za povratak u domovinu. Zbog nemogućnosti suzdržavanja i kontrole svojih nagona, protagonist izdaje svoga prijatelja jer dopušta da njegovo ubojstvo prođe nekažnjeno, zbog čega na neki način i sam sudjeluje u zločinu i postaje njegov ubojica.

Tema ubojstva prisutna je i u pripovijesti „Cikladski idol“ u koju Cortázar uvodi motiv iz grčke mitologije i egejske kulture, a smrt prikazuje u obliku rituala žrtvovanja. Arheolozi Somoza i Morand pronadju vrijedan kipiće, Cikladski idol koji žele prodati na crnome tržištu. S druge strane, pripovijeda se i o ljubavnome trokutu – Morand je u braku s Theresom, a Somoza je Theresin ljubavnik. Zaluđen idolom koji predstavlja голу žensku figuru, Somoza nakon nekog vremena počinje izrađivati brojne lažne replike kipića te biti opsjednut primitivnim obredima i ritualima predaka, što uništava njegov znanstveni duh. Odnos obojice muškaraca prema Theresi simboliziran je kipićem – takvi su idoli u egejskoj kulturi bili predmeti obožavanja. Morand i Somoza odnose se prema ženi kao prema objektu s kojim uspostavljaju tjelesni odnos. Pripovijest ponovno ima otvoren kraj. Završava tako što Somoza skida odjeću, želi izvršiti obred žrtvovanja i napasti Moranda sjekirom, no igrom slučaja ona

²²⁹ Cortázar 2009: 105.

završava u njegovom čelu. Umrlijan krvlju, sa sjekirom u ruci poput špiljskoga čovjeka, Morand pred vratima iščekuje Theresin dolazak.

5.2. Motiv sna

Francuski modernistički filozof Henri Bergson tvrdio je da je nesvjesno i podsvjesno u čovjeku uzrokom svih pojava. U Cortázarovu se stvaralaštvu često javlja motiv sna koji čine nesvjesne misli i želje. San je područje u kojemu su moguća fantastična zbivanja, ali i dalje pripada svakodnevnoj ljudskoj realnosti.

Pripovijest „Rijeka“ ispriповijedana je u prvome licu, oblikovana je formom monologa muškarca koji leži u postelji i obraća se dragoj, sad kao da je nema, sad kao da je tu pokraj njega. Radi se o muškarcu i ženi koji se ne slažu, imaju bolestan odnos bez puno komunikacije, baziran na fizičkome kontaktu. Jedina komunikacija su im stalne svađe u kojima ona prijeti da će počinuti samoubojstvo, ali to nikada ne ispunjava, sve do jednoga dana kada igra završava – nakon velike svađe žena zaista ode i baci se u rijeku. U njegovu monologu nije sasvim jasno sanja li ženinu odsutnost prije samoubojstva ili pripovijeda nakon njezine smrti:

„Dobro je ako me zanima jesi li otišla, jesi li se utopila, ili još uvijek hodaš po molu i promatraš vodu, a uostalom to ne može biti točno jer spavaš ovdje pokraj mene i dišeš isprekidano, ali tada nisi otišla kada si nestala u nekom trenutku noći prije nego što sam potonuo u san, jer si otišla govoreći nešto, da ćeš se utopiti u Seini, i kako te strah, odustala si i odjednom si ovdje, gotovo me dodiruješ, i okrećeš se kao da se nešto lagano odvija u tvom snu, kao da zaista sanjaš da si izašla i da si napokon stigla do mola i bacila se u vodu.“²³⁰

Poigravajući se riječju „plahta“ pripovjedač asocira na plahtu koja ju pokriva u postelji, ali i na plahtu kojom je prekriveno njezino beživotno tijelo izvučeno iz rijeke. Takva dvosmislenost može upućivati na beznačajan i isprazan odnos i duhovno razilaženje koje je nastupilo puno prije fizičkoga.

U pripovijesti „Zaključana vrata“²³¹ protagonist Petrone, ugledni biznismen, živi između dvaju svjetova: rutine, njegova svakodnevna, dosadna poslovna svijeta i fantastičnoga svijeta koji ga svake noći budi iz sna. Cortázar svjetove povezuje te kreira situacije nesigurnosti, tjeskobe i sumnje. Protagonist danju radi, a noću boravi u hotelu gdje svake noći

²³⁰ Cortázar 2009: 17.

²³¹ U prijevodu Dore Jelačić Bužimski pripovijest je nazvana „Zaključana vrata“, no izvorno se zove „La puerta condenada“, što bi se doslovno prevело kao osuđena ili kažnjena vrata.

iza vrata koja se nalaze iza ormara čuje dijete koje plače i majku kako ga smiruje. To ne bi bilo čudno da mu ranije nije rečeno kako je uz njega jedini gost na katu hotela žena koja nema djece i boravi sama. Petrone želi riješiti misterij racionalno: moguće je da je sve samo sanjao, da mu je upravitelj hotela lagao da nema djece na katu ili da se radi o halucinacijama histerične žene koja je izgubila ili nikada nije imala dijete. „Prisjetio se drevnih pripovijesti o ženama bez djece koje su organizirale tajni kut lutaka, umišljeno skriveno majčinstvo (...) Žena bi oponašala plač svog nesretnog sina, milujući zrak u praznim rukama, čak i mokrog lica od suza jer je plač koji je oponašala ujedno bio njezin istinski plač, njezina groteskna bol u samoći hotelske sobe, zavijena u ravnodušje i svitanje.“²³² Petrone je zaintrigiran vratima, ali nikada ih ne pokušava otvoriti i saznati što se zaista krije iza njih. Vrata ga dijele od žene u susjednoj sobi, a povezuje ih zajednički fantastični svijet koji ona prihvaća, dok ga on, zaposlen čovjek koji samo želi na miru spavati, odbija i izruguje. Vrata su kazna i opomena za konvencionalan i isprazan način života koji negira igru i maštanje. Jedne večeri ne znajući kako, „nije bio potpuno budan premda nije mogao ponovno zaspati“²³³, primaknuo se vratima te počeo jecati i jaukati istim tonom, izrugujući glas koji čuje iza vrata. Nakon toga nastala je tišina, a sutradan je saznao da je žena otišla iz hotela. Zbog toga osjeća duhovnu mučninu, nelagodu i krivnju. Ironično, sljedeće noći, sada kada je napokon u miru, nikako ne uspijeva zaspati. Odjednom ponovo čuje djetetov glas koji ga smiruje te priznaje kako se žena nije pretvarala da uspavljuje dijete, jer je htjela da dijete utihne kako bi oni mogli zaspati.

Protagonist „Priče s vodenom pozadinom“ živi izolirano, u osami i otuđenju, u bungalovu jedne džungle. Obraća se prijatelju Mauriciu koji ga još jedini posjećuje, a cijela je pripovijest oblikovana u obliku ispovjednoga monologa, što može navesti na zaključak kako je prisutnost Mauricia samo plod njegove mašte. Nakon kratka prisjećanja na sretniju prošlost („svi ste me dolazili posjećivati u bungalov koji sam naslijedio od roditelja, pa bismo veslali, čitali poeziju dok nam ne bi prisjela, beznadno se zanosili onim površnim i prolaznim, i to još zaslađeno beskrajnim, bezazlenim sitničarenjem, osjećajima budalastih mladića“²³⁴), junak pripovijeda o snu koji je nekoć podijelio s prijateljem Luciom. U snu je na površini rijeke pronašao tijelo utopljena čovjeka čijega se identiteta najprije ne sjeća, no poslije spoznaje da je lice utopljenika bilo njegovo. Pripovijest se razvija na dvama planovima: svjesnome, koji se odnosi na ono što pripovjedač želi da znamo, i nesvjesnome, koji se odnosi na ono što je

²³² Cortázar 2009: 44–45.

²³³ Cortázar 2009: 45.

²³⁴ Cortázar 2009: 128.

pripovjedač htio prešutjeti i što saznajemo indirektno – tijelo pripada njegovom prijatelju kojega je protagonist ubio te njegov leš bacio u rijeku. „Još uvijek mogu okrenuti novčić, još uvijek mogu ponovno ubiti, ali će se uzjoguniti i vratiti, i jedne večeri će me odvesti sa sobom. Odvest će me, kažem ti, i san će dobiti svoj puni smisao.“²³⁵ Zbog toga osjeća prijjetnju i siguran je da će se u jednome trenutku ostvariti san koji je protumačio kao predosjećaj ili prokletstvo, a koji može izražavati i njegov samoubilački poriv.

U „Noći nauznak“ pripovijeda se o čovjeku koji „u predsmrtnoj agoniji stvarnost zamjenjuje mitom i u smrt odlazi u obličju žrtve aztečkim bogovima.“²³⁶ Prepleću se dvije fabule: prva pripovijeda o motoristu kojemu je žena na cesti presjekla put te je doživio prometnu nesreću. Dok su ga vadili ispod motora, dolazi k svijesti i sretan je što nesreća nije bila teška. U operacijskoj sali pod utjecajem lijekova zaspi i sanja, odakle počinje druga fabula o čovjeku koji labirintima prašuma bježi pred Aztecima koji ga žele žrtvovati, biva uhvaćen i prinesen mjestu žrtvovanja. Pripovjedač ovdje uvodi motiv iz aztečke religije – „rat cvijeća“.²³⁷ Dvije se pripovjedne linije neprestano miješaju, o čovjeku koji bježi i bolesniku u postelji, a spajaju se u motivu bolesnikova sna: „Uspio je zamahnuti oko sebe još nekoliko puta, ali su ga s leđa zauzdali konopom. –To je groznica – reče onaj u postelji do njega. Meni se dogodilo isto nakon operacije dvanaesnika. Popijte vode i vidjet ćete kako ćete dobro spavati.“²³⁸ Poput čovjeka u prašumi i protagonist u bolnici bježi pred sudbinom, ali ih oboje stiže smrt simbolizirana položajem „nauznak“²³⁹. Motorist leži u bolničkoj postelji kao što čovjek iz sna leži na mjestu žrtvovanja, obojica iščekujući smrt. Smrt je tek samo jedna igra sudbine čijom žrtvom postaju oba lika, a pred smrću smo svi jednaki.

5.3. Dominacija fantastičnoga

Pisac otvara zbirku pripoviješću „Besmrtnost parkova“ u kojoj daje svojevrsnu uputu za čitanje zbirke. Protagonist, zaposlen čovjek koji jedva nalazi vremena za čitanje između svih svojih obaveza, udobno zavaljen u svome naslonjaču čita napetu kriminalističku prozu. Radi se o fabuli unutar fabule – govori se o protagonistu koji čita roman o ženi koja s ljubavnikom planira ubojstvo supruga. Na samome vrhuncu romana, u trenutku kada muškarac ulazi u sobu kako bi ubio supruga, protagonist koji čita, zamijenivši realnost svijetom mašte, u liku iz knjige prepoznaje sebe te sam postaje žrtvom ubojice iz romana. Za

²³⁵ Cortázar 2009: 134.

²³⁶ Alajbegović 2009.

²³⁷ Ratovi koje su Asteci vodili u čast boga Sunca, Tonatiuha, kojemu su se prinosile ljudske žrtve.

²³⁸ Cortázar 2009: 161.

²³⁹ Ležeći položaj s licem okrenutim prema gore, prema nebu.

protagonista je čitanje tek jedna od njegovih razonoda, dio rutine: „Prije nekoliko dana započeo je čitati roman. Neki su ga važni poslovi u tome prekinuli pa ga je ponovno uzeo u ruke kad se vraćao vlakom na imanje.“²⁴⁰ On dopušta da ga svijet proze potpuno obuzme: „te ga je romaneskna iluzija mahom obuzimala“²⁴¹, čime se ironično upućuje na kritiku pasivnome, nekritičkome čitatelju.

