

# Odnos književnosti i teorije u romanima Julija Cortázara

---

**Kučeković, Filip**

**Master's thesis / Diplomski rad**

**2023**

*Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj:* **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:131:783714>

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

*Download date / Datum preuzimanja:* **2024-07-16**



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](#)



SVEUČILIŠTE U ZAGREBU

FILOZOFSKI FAKULTET

ODSJEK ZA KOMPARATIVNU KNJIŽEVNOST

# Odnos književnosti i teorije u romanima Julija Cortázara

Diplomski rad

STUDENT: Filip Kučeković

MENTOR: prof. dr. sc. Dean Duda

Zagreb, rujan 2023.

## **Izjava o akademskoj čestitosti**

Izjavljujem i svojim potpisom potvrđujem da je ovaj rad rezultat mog vlastitog rada koji se temelji na istraživanjima te objavljenoj i citiranoj literaturi. Izjavljujem da nijedan dio rada nije napisan na nedozvoljen način, odnosno da je prepisan iz necitiranog rada, te da nijedan dio rada ne krši bilo čija autorska prava. Također izjavljujem da nijedan dio rada nije korišten za bilo koji drugi rad u bilo kojoj drugoj visokoškolskoj, znanstvenoj ili obrazovnoj ustanovi.

## Sadržaj

<b>Uvod</b> .....	1
<b>Cortázar i kritičari</b> .....	3
<b>Od dva jezika do jednoga</b> .....	8
<i>62/Model za sastavljanje</i> .....	12
<i>Manuelova knjiga: političke škole Julija Cortázara</i> .....	15
<b>Angažirana književnost</b> .....	17
<b>Revolucioniranje jezika</b> .....	20
<i>Dobitnici</i> .....	26
<b>Zaključak</b> .....	28
<b>Literatura</b> .....	30
<b>Sažetak</b> .....	32
<b>Summary</b> .....	33

## Uvod

Pod utjecajem različitih političkih, društvenih i kulturnih događaja u 60-im godinama 20. stoljeća, koje omeđuju Kubanska revolucija, dekolonizacija, liberalizacija latinoameričkih režima te pojava strukturalizma na početku, jezični obrat, objava prvih Derridaovih tekstova i naziranje poststrukturalističkih teorija krajem desetljeća, u Latinskoj Americi pojavljuju se pisci koji će pobuditi velik interes svjetske čitateljske publike. Naziv koji im je dodijeljen je latinoamerički ili hispanoamerički *boom*, a najpoznatija četvorica autora koji su sačinjavali njegovu jezgru bili su Carlos Fuentes, Mario Vargas Llosa, Gabriel Garcia Marquez i Julio Cortázar, da bi se kasnije formirale nove generacije autora koji se mogu podvesti pod naziv *booma*. Većina se autora slaže da je osim europske tradicije malošto bilo zajedničko četirima prvim predstavnicima *booma* (Prens, Goloboff 1982: 271) pa se zato taj pojam smatra medijskom platformom koja je omogućila proboj pisaca globalnog Juga u centar književne i kulturne proizvodnje i potrošnje (King 2006: 61).

Zato latinoameričku modernističku književnost čine dvije formativne linije koje se mogu činiti ponešto kontradiktornima. S jedne je strane veliko oslobođenje, dekolonizacija te subjektivacija perifernih društava u napetim odnosima Hladnog rata, a s druge je strane upliv europskog strukturalizma 1960-ih godina, u kojem u filozofiji i teoriji nastaju velike strujemišljenja koji pokušavaju književni tekst obuhvatiti kao sustav, uređen i jasan odnos među njegovim pojedinim dijelovima. Krajem desetljeća, neposredno nakon vrhunca strukturalizma, s prvim knjigama Jacquesa Derridaa javlja se i poststrukturalizam koji će neprestano dovoditi u pitanje načela i metode nastale par godina ranije. Tako se u deset godina od sustava koji se bavio proučavanjem struktura odbacila mogućnost njegove završenosti te se umjesto toga teorija počela baviti procesom strukturiranja. Upravo je to razdoblje u kojem nastaje književnost obilježena dvjema krajnostima, slobodom i strukturom.

U glavnom dijelu čitat ćemo prozu Julija Cortázara jer je njegov opus, od navedene četvorice, najsvjesniji medija u kojem nastaje, odnosno, jezika. Cortázar pokazuje da je književnost prije svega proizvod jezičnih praksi koje se ne daju svesti na sadržaj onoga o čemu tekst govori. Time se nedvosmisleno pozicionira kao skeptik prema književnosti kao poligonu za interpretacije koje se često temelje na reprezentativnoj ulozi književnog teksta te radnji kao njegovom najmaterijalnijem dijelu. Umjesto toga on uspostavlja jezik kao otpor interpretaciji i u svim svojim romanima dosljedno dokazuje uzaludnost svođenja književnosti na išta drugo od nje same.