Sam je Cortázar razlikovao dvije vrste čitatelja: one koji čitaju da bi pobjegli od stvarnosti, koji u udobnosti svoga naslonjača čitaju da bi ubili vrijeme, nasuprot onim pravim čitateljima koji čitaju da bi kritizirali stvarnost i prikazali je onakvom kakva zaista jest.²⁴² Prema Wilsonu, poruka je pripovijesti da je „opasno čitati romane na taj način, to je neka vrsta mentalnoga samoubojstva u kojemu se fikcija osvećuje čitatelju jer je vjerovao u nju.“²⁴³ Besmrtnost, odnosno beskonačnost, neprekidnost²⁴⁴ iz naslova mogla bi se odnositi na nekoliko izmiješanih svjetova (svijet stvarnoga čitatelja, svijet protagonista koji čita te svijet iz romana kojega čita), kao i beskonačne mogućnosti značenja pripovijesti.

Uvodeći fantastični element, pripovijest „Aksolotl“ donosi kritiku otuđenja suvremenoga čovjeka te “otkriva savjest uznemirenu monstroznošću ljudskoga bića.“²⁴⁵ Pripovijeda protagonist u prvome licu, koji „opsesivno zainteresiran za život antropomorfnih bića (umnogome nalik čovječjim ribicama) iz naslova pripovijesti, zbiljski svijet iznenada zamjenjuje onim iz akvarija, što je uspjela kritička metafora života lucidna čovjeka okružena otupjelim, razmišljanju i kritičkom promišljanju života nesklonim dvonožnim stvorenjima.“²⁴⁶ Promatrajući aksolotle, mijenjaju se uloge – protagonist se najednom pretvara u jednoga od njih, u aksolotla kojega je posjetio čovjek koji je bio on sam. Zamjenom pozicija pripovjedač i fokalizator postaje aksolotl u akvariju, u čijoj je svijesti i dalje protagonist s početka pripovijesti:

„Bilo je nezamislivo da tako zastrašujući izraz koji je uspio nadmašiti usiljenu bezličnost njihovih krutih lica, nije prenosio poruku boli, potvrdu vječne kazne, tog vodenog pakla na

²⁴⁰ Cortázar 2009: 9.

²⁴¹ Cortázar 2009: 9.

²⁴² Usp. Wilson 1987: 179.

²⁴³ Wilson 1987: 178. „Moral: it is dangerous to read novels in that way, a kind of mental suicide where fiction will revenge itself on the reader for having believed in it.“

²⁴⁴ Izvorni naziv priče jest „Continuidad de los parques“, što bi se moglo prevesti i kao beskonačnost parkova.

²⁴⁵ Villanueva i Viña Liste 1991: 209. „(...) que revela una conciencia angustiada de la monstruosidad del ser humano.“

²⁴⁶ Alajbegović 2009.

koji su bili osuđeni. Uzaludno sam htio dokazati sebi da je moj vlastiti senzibilitet u aksolotlima stvarao nepostojeću svijest. (...) Iz blizine sam motrio lice jednog nepokretnog aksolotla priljubljenog uz staklo. Bez pomaka, bez iznenađenja, ugledao sam svoje lice s druge strane stakla, umjesto aksolotla ugledao sam svoje lice s druge strane stakla, vidio sam ga izvan akvarija, vidio sam ga s one strane stakla.²⁴⁷

Pripovijest „Žuti cvijet“ donosi temu ljudske besmrtnosti simbolizirane motivom dvojnika, čestim u polju fantastične književnosti, primjerice u Poea (*William Wilson*, 1839) i Borgesa (*Dvojniki /El otro/, 1972. ili 25. kolovoza 1983. /Veinticinco de agosto/, 1983). O pripovijesti će više riječi biti u poglavlju s metodičkim pristupom.*

5.4. Prijelomni trenuci dječjega odrastanja

Osim pripovijesti koje tematiziraju probleme svijeta odraslih, javljaju se i one u kojima su protagonisti djeca. Magični svijet kreativne igre i maštanja prekinut je prijelomnim trenucima odrastanja i spoznavanja ljubavi, ljudskih mana i socijalnih predrasuda.

Pripovijest „Otrovi“ tematizira prvo ljubavno razočaranje, ljubomoru i slamanje srca. Protagonist je dječak čiji je stric Carlos u dvorište njegove obitelji donio veliku spravu koja bi, usipanjem otrova u nju, trebala poubijati mrave koji njima i susjedima uništavaju vrtove. Motiv labirinta, čest u Cortázarovoj prozi, ovdje poprima oblik ogromnoga zagonetnog mravinjaka: „Razmišljao sam o mnogim stvarima, ali ponajviše o mravima, sad kad sam vidio kako izgledaju mravinjaci zamišljao sam njihove tajne prolaze kojima su se kretali na sve strane, poput žila na mojim nogama koje su se jedva isticale pod kožom, ali prepuni mrava i zagonetki.“²⁴⁸ Uz to, javlja se i još jedna tema o dječjim ljubavnim zavrzlamama – protagonist je zaljubljen u susjedu Lilu, zbog čega joj je u vrtu zasadio cvijet jasmína, a njegova sestra u bratića Huga koji ih često posjećuje. Djeca se zabavljaju i igraju, sve dok jednoga dana protagonist ne shvati da je Hugo pri odlasku darovao Lili svoj najvredniji predmet, zeleno pero s plavo-ljubičastim krugom posuto zlatom. Ljubomora u njemu pobuđuje želju za osvetom, bijes i impulzivnost te namjerno ubacuje više otrova u stroj za ubijanje mrava, promatrajući kako otrov ubija ne samo mrave, nego i jasmin koji je zasadio u vrtu. Otkriće ljubavi utječe na proces sazrijevanja, a ljubomora vodi do iskvađenosti i kraja dječje nevinosti i razigranosti. Poput otrova koji prolazi kroz mravinjake i uništava mrave, ljubomora je otrov koji prolazi ljudskim tijelom i uništava čovjeka.

²⁴⁷ Cortázar 2009: 152.

²⁴⁸ Cortázar 2009: 29.

Pripovijest „Poslije ručka“ tematizira suočavanje djeteta sa surovom stvarnošću i socijalnim predrasudama. Glavni je lik mladić koji po naredbi roditelja poslije ručka mora „nekoga“ izvesti u šetnju gradom (u pripovijesti se ne tumači izravno koga, no radi se o bolesnome bratu). Vozeći se autobusom, krećući se ulicama i trgovima, protagonistu se čini da ih svi sa iščuđavanjem promatraju, što ga snažno iritira. Ne mogavši to više podnijeti, mladić ostavlja brata na klupi i odlučuje otići. Sve više razmišlja o neispravnosti svoga čina, zbog čega mu nekoliko blokova dalje pozli te shvati da se mora vratiti. Ono što ga na to nagna jest krivnja simbolizirana motivom suhoga lista zalijepljenoga za rupčić kojim si je razrezao usnu. Pripovijest završava tako da protagonist pomisli kako su i njegovi roditelji sigurno katkad iskusili suhi list u rupčiću koji im je razrezao lice. Društvenih predrasuda će uvijek biti, treba naučiti živjeti i nositi se s njima.

Pripovijest „Kraj igre“ koja zatvara zbirku pripovijeda djevojčica koja živi u kući s majkom, tetkom i dvjema sestrama Holandom i Leticom. Leticia je bolesna, ima velik problem s leđima zbog kojega se ne može puno kretati, pa je izostavljena iz kućanskih poslova i obveza. Djevojčice svakoga dana popodne bježe od stvarnosti i odlaze u svijet mašte i igre koji su same stvorile i za koji samo one znaju. Pokraj željezničke pruge igraju igru skulpture i stavovi. U vrijeme prolaska vlaka jedna od njih mora glumiti skulpturu ili stav, zabavljajući putnike koji ih promatraju iz vlaka. S obzirom na svoju bolest, Leticia najčešće glumi nepomičnu skulpturu ili stavove koji ne zahtijevaju prevelike kretnje. Jednoga dana dječak Ariel iz vlaka im baci papirić na kojemu piše kako mu se sviđaju njihove statue, no da je „najljepša ona najljenija“.²⁴⁹ Ariel misli na Leticiju, no ne shvaća da je bolesna nego misli da se odmara u sjeni stabala jer ona gotovo uvijek leži. Jednoga dana Ariel im napiše kako će idućeg dana izaći na sljedećoj stanici i doći ih upoznati. To rastuži Leticiju koja, ne mogavši se suočiti s njime, po sestrama šalje pismo koje će mu dati ukoliko pita za nju. Razočaran susretom bez Leticije, Ariel provede neko vrijeme s dvjema sestrama i odlazi. Sutradan djevojčice igraju igru zadnji put te Leticija zamoli sestre da joj dopuste da ona bude ta koja će napraviti statuu. Prolazeći vlakom, Ariel promatra Leticiju koja uspije napraviti najljepšu statuu, pokret koji ranije nije bila sposobna napraviti.

„Podigla je ruke kao da će umjesto skulpture izvesti stav i uperila ih prema nebu dok joj je glava bila zabačena unatrag (jer to je bilo jedino što je mogla napraviti, sirota) i savila je tijelo tako da smo se mi uplašile. Bila je čudesna, najveličanstvenija skulptura koju je dosad izvela, i

²⁴⁹ Cortázar 2009: 173.

tada smo zapazile Ariela kako je promatra, vireći kroz prozor promatrao je samo nju, okretao je glavu i promatrao je, a da nas nije ni vidio sve dok odjednom nije nestao, skupa s vlakom. Ne znam zašto smo obje istodobno potrčale da pridržimo Leticiju koja je imala zatvorene oči i potpuno uplakano lice.“²⁵⁰

Idućeg dana Leticija se u sobi odmarala od ogromnih bolova, a djevojčice nikada više nisu vidjele Ariela na toj strani vlaka. Kraj je pripovijesti otvoren, čitatelj ne saznaje što je pisalo u Leticijinome pismu, čime se svakome ostavlja mjesta za vlastitu interpretaciju. Leticia je iznenada prisiljena odrasti i suočiti se s porazom, sa svojom bolešću koja ju uvelike ograničava, pa tako ne može ostvariti svoju ljubav. Unatoč melankoličnome i pesimističnome tonu prethodnih pripovijesti, posljednja bi mogla biti blagi nagovještaj nade. Leticia je možda poražena u ljubavi, ali ipak je uspjela napraviti veličanstvenu skulpturu. Igra završava nadilaženjem poteškoća i vlastitih mogućnosti, odnosno nadilaženjem sebe. Cortázar je uvijek držao „književnost oblikom igre, imajući na umu da, kao što to zna svako dijete, igra može biti najozbiljnija stvar na svijetu.“²⁵¹

6. METODIČKI PRISTUP PRIPOVIJESTI „ŽUTI CVIJET“

Interpretacija Cortázarova opusa nije predviđena u nastavnome planu i programu. Stoga bi se ovaj sat mogao izvesti kao dio izborne nastave. S obzirom da se radi o sredini 20. stoljeća, sat bi mogao biti izveden učenicima četvrtih razreda srednje škole, u sklopu ili nakon učenja o modernizmu. Na satu će se primijeniti interpretativno-analitički sustav koji u središte pozornosti stavlja književno djelo.

Pripovijest „Žuti cvijet“ pripovijeda o čovjeku koji u autobusu upoznaje dječaka kojega drži dvojnikom, njegovom mlađom, ponovljenom verzijom. Ponukan bijedom vlastita života i mislima o besmrtnosti, protagonist ubija dječaka kako se ne bi ponovila njegova sudbina, što bi ga učinilo prvim smrtnikom.

6.1. Motivacija

Motivacija treba učenike potaknuti na doživljaj i spoznaju pripovijetke, a u ovome slučaju dobro bi bilo usmjeriti se na osobna iskustva učenika. To se može ostvariti iznošenjem određenih citata, odnosno misli o besmrtnosti. Primjerice:

²⁵⁰ Cortázar 2009: 180.

²⁵¹ Mikelenić 2014.

Kad bi nam netko ponudio besmrtnost na zemlji, tko bi htio primiti taj žalosni dar? (Jean-Jacques Rousseau)

Besmrtnost je u sjećanju drugih i u djelu koje ostavljamo. (Jorge Luis Borges)

Trebalo bi ispitati dojmove i mišljenje o značenju ovih citata. Učenicima se može pomoći pitanjima: „Što religija kojoj pripadate misli o besmrtnosti? Što o tijelu, a što o duši?“ Naime, na pozadini je ovakvih odgovora jasno da Borges kazuje kako prave besmrtnosti nema. Učenike se može potaknuti na razmišljanje i pitanjima: „Da se možete vratiti u svoju prošlost, razgovarati s mlađom verzijom sebe, što biste si rekli? Biste li što u svome životu promijenili?“

Osim toga, učenicima se može projektorom prikazati slika žutoga narcisa te ispitati na što ih podsjeća. Žuta bi boja trebala asocirati na sunce, energiju i život, a pretpostavlja se kako većina učenika zna da se riječ narcis kao osobina pripisuje nekome tko je previše zainteresiran za samoga sebe. Motivacija se tako može usmjeriti i na temu dvojnika, pa se učenicima može prikazati i Caravaggiova slika *Narcis* (16.st.) koja tematizira klasični mit o Narcisu, a prikazuje čovjeka zagledana u svoj odraz u vodi. Motivi sa slike mogu uputiti i na atmosferu koja vlada pripoviješću – tama, tuga, sjeta.

6.2. Interpretativno čitanje

Nakon što kod kuće dobro interpretira djelo, učitelj ili nastavnik treba izvježbati i interpretativno čitanje.²⁵² Kratkoća pripovijesti omogućuje njezino čitanje na satu te nije potrebno da učenici već spremni dođu na nastavu. Nešto kraće pripovijesti mogu se čitati i više puta, osobito nakon interpretacije. Ukoliko na satu ne čita nastavnik nego učenik, učenika je potrebno ranije pripremiti. Prije čitanja je moguće učenicima dati zadatak ili ih usmjeriti na određene motive ili atmosferu. Primjerice, reći im da zabilježe koliko se puta u tekstu javljaju varijante riječi „smrt“ ili „besmrtnost“ (20 puta).

6.3. Ispitivanje dojmova

Nakon pročitanooga teksta potrebno je ispitati dojmove, osjećaje i doživljaje koji su pobuđeni kod učenika. Odgovori će vjerojatno biti nešto poput „tmurno“, „turobno“, „pesimistično“, pa bi se učenike moglo navesti da prepoznaju na koji način motivi sa slike iz motivacije imaju veze s pročitanoom pripoviješću (atmosfera je u oba djela pretežno pesimistična). Nakon toga učenike treba uputiti da prepoznaju fantastični aspekt pripovijesti. To se može postići pitanjima: Što mislite o naravi pripovijesti? Što je u pripovijesti moguće, ostvarivo, stvarno? Koji su događaji u pripovijesti mogući, a koji čudni, odnosno nemogući?

²⁵² Usp. Slavić 2011: 309.

Je li u stvarnosti moguće da netko ima dvojnika? Cilj je ovih pitanja da učenici spoznaju prisutnost fantastičnoga elementa umiješana u realnost.

6.4. Lokalizacija

Učenicima treba približiti kontekst zbirke, ali i čitava Cortázarova opusa. U zbirci *Kraj igre* pisac miješa fantastiku i stvarnost, metafiziku i banalnost, ali u kontekstu realnoga pripovijedanja. Pripovijesti imaju stvarnosnu podlogu i tematiziraju probleme modernoga čovjeka – nezadovoljstvo životom, izgubljenost, potraga za smislom, otuđenost i usamljenost, inverzija vrijednosti. Potraga je osnovna tema i Cortázarova najpoznatija romana *Školice*. Po uzoru na nadrealiste pronašao je način kako osvijestiti čitatelja da mu iza konvencija svakodnevnoga života prijeti nešto drugo, često neprijateljsko, nedostižno i nikada objašnjeno i definirano.²⁵³ Takva spoznaja vodi k tajanstvenosti, misticizmu i magičnosti, jednima od temeljnih odrednica sveukupna piščeva stvaralaštva obilježena važnošću duhovnoga aspekta.

Učenike, koji su već upoznati s razdobljem romantizma, može se uputiti i na sličnost s opusom Edgara Allana Poea koji je imao utjecaj na Cortázarovo stvaralaštvo. Pisac je prevodio Poeova djela na španjolski jezik, a od njega preuzima tajnovitost, misticizam te upad fantastičnoga elementa u realni svijet. Svakako treba spomenuti i da stoljeće ranije Poe objavljuje kratku pripovijest *William Wilson* (1839) koja također donosi temu dvojnika.

Motiv je čest i u stvaralaštvu Jorgea Luisa Borgesa, pisca kojega se također često povezuje sa smjerom magijskoga realizma. Primjerice, u pripovijetkama *Dvojnici* (*El otro*, 1972) ili *25. kolovoza 1983. (Veinticinco de agosto, 1983)* pisac susreće dva lika – mlađu i stariju verziju sebe.

6.5. Teorijski dio

6.5.1. Magijski realizam

Učenike ne treba previše zamarati teorijama i kritičkim neslaganjima. Dovoljno je kratko uputiti u nastanak i razvoj magijskoga realizma, iznijeti kratku definiciju i najvažnija obilježja.

Magijski je realizam književno-umjetnički smjer koji spaja stvarnost s fantastikom. U književnosti se javlja u prozi koja zasniva na stvarnosti, dok istodobno sadrži čudesne i neobične elemente. Književni razvoj najčešće se veže uz 1940-e godine uz latinoameričke pisce koji stvaraju novi oblik proze pod utjecajem različitih tradicija, žanrova i smjerova –

²⁵³ Usp. Wilson 1987: 174.

realizma, modernizma, postmodernizma, kulture i mitologije, te stvaraju magični svijet ispunjen tajnovitošću i misticizmom.

6.5.2. Fantastika

Nakon što su prepoznali prisutnost fantastičnoga elementa, učenici trebaju prepoznati na koji se način fantastika javlja u djelu. Ukratko se može iznijeti teorija Farah Mendlesohn o pet vrsta fantastične književnosti s najvažnijim odrednicama: fantastika prolaza i potrage, fantastika koja preplavljuje, fantastika koja upada, rubna fantastika te ona koja krši retorička pravila pisanja fantastike. Učenike se može navesti na odgovor pitanjima: Na koji je način fantastični element prisutan u tekstu? Kako je taj fantastični element prihvaćen od strane drugih likova? Kako ga predstavlja pripovjedač djela? Učenici bi trebali prepoznati da se radi o fantastici koja u kontekstu pripovjednoga svijeta postaje uobičajena te je prihvaćena kao normalna, ne iznenađuje i ne šokira – o fantastici koja preplavljuje, u kojoj likovi „žive u povezanosti s magičnim ili fantastičnim, čak iako sami po sebi nisu magični.“²⁵⁴

6.6. Interpretacija

Nakon što je ranije utvrđena atmosfera koja vlada djelom, potrebno je protumačiti motive i simbole te likove.

6.6.1. Motivi i simboli

Autobus – Protagonist u autobusu susreće Luca za kojega drži da je on u mlađim danima. Autobus je simbol njegova putovanja vlastitom sviješću, vlastitim životom, puta spoznavanja i shvaćanja bezvrijednosti i ništavila vlastita života.

„i što god da učine rezultat će biti isti, poniženje, besperspektivna rutina, jednolični prolazak godina, neuspjesi koji nagrizaju odjeću i dušu, bijeg u kivnu samoću, u kvartovsku gostionicu.“²⁵⁵

Broj 95 – Autobus vozi na liniji 95, a dvije znamenke 9 i 5 daju zbroj 14, što je broj Lucovih godina u trenutku njegove smrti.

Luc – Prethodne tvrdnje mogla bi potkrijepiti i ovakva simbolika: ime dječaka je Luc, što se izgovara isto kao engleska riječ „look“ koja znači tražiti, pogledati (u svoj život, u samoga sebe), što je omogućeno uvođenjem fantastičnoga motiva dvojnika.

Krug – Protagonist vjeruje da su ljudi besmrtni, a na besmrtnost gleda kao na začarani krug umiranja i reinkarnacije, ponovnoga rođenja u liku druge osobe. Zbog toga su ljudi

²⁵⁴ Mendlesohn 2008: xxi. „They must exist as integrated with the magical (or fantastic) even if they themselves are not magical.“

²⁵⁵ Cortázar 2009: 83.

ranije predodređeni da budu ono što jesu, bez mogućnosti utjecaja na vlastitu sudbinu (pokušaj opravdavanja vlastitih neuspjeha i bijednoga života).

„Ali Lucova sudbina nije bila najgora od svega; najgore je bilo to što će Luc umrijeti i netko drugi će ponoviti Lucovu sudbinu kao i njegovu vlastitu, sve dok ne umre i opet netko drugi ne uđe u taj krug. Gotovo da ga više nije brinuo Luc; noću bi projicirao besane misli na novog Luca, pa tako i na nekog Roberta, Claudea ili Michela, poput teorije o beskrajnu tragičnih hudoba koje se nesvjesno ponavljaju, uvjereni u svoju slobodu i svoje mišljenje.“²⁵⁶

Drži da je on jedini smrtan jer je njegov dvojnjak rođen prije njegove smrti te zbog toga ima mogućnost da ga ubije i prekine kružni tijek. Ubija Luca kako bi prekinuo niz i postao smrtan jer drži da njegov život nije vrijedan ponavljanja.

„Mala greška u sistemu, nabor u vremenu, simultana inkarnacija, umjesto konsektivne. Luc se trebao roditi nakon moje smrti, ali...“²⁵⁷

Već je ranije spomenuto kako pisac u stvaralaštvu uvodi motive iz budističke religije. Krug je u budizmu simbol beskonačna procesa rađanja i umiranja. Život je u budističkome učenju patnja, a jedan od triju uzroka patnje jest uzročno-posljedični krug jada. Prema njemu su posljedice koje doživljavamo sada proizvod prošlih uzroka, pa tako i sadašnje posljedice postaju uzroci budućim posljedicama.²⁵⁸ Budisti drže da treba prekinuti niz novih rađanja, odnosno osloboditi se patnje. To je jedino moguće postizanjem nirvane, stanja mira i oslobođenja od patnje i strasti zemaljskoga života.

Žuti cvijet – Jednoga dana šecući gradom ugleda žuti cvijet čija ga ljepota i ponovljivost ponuka na razmišljanja o vlastitoj smrtnosti.

„A ja sam bio osuđen, jednog dana ću umrijeti zauvijek. Cvijet je bio prekrasan, cvijeće će postojati i za nove generacije. Odjednom sam spoznao ništavilo, ono za što sam vjerovao da je mir, zadnja karika u lancu. Ja ću umrijeti, a Luc je već bio mrtav...“²⁵⁹

Cvijet je sve ono što on nije, lijep, besmrtan i, na kraju, živ. To potvrđuje i boja cvijeta – žuta boja simbolizira sunce, svjetlo, energiju, optimizam, a osim toga, fokusira se i na ljudski ego.²⁶⁰

Narcis – Vjerojatno je da se u pripovijesti radi o cvijetu narcisu. Pisac ovdje neizravno uvodi grčki mit o Narcisu, bezosjećajnome mladiću koji je odbijao sve udvarače te nikoga nije

²⁵⁶ Cortázar 2009: 83–84.

²⁵⁷ Cortázar 2009: 80.

²⁵⁸ Budistički centar. <http://www.budisticki-centar.hr/show.php?id=32&stil=2>.

²⁵⁹ Cortázar 2009: 85.

²⁶⁰ Usp. Wright 1999: 81.

volio, zbog čega je osuđen na bol neuzvraćene ljubavi. Zaljubio se u vlastiti odraz u jezeru, ne shvaćajući da je to on. Istinu je spoznao kada je pokušao poljubiti odraz, nakon čega je uzeo mač i ubio se, a njegovo tijelo pretvorilo se u cvijet.

Protagonista je ostavila supruga, nakon čega je toliko preokupiran sobom i razmišljanjima o ispraznosti vlastita života da u dječaku pronalazi svoga dvojnika. Ubivši dječaka, shvaća da je ubio dio sebe i da je postao smrtnan. Zbog toga žali, ali spoznaje da život ne možemo vratiti unazad.

„Cijelo sam poslijepodne i večer, ulazio i izlazio iz autobusa razmišljajući o cvijetu i Lucu, tražeći među putnicima nekoga tko slični na Luca, nekoga tko bi mogao biti ponovljeni ja, nekoga koga bih pogledao i znao da sam to ja, te ga pustio da ide svojim putem bez da mu išta govorim, gotovo štiteći ga da može nastaviti živjeti svoj bijedni, besmisleni život, svoj imbecilni promašeni život, i novi imbecilni promašeni život, i novi...“²⁶¹

Takva ponovljivost besmislena života mogla bi asociirati i na mit o Sizifu koji tematizira i Albert Camus. Camus ističe kako monotoni poslovi čine modernoga čovjeka Sizifom koji besmisleno gura kamen egzistencije.

6.6.2. Likovi

Uz glavne likove pripovijesti, protagonista i njegovoga dvojnika dječaka Luca, pojavljuje se još i čovjek u gostionici (pripovjedač) koji nije uključen u zaplet, a spominju se i Lucovi roditelji. Usporedba glavnih likova može se prikazati u obliku tablice sličnosti i razlika. Ovakva usporedba može se realizirati radom u parovima, gdje će jedan učenik tražiti obilježja prvoga, a drugi drugoga lika, nakon čega će usporediti svoja opažanja.

	Protagonist	Luc
Godine	50	na početku 13, na kraju 14
Karakterizacija	ispijeno lice i sušičav pogled, uredni nokti, kosa bez peruti	vanjskim izgledom i pokretima podsjeća protagonista na sebe u tim godinama – razmaknute oči, pramen kose mu pada na čelo, nezgrapni i stidljivi pokreti, način na koji se igra, čak i isti glas
	živi sam, iza njega je propali brak	živi s roditeljima

²⁶¹ Cortázar 2009: 86.

Podudarnosti iz života	sa 7 godina iščao je ručni zglob	sa 7 godina iščao je ključnu kost
	s 9 godina imao je ospice i šarlah (15 dana)	s 9 godina imao je ospice i šarlah (4 dana – zbog napretka medicine)
	u Lucovim godinama prebolio je pleuritis nakon čega je slomio ruku	razbolio se i odmah nakon oporavka pao je i uganuo gležanj
	s 14 godina od majke je dobio avion s propelerom koji je ubrzo izgubio	protagonist mu je za 14 rođendan kupio isti avion s propelerom koji je Luc izgubio
	radi u gradskoj upravi	majka ga želi upisati u školu za umjetnost i obrt, no protagonist ističe kako ga svejedno očekuje ista, bijedna sudbina
s 14 godina dobio je jetrenu infekciju	neposredno prije smrti bolovao je od bronhitisa	

Tablica 2. *Usporedba likova*

Nakon što su ispisali sve podudarnosti iz života likova, učenike treba potaknuti na razmišljanje o strukturi same pripovijesti. Ovakvo iznošenje činjenica, podudarnosti iz života, kao i često spominjanje riječi „dokaz“ i „sumnja“ podsjeća na sudski proces u kojem protagonist niže dokaze o postojanju dvojnika te nastoji obrazložiti njegovo ubojstvo. Učenici bi trebali prepoznati i da ulogom sudbine i njezinom predodređenošću protagonist zapravo pokušava opravdati svoj bijedni i promašeni život. Motivom žutoga cvijeta, kao i šibice koja ga je opekla, protagonist biva prosvijetljen i shvaća da je prolazan i smrtan, kao što je i sam kriv što nema čega vrijednoga ostaviti iza sebe.

6.7. Mogućnosti čitanja

Pripovijest je moguće čitati na više načina. Prvo bi bilo doslovno čitanje pripovijesti koja pripovijeda o čovjeku koji je spoznao svoju besmrtnost umislivši da je upoznao dvojnika, kojega na kraju i ubija kako se ne bi ponovila njegova jadna sudbina.

„Umjesto da prikaže nešto zastrašujuće, smrt sirotog Luca pokazala je kako bujna mašta može stvoriti fantaziju u autobusu na liniji 95 i okončati je uz postelju na kojoj u tišini umire dijete.“²⁶²

²⁶² Cortázar 2009: 84.

Drugačije bi čitanje protumačilo pojavu dvojnika kao halucinaciju izazvanu konzumiranjem prevelike količine alkohola, što bi učenici trebali prepoznati s obzirom na kontekst – protagonist se nalazi u gostionici gdje se opija i ispovijeda svoju tužnu sudbinu. Važno je napomenuti kako pripovijest dozvoljava različita tumačenja i svatko može pronaći vlastito značenje. Oba spomenuta tumačenja razlučuju pojavu fantastičnoga elementa kao kritiku bijednog, ispraznog, usamljenog i besmislenog života.

6.8. Stil

U pripovijesti se izmjenjuju dva pripovjedača – prvi je čovjek koji sjedi u gostionici s protagonistom čiju pripovijest sluša, a drugi je sam protagonist koji pripovijeda svoju pripovijest. Važnu ulogu u piščevu opusu ima igra koja se ne odnosi samo na tematski, nego i na stilski aspekt. Pisac se poigrava kombinirajući stvarno s nestvarnim, racionalno s iracionalnim, nadrealistički element s realističnom podlogom – sve to koristeći se jednostavnim jezikom prožetim humorom, ironijom i simboličnošću. Ironija je najočitiije prisutna u dijelu koji opisuje smrt mladoga Luca kojega je otrovao protagonist.

„Naviknuli su se da kupujem lijekove, pogotovo kad sam im spomenuo ljekarnu u kojoj sam imao poseban popust. Na kraju su me prozvali Lucovim bolničarom, i već možete pretpostaviti kako se u kući, u koju liječnik uđe i izađe bez velikog zanimanja, nitko previše ne zabrinjava kad se simptomi poklapaju s početnom dijagnozom... Zašto me tako gledate? Jesam li rekao nešto pogrešno?“²⁶³

Funkcija je piščeve fantastike kritika stvarnosti i njezinih devijacija, razotkrivanje ljudskih mana i poroka, kao i pokušaj spoznavanja mističnoga aspekta stvarnosti te njezinih najvećih tajni.

6.9. O žanru kratke pripovijesti

„Učenike ne treba opterećivati činjenicom da u struci ne postoji dogovor oko naziva kraćih pripovjednih vrsta“.²⁶⁴ Često se kratka pripovijest (ili kratka priča) promatra u odnosu s novelom i pripovijetkom. Novela prikazuje linearnu radnju i konstruira se prema vrhuncu, u njoj su, kao i u pripovijetki, događaji psihološki ili kauzalno objašnjivi. Kratka pripovijest uglavnom prikazuje nekakav dio istrgnut iz života te se često ne osvrće na logičko ili kronološko povezivanje događaja. Napušten je slijed, tokovi svijesti i misaoni procesi mimoilaze se i isprepliću. Jezik koji je u novelama poetski, slikovit, zoran, u kratkoj pripovijesti postaje jednostavan, istinski objektivan i često graniči s onim svakodnevnim,

²⁶³ Cortázar 2009: 84.

²⁶⁴ Slavić 2011: 309.

običnim, nikada ne postajući banalnim. Dok novele i pripovijetke imaju zatvoren kraj te posreduju čitatelju umirujući osjećaj razriješenoga čvora, teoretičari se općenito slažu u tome da kratka pripovijest po pravilu ima otvoren zaključak te ostavlja za sobom nerazriješeno pitanje u čitatelju.²⁶⁵

Razni teoretičari izvode podrijetlo kratke priče iz anegdote te naglašavaju njezinu prvotnu pojavu u Americi, odakle su preuzeti i naziv (eng. „short story“) i forma. Predloškom i uzorom za oponašanje ističu se pripovijesti Poea, Hemingwaya, pa i Faulknera. Termin kratka pripovijest može obuhvatiti sve što je kraće od romana i duže od crtice, a može biti shvaćen i kao oblik još kraći od novele.²⁶⁶ Tako su i u Americi do danas različite forme epskoga izraza razvrstane prema njihovoj dužini: „short story“ jest prozno djelo koje ima od 2000 do 30 000 riječi, „short short story“ manje od 2000, a „novelette“ od 30000 do 50000 riječi.²⁶⁷

U španjolskom izvorniku pripovijest „Žuti cvijet“ ima 2648 riječi. Sam Cortázar svoje pripovijesti određuje kao kratke pripovijesti. Polemizirajući o žanru, pisac se usredotočuje na sadržajni aspekt. Autor kratke pripovijesti mora odabrati pravu temu koju će duboko razraditi, ali, imajući na umu njezinu kratkoću, to će biti bez suvišnih detalja i ukrasnih elemenata. „I čovjek koji, u određenom trenutku, odabere temu i pretvori je u pripovijest, bit će veliki pisac ako njegov odabir sadržava, katkad i bez njegova svjesnog znanja, ono sjajno otvaranje od malog prema velikom, od pojedinačnog i ograničenog do same biti ljudskog stanja.“²⁶⁸

6.10. Metodičke mogućnosti

Pripovijest je moguće ispriповijedati s promijenjenim krajem ili s novim likovima.²⁶⁹ Učenici mogu, primjerice, izmisliti kraj u kojemu dvojnici ne umire i dati pripovijesti posve novo značenje. Također je moguće susresti protagonista s likom starijega dvojnika ili drugoga lika, ovisno o želji učenika. Iako učenici nisu upoznati s pojmom fokalizatora, većina će prepoznati da su događaji ispriповijedani iz perspektive čovjeka u gostionici te protagonista. Učenicima je moguće zadati da se koristeći maštu poigraju pripovjednom perspektivom te ukratko ispriповijedaju glavni događaj o susretu s dvojnikom iz perspektive druge strane svijesti, sa stajališta mladoga dvojnika. Pritom bi se učenike moglo usmjeriti postavljanjem pitanja: Vidi li i mladi dvojnici u odraslome protagonistu svoga dvojnika, odnosno sebe?

²⁶⁵ Usp. Kilchenmann 2007: 276–278.

²⁶⁶ Usp. Slavić 2011: 319.

²⁶⁷ Usp. Kilchenmann 2007: 272.

²⁶⁸ Cortázar 2007: 182.

²⁶⁹ Usp. Slavić 2011: 235.

Moguće su i različite igre, primjerice simuliranje sudskoga postupka u kojemu će jedan učenik glumiti protagonista koji će iznositi svoju obranu, drugi će ga ispitivati, dok će ostali učenici biti porota.²⁷⁰ Upiti bi se mogli usmjeriti na moralni aspekt i činjenicu da ubojstvo, počinjeno iz bilo kojega razloga, nema opravdanja.

Također je dobro iskoristiti ovu temu za školsku zadaću kao pripremu za državnu maturu – usporedni esej o Cortázarovoj i Poeovoj pripovijesti. Preduvjet za to jest da su učenici ranije čitali pripovijest *William Wilson*.

7. PISMENA PRIPREMA ZA IZVEDBU NASTAVNOGA SATA IZ KNJIŽEVNOSTI

Razred: 4. a

Nastavno područje: Književnost

Nastavna jedinica: Interpretacija magijskoga realizma u pripovijesti „Žuti cvijet“

Škola: Gimnazija Županja

Datum održanoga sata: 7. rujna 2018.

NASTAVNA TEMA: Interpretacija magijskoga realizma u pripovijesti „Žuti cvijet“	TIP NASTAVNOG SATA: sat interpretacije
KLJUČNI POJMOVI (prema HNOS-u): Žuti cvijet, Julio Cortázar, Kraj igre, magijski realizam, fantastika	OBRAZOVNA POSTIGNUĆA (prema HNOS-u): <ul style="list-style-type: none"> - naučiti najvažnija obilježja magijskoga realizma - razlikovati magijski realizam od fantastike kao žanra - samostalno čitati i interpretirati djela magijskoga realizma
OBRAZOVNE ZADAĆE: <ul style="list-style-type: none"> - upoznati se s pojmom magijskoga realizma - uočiti i naučiti najvažnije odrednice magijskoga realizma - interpretirati kratku pripovijest - utvrditi najvažnije odrednice kratke pripovijesti 	ODGOJNE ZADAĆE: <ul style="list-style-type: none"> - razvijati spoznaju o raznolikim mogućnostima pravilne uporabe hrvatskoga jezika - razvijati svijest o važnosti jezičnoga znanja za svakodnevni život - razvijati sposobnost aktivnoga slušanja i uvažavanja drugih
FUNKCIONALNE ZADAĆE: <ul style="list-style-type: none"> - razvijati sposobnost samostalnog 	KOMUNIKACIJSKE ZADAĆE: <ul style="list-style-type: none"> - razvijati sposobnost izražavanja

²⁷⁰ Usp. Slavić 2011: 237.

<p>uočavanja značajki teksta i donošenja zaključaka o tekstu</p> <ul style="list-style-type: none"> - razvijati sposobnost dokazivanja tvrdnji primjerima iz teksta - razvijati socijalne i lingvističke sposobnosti i vještine 	<p>doživljaja, osjećaja, misli i stavova</p> <ul style="list-style-type: none"> - ostvarivati uspješnu pisanu i usmenu komunikaciju - razvijati sposobnost aktivnoga slušanja
AKTIVNOSTI KOJIMA SE OSTVARUJU ZADAĆE:	
čitanje, pisanje, slušanje, razgovor, izražavanje, razmišljanje, zapažanje, zaključivanje, rad na nastavnim listićima	
METODIČKI SUSTAV(I):	METODE:
interpretativno-analički metodički sustav	<ul style="list-style-type: none"> - metoda usmenoga izlaganja (tumačenje, upućivanje) - metoda razgovora (heuristički razgovor) - metoda čitanja - metoda pisanja - metoda slušanja - metoda razmišljanja - metoda zaključivanja
OBLICI RADA:	
frontalni rad, individualni rad, grupni rad	
MEĐUPREDMETNA KORELACIJA:	UNUTARPREDMETNA KORELACIJA:
likovna umjetnost, engleski jezik	hrvatski jezik, književnost, medijska kultura
NASTAVNA SREDSTVA:	NASTAVNA POMAGALA:
živa riječ profesora i učenika, zapis na školskoj ploči, nastavni listić, slikokaz	kreda, ploča, bilježnica, olovka, računalo, projektor
STRUKTURA I TRAJANJE POJEDINOGA DIJELA NASTAVNOGA SATA:	
<ol style="list-style-type: none"> 1) Predstavljanje i uvodni pozdrav (30 s) 2) Motivacija (1, 5 min) 3) Najava teme (30 s) 4) Interpretativno čitanje (8 min) 5) Objava doživljaja (1, 5 min) 6) Lokalizacija (1, 5 min) 7) Teorijski dio o magijskome realizmu (3 min) 8) Interpretacija: simboli (11 min) 9) Interpretacija: likovi (11 min) 10) Teorijski dio o kratkoj priči (1 min) 11) Mogućnosti čitanja (2 min) 12) Ispunjavanje ankete (3 min) 13) Zahvala i završni pozdrav (30 s) 	

7.1. Artikulacija nastavnoga sata

FAZE NASTAVNOG SATA I NJIHOVO TRAJANJE	NASTAVNI SADRŽAJI	NASTAVNI OBLICI NASTAVNE METODE I METODIČKI POSTUPCI	AKTIVNOSTI UČENIKA	PLANIRANE NASTAVNE ZADAĆE UNUTAR FAZA NASTAVNOG SATA
Predstavljanje i uvodni pozdrav (30 s)	Dobar dan! Ja sam Matea Jurić, studentica završne godine studija kroatistike na Filozofskome fakultetu u Zagrebu i danas ću vam održati sat književnosti. Tema sata dio je moga diplomskog rada. Nadam se da ćemo dobro surađivati!	frontalni oblik; metoda usmenoga izlaganja, metoda slušanja	Učenici slušaju profesoricu.	
Motivacija (1, 5 min)	<p>(Učenicima na slikonizu prikazujem Caravaggiovu sliku <i>Narcis</i> iz 16. stoljeća.)</p> <p>Što vidite na slici?</p> <p>Čovjeka prislonjena uz jezero koji gleda u svoj odraz.</p> <p>Koje boje prevladavaju na slici?</p> <p>Na slici prevladavaju tamne boje – crna i smeđa.</p> <p>Kakvo je raspoloženje čovjeka na slici?</p> <p>Čovjek na slici je zamišljen, tužan i sjetan. Njegov izraz lica je</p>	frontalni oblik; metoda slušanja, metoda razmišljanja, metoda razgovora	<p>Učenici razmišljaju o slici.</p> <p>Učenici razmišljaju i odgovaraju na pitanja.</p>	Učenik će razvijati socijalne i lingvističke sposobnosti i vještine.

<p>Najava teme (30 s)</p>	<p>mističan i tajanstven.</p> <p>Tako je! Što biste mogli zaključiti o atmosferi?</p> <p>Atmosfera je turobna, tmurna, pesimistična.</p> <p>Izvršno! Danas ćemo pročitati djelo čiju ćemo tematiku i atmosferu usporediti s onima na slici. Riječ je o kratkoj pripovijesti „Žuti cvijet“ argentinskoga pisca Julia Cortázara.</p>	<p>frontalni oblik; metoda zaključivanja</p>	<p>Učenici pišu naslov u bilježnicu.</p>	
<p>Interpretativno čitanje (8 min)</p>	<p>(Na ploču pišem naslov: Julio Cortázar, Žuti cvijet)</p> <p>(Čitam polazni tekst)</p>	<p>frontalni oblik; metoda slušanja</p>	<p>Učenici razmišljaju i zaključuju o tekstu. Učenici usmeno iskazuju dojmove i odgovaraju na pitanja</p>	<p>Učenik će razvijati sposobnost aktivnoga slušanja.</p>
<p>Objava doživljaja (1, 5 min)</p>	<p>Kako vam se sviđjela pripovijest?</p> <p>Pripovijest mi se sviđjela jer je zanimljiva i intrigantna, a rasplet neočekivan.</p> <p>Što možete zaključiti o tematici i atmosferi?</p> <p>Tema i atmosfera slične su onima na slici. Radi se o čovjeku koji upoznaje svoga dvojnika, a prevladava pesimizam i beznade.</p> <p>Bravo! Kakav je svijet pripovijesti (likovi, mjesta radnje)?</p> <p>Mjesta radnje i likovi pripadaju stvarnome svijetu.</p>	<p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja, metoda zaključivanja</p>	<p>Učenici razmišljaju i zaključuju o tekstu. Učenici usmeno iskazuju dojmove i odgovaraju na pitanja</p>	<p>Učenik će razvijati sposobnost izražavanja doživljaja, osjećaja, misli i stavova.</p>

<p>Lokalizacija (1, 5 min)</p>	<p>Izvršno. Jesu li svi događaji mogući u stvarnome svijetu? Postoji li nešto neuobičajeno?</p> <p>U stvarnome svijetu nije moguće postojanje dvojnika.</p> <p>Tako je! Motiv dvojnika jest fantastični element koji je prisutan u stvarnome svijetu.</p> <p>Pripovijest koju smo pročitali dio je zbirke <i>Kraj igre</i> Julia Cortázara, argentinskoga pisca 20. stoljeća. (Na ploču pišem: kratka pripovijest iz zbirke <i>Kraj igre /1956/</i>) Zbirka se sastoji od 18 kratkih pripovijesti u kojima autor miješa fantastiku i stvarnost, ali pripovijesti imaju stvarnosnu podlogu i tematiziraju probleme modernoga čovjeka – nezadovoljstvo životom, izgubljenost, potraga za smislom, inverzija vrijednosti, otuđenost i usamljenost. Prošle godine, kada ste učili o razdoblju romantizma, čitali ste djela Edgara Allana Poea. Pisac je imao velik utjecaj na stvaralaštvo Julia Cortázara koji od njega preuzima tajnovitost, misticizam te upad fantastičnoga</p>	<p>frontalni oblik; metoda tumačenja, metoda slušanja, metoda pisanja</p>	<p>Učenici slušaju profesoricu i pišu.</p>	
------------------------------------	--	---	--	--

<p>Teorijski dio o magijskome realizmu</p> <p>(3 min)</p>	<p>elementa u realni svijet. Stoljeće prije Cortázara Poe objavljuje kratku pripovijest William Wilson (1839) koja također donosi temu dvojnika. Motiv je čest i u stvaralaštvu Jorgea Luisa Borgesa, primjerice, u kratkim pripovijestima <i>Dvojnik</i> i <i>25. kolovoza 1983.</i> pisac susreće dva lika – mlađu i stariju verziju sebe.</p> <p>Na koji je način fantastični element prisutan u djelu? Kako protagonist gleda na pojavu dvojnika, kako se ponaša prema njemu?</p> <p>Protagonist se prema dvojniku odnosi kao prema svim drugim ljudima, a njegovu pojavu drži posve normalnom i prihvaća ju dijelom svoje stvarnosti.</p> <p>Tako je! Iako sam po sebi nije magičan, lik živi u povezanosti s fantastičnim. Radi se o fantastici koja u kontekstu pripovjednoga svijeta postaje uobičajena, ne iznenađuje i ne šokira. Upravo je to ono što udaljava ovu pripovijest od fantastičnoga žanra. Pripovijest pripada magijskome realizmu, književno-</p>	<p>frontalni oblik; metoda upućivanja, metoda slušanja</p> <p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja</p> <p>frontalni oblik; metoda tumačenja, metoda slušanja, metoda pisanja</p>	<p>Učenici samostalno zaključuju o tekstu i odgovaraju na pitanja.</p> <p>Učenici slušaju profesoricu.</p> <p>Učenici slušaju i pišu.</p>	<p>Učenik će razvijati sposobnost samostalnog uočavanja značajki teksta i donošenja zaključaka o tekstu.</p> <p>Učenik će se upoznati s pojmom magijskoga realizma.</p>
---	--	--	---	---

<p>Interpretacija: simboli (11 min)</p>	<p>umjetničkom smjera koji spaja stvarnost s fantastikom. (Na ploču pišem: MAGIJSKI REALIZAM: književno-umjetnički smjer koji spaja stvarnost s fantastikom) U književnosti je naziv za prozu koja se zasniva na stvarnosti, dok istodobno sadrži čudesne elemente (Na ploču pišem: proza koja se zasniva na stvarnosti, a sadrži čudesne elemente) Smjer se najprije javlja u slikarstvu 1920-ih u Njemačkoj. (Na ploču pišem: slikarstvo – Njemačka 1920-e) Književni je razvoj vezan uz latinoameričke pisce 1940-ih, no njihov se utjecaj širi pa se djela s obilježjima magijskoga realizma pojavljuju diljem svijeta. (Na ploču pišem: književnost – Latinska Amerika 1940-e)</p> <p>Cortázarov je jezik jednostavan, ali izrazito simboličan. Tumačenjem određenih simbola interpretirat ćemo pripovijest te pokušati odgonetnuti njezino značenje i smisao. Prvi simbol jest autobus. (Na ploču pišem: autobus) Što bi mogao</p>	<p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja, metoda zaključivanja, metoda tumačenja, metoda pisanja</p>	<p>Učenici razmišljaju, zaključuju, odgovaraju na pitanja i pišu.</p>	<p>Učenik će uočiti i naučiti najvažnije odrednice magijskoga realizma.</p> <p>Učenik će interpretirati kratku pripovijest.</p>
--	--	---	---	---

	<p>simbolizirati autobus?</p> <p>Autobus bi mogao simbolizirati vožnju ili putovanje.</p> <p>Izvršno! Autobus vozi na liniji 95. (Na ploču pišem broj 95) Koje još brojeve imamo u tekstu?</p> <p>Pojavljaju se brojevi godina, protagonist ima 50, a dvojniki 13, odnosno kasnije 14 godina.</p> <p>Tako je. Možemo li broj 95 staviti u odnos s nekim od ovih brojeva? Obratite pozornost na znamenke koje ga čine.</p> <p>Znamenke 9 i 5 zajedno daju zbroj 14.</p> <p>Bravo! U kakvoj su vezi dva prethodna simbola, putovanje i broj 14?</p> <p>Protagonist putuje unazad, u svoju prošlost i u dvojniku vidi sebe u dobi kada je imao 14 godina.</p> <p>Izvršno! Ime dječaka je Luc. (Na ploču pišem: Luc) Zvuči li vam ova riječ kao neka druga riječ, iz drugoga stranog jezika?</p> <p>Dječakovo ime izgovara se isto kao engleska riječ „look“ koja znači pogledati, tražiti.</p> <p>Tako je. U što gleda</p>			
--	---	--	--	--

	<p>protagonist na takvome putovanju?</p> <p>Protagonist gleda u samoga sebe, u svoj život, odnosno svoju prošlost.</p> <p>Što tada shvaća protagonist? Kakav život vidi od razdoblja djetinjstva do danas? Možete li pronaći odgovarajući citat?</p> <p>Protagonist spoznaje bezvrijednost, ništavilo i promašenost svoga života. Supruga ga je ostavila zbog čega je i usamljen. To je vidljivo u ovoj rečenici: (učenik čita: „i što god da učine rezultat će biti isti, poniženje, besperspektivna rutina, jednolični prolazak godina, neuspjesi koji nagrizaju odjeću dušu, bijeg u kivnu samoću, u kvartovsku gostionicu.“)</p> <p>Izvršno! Idući je simbol kruga. (Na ploču pišem: krug) Može li netko pročitati rečenicu u kojoj se pojavljuje?</p> <p>(Učenik čita: „Ali Lucova sudbina nije bila najgora od svega; najgore je bilo to što će Luc umrijeti i netko drugi će ponoviti Lucovu sudbinu kao i njegovu vlastitu, sve dok ne umre i opet netko drugi ne uđe</p>	<p>frontalni oblik; metoda čitanja, metoda slušanja</p>	<p>Učenici čitaju.</p> <p>Učenici razmišljaju,</p>	<p>Učenik će razvijati svijest o važnosti jezičnoga znanja za svakodnevni život.</p> <p>Učenik će razvijati sposobnost dokazivanja tvrdnji primjerima iz teksta.</p>
--	--	---	--	--

<p>u taj krug.“)</p> <p>Hvala. Što bi mogao simbolizirati krug?</p> <p>Krug je simbol besmrtnosti u koju vjeruje protagonist, odnosno ciklusa rađanja, umiranja i reinkarnacije u liku druge osobe.</p> <p>Bravo! Pisac uvodi motiv iz budizma, gdje je krug simbol beskonačna procesa rađanja i umiranja. Što se na kraju dogodilo s Lucom?</p> <p>Luc je umro.</p> <p>Može li netko pročitati rečenice koje govore o Lucovoj smrti?</p> <p>(Učenik čita: „Naviknuli su se da kupujem lijekove, pogotovo kad sam im spomenuo ljekarnu u kojoj sam imao poseban popust. Na kraju su me prozvali Lucovim bolničarom, i već možete pretpostaviti kako se u kući, u koju liječnik uđe i izađe bez velikog zanimanja, nitko previše ne zabrinjava kad se simptomi poklapaju s početnom dijagnozom...“)</p> <p>P: Kako je umro Luc? Što mu se dogodilo? Što je protagonist htio učiniti sa svojom besmrtnošću?</p> <p>Protagonist je htio</p>	<p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja, metoda zaključivanja, metoda tumačenja, metoda pisanja</p> <p>frontalni oblik; metoda čitanja, metoda slušanja</p> <p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja, metoda zaključivanja</p>	<p>zaključuju, odgovaraju na pitanja i pišu.</p> <p>Učenici čitaju.</p> <p>Učenici zaključuju i odgovaraju na pitanja.</p>	
--	---	--	--

	<p>prekinuti svoju besmrtnost jer njegov život nije vrijedan ponavljanja. Držao je da on jedini može postati smrtan jer je dvojniki rođen prije njegove smrti.</p> <p>Kako je to jedino bilo moguće ostvariti?</p> <p>To je jedino bilo moguće ostvariti ukoliko se prekine krug novoga rađanja, odnosno ako Luc umre.</p> <p>Prema tome, kakvi su to lijekovi koje je Lucu donosio protagonist? Kako je umro Luc?</p> <p>Protagonist je otrovao Luca.</p> <p>Tako je! Kako se protagonist odnosi prema Lucovoj smrti? Možete li primijetiti koja se stilska figura pojavljuje u rečenici: (čitam rečenicu: Na kraju su me prozvali Lucovim bolničarom.“)</p> <p>Protagonist je radostan zbog Lucove smrti, čak se i podsmjehuje cijeloj situaciji, a figura kojom se služi jest ironija.</p> <p>Izvršno! Nakon Lucove smrti protagonist jednoga dana na ulici primijeti žuti cvijet. (Na ploču pišem: žuti cvijet) Na što asocira žuta boja?</p>	<p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja, metoda čitanja, metoda slušanja</p> <p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja, metoda zaključivanja,</p>	<p>Učenici razmišljaju i odgovaraju na pitanja.</p> <p>Učenici razmišljaju, odgovaraju na pitanja i pišu.</p>	<p>Učenik će razvijati spoznaju o raznolikim mogućnostima</p>
--	---	---	---	---

	<p>Žuta boja asocira na svjetlo, sunce, energiju, život, radost.</p> <p>Tako je, žuta boja asocira na optimizam, što je suprotno početnome stanju protagonista. Na što ga je potaknuo cvijet? Možete li pronaći odgovarajući citat?</p> <p>(Učenik čita: „A ja sam bio osuđen, jednog dana ću umrijeti zauvijek. Cvijet je bio prekrasan, cvijeće će postojati i za nove generacije. Odjednom sam spoznao ništavilo, ono za što sam vjerovao da je mir, zadnja karika u lancu. Ja ću umrijeti, a Luc je već bio mrtav...“) Cvijet je protagonista prosvijetlio i potaknuo na razmišljanje. Shvaća da je cvijet prelijep i ponovljiv, a on je prolazan. Spoznaje svoju smrtnost i žali, ali shvaća da život ne možemo vratiti unazad i ispraviti svoje pogreške.</p> <p>O kojem bi se žutome cvijetu moglo raditi u pripovijesti?</p> <p>Moglo bi se raditi o narcisu.</p> <p>Tako je! (Na ploču pišem: narcis) Kakvu osobu inače nazivamo „narcisom“?</p> <p>Narcisom nazivamo</p>	<p>metoda pisanja</p> <p>frontalni oblik; metoda razmišljanja, metoda čitanja, metoda slušanja</p> <p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja, metoda zaključivanja, metoda pisanja</p>	<p>Učenici razmišljaju, traže citat u tekstu i čitaju.</p> <p>Učenici razmišljaju, pišu i odgovaraju na pitanja.</p>	<p>pravilne uporabe hrvatskoga jezika.</p>
--	---	--	--	--

	<p>osobu koja je umišljena, egocentrična i previše zainteresirana za samu sebe.</p> <p>Izvršno. Takvo shvaćanje ima podrijetlo u mitologiji. Pisac u pripovijest uvodi grčki mit o Narcisu, a isto prikazuje i Caravaggiova slika <i>Narcis</i> (16. st.) koju smo vidjeli na početku sata. (Učenicima ponovno prikazujem sliku iz motivacije) Narcis je bio bezosjećajan mladić zainteresiran za muškarce koji je odbijao sve svoje udvarače i nikoga nije volio. Zbog toga je osuđen da i sam doživi bol neuzvrćene ljubavi. Ne shvaćajući da je to on, zaljubio se u vlastiti odraz u jezeru. Istinu je spoznao kada je pokušao poljubiti odraz, nakon čega je uzeo mač i ubio se, a njegovo tijelo pretvorilo se u cvijet – narcis. Inačicu mita donosi i Ovidije u <i>Metamorfozama</i>. Možete li povezati mit s pripovijesću?</p> <p>Protagonista je ostavila supruga, nakon čega je toliko preokupiran sobom i razmišljanjima o ispraznosti života da u</p>	<p>frontalni oblik; metoda tumačenja, metoda upućivanja, metoda slušanja</p> <p>frontalni oblik; metoda razmišljanja, metoda zaključivanja, metoda razgovora</p>	<p>Učenici slušaju profesoricu.</p> <p>Učenici zaključuju o tekstu i odgovaraju na pitanja.</p>	
--	---	--	---	--

<p>Interpretacija: likovi (11 min)</p>	<p>dječaku pronalazi svoga dvojnika. On također drži da je osuđen na bezvrijedan i promašen život. Nakon što je ubio dječaka, shvaća da je ubio jedan dio sebe i postao smrtno. Prisutnost žutoga cvijeta podsjeća ga na umrloga dječaka kojega potom želi ponovno pronaći u autobusu.</p> <p>Koji su glavni likovi pripovijesti?</p> <p>Glavni su likovi protagonist i njegov dvojnik Luc.</p> <p>Podijelit ću vam nastavne listiće na kojima se nalazi tablica. Tablicu možete ispunjavati radeći u paru. Dva glavna lika usporedit ćemo tako što će jedan učenik iz klupe ispuniti dio koji se odnosi na protagonista, dok će drugi ispuniti dio koji se odnosi na Luca. Na raspolaganju imate 5 minuta. (Učenicima dijelim nastavne listiće)</p> <p>(Učenici ispunjavaju nastavne listiće)</p> <p>Sada ćemo pročitati vaše radove. Jedan će učenik pročitati obilježje koje se odnosi na protagonista, a drugi odgovarajuće obilježje koje se odnosi na Luca. Možemo</p>	<p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja</p> <p>frontalni oblik; metoda upućivanja, metoda slušanja</p> <p>grupni oblik; metoda razmišljanja, metoda čitanja, metoda pisanja</p> <p>frontalni oblik; metoda čitanja, metoda slušanja</p>	<p>Učenici odgovaraju na pitanja.</p> <p>Učenici slušaju upute profesorice.</p> <p>Učenici rade na tekstu i ispunjavaju nastavni listić.</p> <p>Učenici čitaju svoje radove i slušaju jedni druge.</p>	
--	---	---	--	--

	<p>početi s godinama.</p> <p>U: Protagonist ima 50 godina.</p> <p>U: Luc na početku ima 13, a na kraju 14 godina.</p> <p>U redu. Što ste zapazili o karakterizaciji?</p> <p>Protagonist ima ispijeno lice i sušičav pogled, uredne nokte i kosu bez peruti.</p> <p>Vanjskim izgledom i pokretima Luc podsjeća protagonista na sebe u tim godinama – razmaknute oči, pramen kose mu pada na čelo, nezgrapni i stidljivi pokreti, način na koji se igra, čak i glas.</p> <p>S kime žive i čime se bave likovi?</p> <p>U: Protagonist živi sam, iza njega je propali brak. Radi u gradskoj upravi.</p> <p>U: Luc živi s roditeljima. Majka ga želi upisati u školu za umjetnost i obrt, no protagonist ističe kako ga svejedno očekuje ista, bijedna sudbina.</p> <p>Koje ste podudarnosti iz života primijetili?</p> <p>U: Protagonist je sa 7 godina iščao ručni zglob.</p> <p>U: Luc je sa 7 godina iščao ključnu kost.</p>			<p>Učenik će ostvarivati uspješnu pisanu i usmenu komunikaciju.</p> <p>Učenik će razvijati sposobnost aktivnoga slušanja i uvažavanja drugih.</p>
--	---	--	--	---

	<p>U: S 9 godina protagonist je imao je ospice i šarlah (15 dana).</p> <p>U: S 9 godina Luc je imao ospice i šarlah (4 dana – zbog napretka medicine).</p> <p>U: U Lucovim je godinama protagonist prebolio pleuritis nakon čega je slomio ruku.</p> <p>U: Luc se razbolio i odmah nakon oporavka pao i uganuo gležanj.</p> <p>U: S 14 godina protagonist je od majke dobio avion s propelerom koji je ubrzo izgubio.</p> <p>U: Protagonist je Lucu za 14 rođendan kupio isti avion s propelerom koji je Luc izgubio.</p> <p>U: S 14 godina protagonist je dobio jetrenu infekciju.</p> <p>U: Neposredno prije smrti Luc je bolovao od bronhitisa.</p> <p>Izvršno! Tko pripovijeda pripovijest?</p> <p>Pripovijedaju dvojica likova, protagonist i čovjek iz gostionice.</p> <p>Tako je. Dio koji pripovijeda protagonist djeluje kao ispovijest rastrojene i propale ličnosti. Pogledajte ponovno u tablicu. Na</p>	<p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja, metoda zaključivanja, metoda čitanja, metoda slušanja</p>	<p>Učenici razmišljaju, zaključuju i odgovaraju na pitanja.</p>	
--	--	--	---	--

	<p>što podsjeća ovakvo iznošenje činjenica, odnosno podudarnosti iz života? Uzmite u obzir često spominjanje riječi „dokaz“ i „sumnja“. (Čitam rečenice) Primjerice: „Pogledajte, nitko to nije mogao dokazati i onda je zadatak pao na mene“, ili: „A te sumnje su pomalo umirale, pojavili su se dokazi da se nisam prevario, da nema više razloga za sumnju.“ Gdje inače završavaju osobe koje počine ubojstvo?</p> <p>Osobe koje počine ubojstvo završavaju u zatvoru.</p> <p>U redu. Što prethodi tome?</p> <p>Prije toga im se sudi i dodjeljuje kazna.</p> <p>Izvršno! Možete li sada zaključiti na što podsjeća ovakva konstrukcija?</p> <p>Ovakva konstrukcija podsjeća na sudski proces. Protagonist niže dokaze o postojanju dvojnika te pokušava opravdati njegovo ubojstvo.</p> <p>Bravo! Čime protagonist opravdava ubojstvo?</p> <p>Protagonist opravdava ubojstvo svojom tužnom</p>			
--	---	--	--	--

<p>Teorijski dio o kratkoj priči (1 min)</p>	<p>sudbinom za koju ne želi da se ponovi nekome drugome.</p> <p>Prema tome, što zapravo pokušava opravdati? Kakvu ulogu u njegovu životu ima sudbina?</p> <p>Protagonist vjeruje da su ljudi ranije predodređeni sudbinom i ne mogu utjecati na svoj život. Svoje neuspjehe pokušava opravdati sudbinom.</p> <p>Tako je. Radi se o potrebi za opravdanjem besmislenoga i bijednoga života. Što na kraju shvaća protagonist? Zašto se pojavljuje upravo motiv šibice?</p> <p>Protagonist na kraju shvaća da je čovjek prolazan, kakav god život vodio. Sam je kriv za to što nema čega vrijednoga ostaviti iza sebe. Takav je preokret simboliziran motivom šibice koja ga je opekla. (Učenik čita rečenice: „Ja ću umrijeti, a Luc je već bio mrtav. Upaljena šibica mi je opekla prste.“)</p> <p>Kao što smo vidjeli, kratke se pripovijesti uglavnom usredotočuju na jedan važan događaj i prikazuju nekakav dio istrgnut iz života.</p>	<p>frontalni oblik; metoda tumačenja, metoda slušanja, metoda pisanja</p>	<p>Učenici slušaju profesoricu i pišu.</p>	
--	---	---	--	--

<p>Mogućnosti čitanja</p> <p>(2 min)</p>	<p>Jezik koji je u novelama poetski, slikovit, zoran, u kratkoj priči postaje jednostavan i objektivan. Teme su razrađene bez suvišnih detalja i ukrasnih elemenata. Dok novele i pripovijetke imaju zatvoren kraj, kratke priče po pravilu imaju otvoren kraj te ostavljaju za sobom nerazriješeno pitanje u čitatelju. (Na ploču pišem: kratka pripovijest – jedan važan događaj, jednostavan jezik bez suvišnih detalja, otvoren kraj)</p> <p>P: I ovu je pripovijest moguće čitati na više načina. Prvo bi bilo doslovno čitanje priče o čovjeku koji je spoznao svoju besmrtnost umislivši da je upoznao dvojnika, kojega na kraju i ubija kako se ne bi ponovila njegov jadna sudbina. No, uzmimo u obzir kontekst. Gdje se nalazi i što tamo radi protagonist u trenutku svoga pripovijedanja?</p> <p>Protagonist se nalazi u gostionici gdje sjedi s prvim pripovjedačem, opija se alkoholom i ispovijeda svoju tužnu sudbinu.</p> <p>Tako je. Što biste na temelju njegova stanja</p>	<p>frontalni oblik; metoda razgovora, metoda razmišljanja, metoda zaključivanja</p>	<p>Učenici zaključuju i odgovaraju na pitanja.</p>	<p>Učenik će utvrditi najvažnije odrednice kratke pripovijesti.</p>
--	---	---	--	---

<p>Ispunjavanje ankete (3 min)</p> <p>Zahvala i završni pozdrav (30 s)</p>	<p>mogli zaključiti o postojanju dvojnika?</p> <p>Postojanje dvojnika moglo bi se protumačiti kao plod halucinacije, buncanja i bujne mašte uzrokovanih nestabilnim stanjem protagonista te konzumacijom prevelike količine alkohola.</p> <p>Pripovijest dozvoljava različita tumačenja i svatko od nas može pronaći vlastito značenje. Oba spomenuta tumačenja razlučuju pojavu fantastičnoga elementa kao kritiku bijednog, ispraznog, usamljenog i besmislenog života. (Na ploču pišem: kritika bijednog, ispraznog, usamljenog i besmislenog života)</p> <p>Za kraj ću vam podijeliti kratku anketu u kojoj ćete izraziti svoje mišljenje o održanome satu. Anketa je anonimna i koristit će se isključivo u svrhe diplomskoga rada. Molim vas da odgovarate ozbiljno i iskreno.</p> <p>(Učenici ispunjavaju anketu)</p> <p>Bili ste izvrsni! Hvala vam na suradnji. Doviđenja!</p>	<p>frontalni oblik; metoda tumačenja, metoda pisanja</p> <p>frontalni oblik; metoda upućivanja, metoda tumačenja, metoda slušanja</p> <p>individualni rad; metoda razmišljanja, metoda pisanja</p> <p>frontalni rad; metoda razgovora</p>	<p>Učenici slušaju i pišu.</p> <p>Učenici slušaju upute profesorice.</p> <p>Učenici ispunjavaju anketu.</p> <p>Učenici pozdravljaju profesoricu.</p>	<p>Učenik će razvijati sposobnost samostalnog uočavanja značajki teksta i donošenja zaključaka o tekstu.</p>
--	---	---	--	--

7.2. Izvori i literatura

a) na što se upućuju učenici (udžbenik, vježbenica, rječnik, zbirka, leksikon, enciklopedija i sl.)

CORTÁZAR, Julio (2009) *Kraj igre*. Zagreb: Udruga za kulturu Knjigomat.

b) čime se sve koristio student za pripremanje nastavnoga sata

Knjige

CORTÁZAR, Julio (2009) *Kraj igre*. Zagreb: Udruga za kulturu Knjigomat.

KILCHENMANN, Ruth: (2007) O definiciji kratke priče. U: *Teorija priče: panorama ideja o umijeću pričanja: 1842–2005*. Uredio: Tomislav Sabljak. Str. 271–278. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

MENDLESOHN, Farah (2008) *Rhetorics of fantasy*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

SLAVIĆ, Dean (2011) *Peljar za tumače*. Zagreb: Profil International.

WILSON, Rawdon (1995) The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism. U: *Magical Realism : theory, history, community*. Uredili: Lois Parkinson Zamora i Wendy Faris. Str. 209–234. Durham, London: Duke University Press.

Internetski izvori

Budistički centar. <http://www.budisticki-centar.hr/show.php?id=32&stil=2> (pregled: 20. 8. 2018)

Narcis (Caravaggio). [https://hr.wikipedia.org/wiki/Narcis_\(Caravaggio\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/Narcis_(Caravaggio)) (pregled: 5. 9. 2018)

7.3. Plan ploče

Julio Cortázar

Žuti cvijet

– kratka pripovijest iz zbirke *Kraj igre* (1956)

– MAGIJSKI REALIZAM: književno-umjetnički smjer koji spaja stvarnost s fantastikom

– proza koja se zasniva na stvarnosti, a sadrži čudesne elemente

– slikarstvo: Njemačka 1920-e

– književnost: Latinska Amerika 1940-e

– simboli: autobus

broj 95

Luc

krug

žuti cvijet – narcis

– kratka pripovijest: jedan važan događaj, jednostavan jezik bez suvišnih detalja, otvoren kraj

– kritika bijednog, ispraznog, usamljenog i besmislenog života

7.4. Prilozi

Prilog 1. (Motivacija – slikoniz)



Prilog 2. (Usporedba likova – nastavni listić)

Obilježja	Protagonist	Luc
Godine		
Karakterizacija		
Podudarnosti iz života		

Prilog 3. (Anketa)

7. rujna 2018.

Mišljenje učenika o održanome satu

anketa

Anketa se provodi nakon održana sata na temu: *Interpretacija pripovijesti „Žuti cvijet“ Julia Cortázara*. Anketa je anonimna i koristit će se isključivo u svrhe diplomskoga rada.

1. **Spol** (zaokružiti) M Ž

2. **Godine** (upisati) _____

3. **Označite u kojem se stupnju slažete s dolje navedenim tvrdnjama** (zaokružiti).

1 – u potpunosti se ne slažem, 2 – uglavnom se ne slažem, 3 – niti se slažem, niti se ne slažem, 4 – uglavnom se slažem, 5 – u potpunosti se slažem.

Sat je strukturiran na primjeren način.	1	2	3	4	5
Tema sata bila je zanimljiva.	1	2	3	4	5
Htio/ htjela bih da je djelo dio redovnoga nastavnog plana i programa.	1	2	3	4	5
Htio/ htjela bih više djela magijskoga realizma u nastavnome planu i programu.	1	2	3	4	5
Htio/ htjela bih da je djelo na popisu obvezne lektire.	1	2	3	4	5
Nakon čitanja pripovijesti zainteresiran/ zainteresirana sam za čitanje čitave zbirke.	1	2	3	4	5
Nakon čitanja pripovijesti zainteresiran/ zainteresirana sam za čitanje drugih djela Julia Cortázara.	1	2	3	4	5

4. **Komentari** (nije obvezno)

7.5. Rezultati ankete

Anketom su ispitani 17-godišnji i 18-godišnji učenici 4. razreda opće gimnazije. Ukupno je anketiran 21 učenik, od toga 14 učenica i 7 učenika. Svi su ispitani učenici općenito zadovoljni strukturom sata. Svih 14 učenica temu sata drži zanimljivom, dok je kod učenika situacija drugačija – trojica učenika slažu se da je tema zanimljiva, jedan ne, a ostali se niti slažu, niti ne slažu. 13 učenica i samo dvojica učenika htjeli bi da je tema dio redovnoga nastavnog plana i programa. Na upit o zastupljenosti više djela magijskoga realizma u nastavnome planu i programu, 12 učenica i ponovno samo dvojica učenika odgovorili su pozitivno. Samo 8 učenica i 1 učenik htjeli bi čitati djelo za lektiru. Ipak, 11 je učenica zainteresirano za čitanje čitave zbirke, kao i drugih Cortázarovih djela, dok su među muškom populacijom zainteresirana samo trojica učenika.

Anketa provedena nakon školskoga sata pokazala je razlike u recepciji djela između muških i ženskih učenika. Učenice su općenito jako dobro prihvatile djelo. Muškim se učenicima nešto manje svidjela tema. No, u obzir se mora uzeti i njihova brojnost – upola ih je manje nego djevojčica.

Za relevantnije rezultate potrebno bi bilo anketirati veći broj učenika. I jedna i druga populacija ima nešto lošije mišljenje o čitanju djela za lektiru, što je moguće uzrokovano općenito lošim stavom učenika prema lektiri uopće. Ipak, od ukupno 21 učenika 17-ero njih temu drži zanimljivom. Neki od individualnih komentara bili su: „Nastavni je sadržaj intrigantan i pobuđuje čitateljsku pažnju.“ „Pripovijest je zanimljiva i inspirativna.“ Pripovijest se pokazala izrazito pogodnom za interpretaciju na nastavnome satu i pruža zanimljive metodičke mogućnosti koje su učenici u ovome slučaju vrlo dobro prihvatili.

8. ZAKLJUČAK

Magijski je realizam književno-umjetnički smjer koji se najprije javlja 20-ih godina u stvaralaštvu njemačkih slikara, da bi se potom, u najvećoj mjeri zahvaljujući nadrealističkome pokretu, razvio i u književnosti. Začetnicima smjera u književnosti drže se latinoamerički pisci Arturo Uslar Pietri i Alejo Carpentier koji su se boraveći u Europi upoznali s magijskim realizmom te proširili utjecaj diljem vlastitog kontinenta. Mnogi teoretičari drže pojavu magijskoga realizma odgovorom na europocentrizam s pozicije marginalne kulturne produkcije u kojoj su sve europske vrijednosti bile cijenjene. Književno eksperimentiranje 50-ih i 60-ih godina dovelo je do latinoameričkoga „booma“, odnosno povećane književne produkcije te prodora latinoameričke književnosti diljem svijeta.

Magijski je realizam vrsta moderne fikcije koja spaja fantastična i stvarna zbivanja te podrazumijeva književna djela s misterioznim i magičnim događajima koja su predočena realistično. Jedan od najvećih majstora takve književnosti jest argentinski pisac Julio Cortázar. Njegova književnost, pisana bogatim i poetičnim jezikom, neobična je mješavina realistične podloge s fantastičnim i nadrealističkim elementima, mitološkim i religijskim motivima, filozofskim pitanjima, romantičarskom metafizikom, modernističkim i postmodernističkim problemima i preokupacijama. Sam je izraz „magijski realizam“ proturječan, ali ne radi se o sukobu, nego o stapanju dvaju svjetova. Unatoč začuđujućim elementima, njegove pripovijesti uvijek ostaju utemeljene u svakodnevnom i konkretnom. S druge strane, i najrealniji događaji u piščevim pripovijestima ostavljaju dojam misterije i odišu tajanstvenošću.

Zbirka *Kraj igre* donosi 18 kratkih pripovijesti s temama iz ljudske svakodnevice. Uvođenjem fantastičnoga elementa pisac otvara mjesto kritici ljudske stvarnosti i njezinih devijacija, iskrivljenih vrijednosti i odnosa, kao i nedostatka dječje imaginacije. Autor se „igra“ kombiniranjem realizma, fantastike, ludizma, humora, ironije, dovodeći čitatelja u određeni univerzum gdje ništa nije onakvim kakvim se čini. Kao što i obična dječja igra može biti najozbiljnija stvar na svijetu, tako i stvarnost može biti bizarna, smiješna, iracionalna, iskvarena i lažna. Pisac tako poziva čitatelja na izlazak iz vlastitih okvira i pokušaj spoznavanja istina koje se kriju iza svakodnevne čovjekove rutine. Osnovni je Cortázarov princip poigravanje s onostranim kako bismo se približili nedokučivim tajnama našega univerzuma. Njegov magijski realizam ne odnosi se samo na prisutnost fantastičnih elemenata u tekstu, nego i na posebno, magično čitateljsko iskustvo koje autor pruža, pozivajući na sumnju u ozbiljnost i racionalizam svijeta.

9. LITERATURA

Knjige

ARISTOTEL (1912) *Aristotelova Poetika*. Zagreb: Tisak kr. zemaljske tiskare.

BOWERS, Maggie Ann (2004) *Magic(al) realism*. London, New York: Routledge.

CORTÁZAR, Julio (1969) *Final del juego*. Buenos Aires: Sudamericana.

CORTÁZAR, Julio (2009) *Kraj igre*. Zagreb: Udruga za kulturu Knjigomat.

CORTÁZAR, Julio (2009) *Školice*. Zagreb: Naklada Pelago.

HARSS, Luis (1980) *Pukovnik igra školice: Asturijas, Borhes, Kortasar, Rulfo, Markes*, Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Hrvatski enciklopedijski rječnik (2002) Uredili: Ranko Matasović i Ljiljana Jojić. Zagreb: Novi Liber.

JACKSON, Rosemary (1981) *Fantasy: the literature of subversion*. London, New York: Methuen.

Leksikon svjetske književnosti: pisci (2005) Uredila: Dunja Detoni-Dujmić. Zagreb: Školska knjiga.

LOVRENČIĆ, Željka (2001) *Obrasci fantastike u hispanoameričkom romanu*. Zagreb: D.S.M. – GRAFIKA.

MENDLESOHN, Farah (2008) *Rhetorics of fantasy*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press.

MENDLESOHN, Farah i JAMES, Edward (2012) *A short history of fantasy*. Faringdon: Libri Publishing.

MENTON, Seymour (1964) *El cuento hispanoamericano : antología crítico-histórica*. 2. México, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

PAVIČIĆ, Jurica (2000) *Hrvatski fantastičari – jedna književna generacija*. Zagreb: Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.

POPOVIĆ, Tanja [et al.] (2007) *Rečnik književnih termina*. Beograd: Logos Art.

Roman: rađanje moderne književnosti (1975) Priredio: Aleksandar Petrov. Beograd: Nolit.

SLAVIĆ, Dean (2011) *Peljar za tumače*. Zagreb: Profil International.

SOLAR, Milivoj (1997) *Suvremena svjetska književnost*. Zagreb: Školska knjiga.

SOLAR, Milivoj (2006) *Rječnik književnoga nazivlja*. Zagreb: Golden marketing – Tehnička knjiga.

SOLAR, Milivoj (2011) *Književni leksikon: pisci, djela, pojmovi*. Zagreb: Matica hrvatska.

TODOROV, Tzvetan (1987) *Uvod u fantastičnu književnost*. Beograd: Rad.

VILLANUEVA, Dario i VIÑA LISTE, José María (1991) *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual : del "realismo mágico" a los años ochenta*. Madrid: Espasa-Calpe.

VIRK, Tomo (2014) *Strah od naivnosti: poetika postmodernističke proze*. Zagreb, Ljubljana: Naklada Lara, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze.

WRIGHT, Angela (1999) *The beginner's guide to colour psychology*. London: Colour Affects Ltd.

Poglavlja u knjizi

ALONSO, Carlos J. (1998) Introduction: „To burn like this without surcease...“. U: *Julio Cortázar: New Readings*. Uredio: Carlos J. Alonso. Str. 1–18. Cambridge: Cambridge University Press.

CORTÁZAR, Julio (2007) Neki aspekti kratke priče. U: *Teorija priče: panorama ideja o umijeću pričanja : 1842–2005*. Uredio: Tomislav Sabljak. Str. 179–184. Zagreb: HAZU.

GILMAN, Greer (2012) The languages of the fantastic. U: *The Cambridge companion to fantasy literature*. Uredili: Edward James i Farah Mendlesohn. Str. 134–146. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

JAKFALVI, Susana (1978) Introduccion. U: *Las armas secretas*, Julio Cortázar. Madrid: Catedra.

JAMES, Edward i MENDLESOHN, Farah (2012) Introduction. U: *The Cambridge companion to fantasy literature*. Uredili: Edward James i Farah Mendlesohn. Str. 1–4. Cambridge, New York: Cambridge University Press.

KILCHENMANN, Ruth (2007) O definiciji kratke priče. U: *Teorija priče: panorama ideja o umijeću pričanja: 1842–2005*. Uredio: Tomislav Sabljak. Str. 271–278. Zagreb: Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti.

KING, John (1987) Introduction. U: *On modern Latin American fiction*. Uredio: John King. Str. viii–xv. New York: The Noonday Press.

KOVAČEC, August (2004) Magični realizam. U: *Hrvatska enciklopedija. 6, Kn–Mak*. Uredio: Dalibor Brozović. Zagreb: Leksikografski zavod Miroslav Krleža. (mrežno izdanje, dostupno na: <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=38004>, pregled: 25. 7. 2018)

PAVLIČIĆ, Pavao (2016) Po čemu je fantastika fantastična?. U: *Komparativna povijest hrvatske književnosti : Zbornik radova sa XVIII. međunarodnoga znanstvenog skupa održanog od 24. do 25. rujna 2015. godine u Splitu. Fantastika : problem zbilje*. Uredile: Cvijeta Pavlović, Vinka Glunčić-Bužančić i Andrea Meyer-Fraatz. Str. 11–21. Zagreb: Odsjek za komparativnu književnost Filozofskoga fakulteta sveučilišta u Zagrebu.

TELEĆAN, Dinko (2009) Pogovor. U: *Školice*, Julio Cortázar. Str. 599–603. Zagreb: Naklada Pelago.

VARGAS LLOSA, Mario (2004) La trompeta de Deya (prolog). U: *Cuentos completos*, Julio Cortázar. Str. 13–26. Mexico: Alfaguara.

WILSON, Jason (1987) Julio Cortázar and the Drama of the Reading. U: *On modern Latin American fiction*. Uredio: John King. Str. 173–190. New York: The Noonday Press.

WILSON, Rawdon (1995) The Metamorphoses of Fictional Space: Magical Realism. U: *Magical Realism : theory, history, community*. Uredili: Lois Parkinson Zamora i Wendy Faris. Str. 209–234. Durham, London: Duke University Press.

ZAMORA, Lois Parkinson i FARIS, Wendy (1995) Introduction. U: *Magical Realism : theory, history, community*. Uredili: Lois Parkinson Zamora i Wendy Faris. Durham, London: Duke University Press.

Članci

ALAJBEGOVIĆ, Božidar (2009) Imaginarno kao okosnica stvarnosti. *Vijenac* 432. (dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/432/imaginarno-kao-okosnica-stvarnosti-1628/>, pregled: 20. 8. 2018)

JUKIĆ, Tatjana (1991) Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu (o prozi Julia Cortázar). *Književna smotra: časopis za svjetsku književnost* 23. Str. 57–63.

LEMAIĆ, Marina (2012) Kubanska revolucija. *Essehist: časopis studenata povijesti i drugih društveno-humanističkih znanosti*. Br. 3. Str. 95–98. (dostupno na: https://hrcak.srce.hr/index.php?show=clanak&id_clanak_jezik=272226, pregled: 18. 8. 2018)

MIKELENIĆ, Bojana (2014) Majstor književne igre, *Vijenac* 521. (dostupno na: <http://www.matica.hr/vijenac/521/majstor-knjizevne-igre-22868/>, pregled: 20. 8. 2018)

Internetski izvori

Budistički centar. <http://www.budisticki-centar.hr/show.php?id=32&stil=2> (pregled: 20. 8. 2018)

HERGENRADER, Trent. „*Magical Realism in Spanish American Literature*” by Luis Leal (2009) (dostupno na: http://preliminarythoughts.blogspot.com/2009/03/magical-realism-in-spanish-american_16.html, pregled: 25. 7. 2018)

Narcis (Caravaggio). [https://hr.wikipedia.org/wiki/Narcis_\(Caravaggio\)](https://hr.wikipedia.org/wiki/Narcis_(Caravaggio)) (pregled: 5. 9. 2018)

Interpretacija i metodički pristup magijskome realizmu u zbirci *Kraj igre* Julia Cortázara

Sažetak: U diplomskome radu objašnjavaju se obrasci i pojam magijskoga realizma, književno-umjetničkoga smjera koji spaja realizam s fantastikom. Najprije se iznosi kratak teorijski osvrt i pregled razvoja fantastičnoga žanra, a potom kontekst nastanka i razvitka magijskoga realizma, kao i kritički pristup problematici termina. Ukazuje se i na sličnosti i razlike s fantastikom i nadrealizmom s kojima se često povezuje te utvrđuje zašto se magijski realizam ipak drži zasebnim smjerom u književnosti. Najvažnije odrednice analiziraju se u Cortázarovoj zbirci kratkih pripovijesti *Kraj igre*. Analiza upućuje na zaključak da je magijski realizam izrazito vrijedan književni smjer koji se ne odnosi samo na prisutnost fantastičnih elemenata u tekstu, nego i na posebno, magično čitateljsko iskustvo koje autor pruža. Pripovijesti su sažeto interpretirane te podijeljene u nekoliko skupina prema zajedničkoj tematici. U radu se iznose mogućnosti interpretacije jedne izabrane pripovijesti u obliku njezina metodička ostvarenja u konkretnome školskom satu.

Ključne riječi: magijski realizam, fantastika, interpretacija, metodički pristup, Julio Cortázar

Keywords: magical realism, fantasy, interpretation, methodical approach, Julio Cortázar