Kao uvod može nam poslužiti Cortázarov tekst *Teksturologije* objavljen u zbirci priča *Jedan Lucas* (*Un tal Lucas*, 1979.). Čitatelj na početku teksta nailazi na uvodnu napomenu u kojoj piše da je dana kratka sinteza šest kritičkih tekstova. Riječ je o šest fiktivnih kritika fiktivne zbirke pjesama *Jarbe de pato* fiktivnog pjesnika Joséa Lobizóna citiranih na način da se jedna negativno odnosi prema prethodnom tekstu. Tako fiktivni kritičar Michel Pardal odriče vrijednost Lobizónovim pjesmama, zatim Nancy Douglas smatra da je Michel Pardal pogriješio u svojoj ocjeni, Boris Romanski isto tvrdi za Nancy Pardal sve do posljednjeg teksta koji Benito Almazán, citiravši Lobizónovu pjesmu, završava rečenicom: „Kako itko može išta dodati toj blještavoj apsolutizaciji kontingentnog?“ (Cortázar 1984: 73). Iz te kritičareve rečenice kao da progovara neimenovana instanca koja je aranžirala čitav tekst, a za koju je književnost doista kontingencija koju kritičar nastoji urediti i dati joj smisao koji ona sama ne sadrži. Jedan za drugim kritički tekst nalazi vlastito uporište u prethodnom tekstu, dok stabilno značenje neprestano izmiče. Čini se da je kritika ili općenitije, pisanje o pisanju, književnosti, jalo posao.

U nastavku rada ovim ćemo se pretpostavkama baviti čitajući četiri Cortázarova romana, *Školice*, *62/Model za sastavljanje*, *Manuelova knjiga* te *Dobitnici*, koji svaki na svoj način pokazuje kako se književni tekst sam pokušava oduprijeti interpretativnom nasilju koje mu ponekad pokušavaju nametnuti njegovi čitatelji. Od podvajanja jezika na jezik književnosti i jezik o književnosti preko pokušaja teorija koja ima svoju književnost do odbacivanja političnosti i revolucioinarnosti na razini sadržaja te premještajući ih na razinu forme. Uz književne tekstove čitat ćemo i teorijske tekstove i rasprave Deleuzea, Ranciérea, Derridaa, Sartrea, Adorna i ostalih koje pokazuju sličnu svijest da je uvjet za razmišljanje i govor o književnosti to da ju se ne svodi ni na što drugo, nego da ona ostane književnost.

## Cortázar i kritičari

*Školice* nisu jedini Cortázarov tekst u kojem se bavi odnosom kritičara i teksta. Prije *Školica* u pripovijetci *Progonitelj* (*El perseguidor*, 1959.) pripovjedač Bruno u prvom licu izlaže događaje iz života džezista Johnnyja Cartera, od trenutka kada Johnnyjeva ljubavnica poziva Brunu da dođe umiriti Johnnyja jer je on izgubio svoj saksofon pa sve do Johnnyjeve smrti. Bruno izražava kako želi što vjernije opisati Johnnyjev život (Cortázar 2011: 89), a istovremeno je svjestan vlastite pozicije: „Ja sam jedini jazz kritičar dovoljno osjetljiv da shvatim ograničenja, i svjestan sam da je ono o čemu razmišljam ispod razine na kojoj se jadni Johnny pokušava kretati pomoću svojih krnjih rečenica, svojih uzdaha, nenadanih izljevaja bijesa i plača. (...) On je usta, a ja sam uho, da ne kažem da je on usta, a ja... Svaki je kritičar, nažalost, tužan završetak nečeg što je započelo kao poslastica koja se grize i žvače“ (isto: 90–91). Bruno razumije i relacijski odnos kritike pa navodi da, dok on smatra Johnnyja jednim od najboljih džezista, Panassié misli da je on loš, ali to ovisi o kritičaru jer Bruno i Johnny smatraju da je Panassié loš (isto: 122). Sam Johnny, kao objekt knjige koju je pročitao, smatra da je on kao ogledalo te se divi piscima zbog toga (isto: 137), ali u konačnom razgovoru s Brunom Johnny mu zamjera što je napisao da je prihvatio Boga i prikazao ga kakvim on nije bio u stvarnosti te mu kaže: „Bruno, jazz nije samo muzika, ja nisam samo Johnny Carter“ (isto: 144). Kritičar je, prema tome, netko tko je manjkav i čiji je govor o predmetu neprecizan i nikad ne uspijeva izreći cjelinu i istinu o stvarnosti.

Nakon *Školica* Cortázar je napisao pripovijetku *Koraci u tragovima* (*Los pasos en las huellas*, 1974.). U njoj sveučilišni nastavnik književnosti Jorge Fraga odluči napisati ozbiljnu kritiku argentinskog pjesnika Claudija Romera obavijenog nesigurnostima i manjkom sustavne kritike (Cortázar 1980: 129). Fragina namjera nije napisati filološku ili stilističku analizu Romerovih tekstova, nego je njegov cilj rekonstrukcija njegove biografije. Međutim, Fraga primjećuje da bi problem mogao biti to što je pronašao previše sličnosti između sebe i Romera, a to ga potiče da se pita: „neće li me to natjerati da upadnem u prikrivenu autobiografiju još jednom?“ (isto: 132). Na kraju Fraga napiše knjigu o Romeru, ali shvati da je uljepšao njegovu biografiju, da je odbio prikazati Romera kako prostitutkama radi djecu i onda ih napušta. Konačno, na primanju nagrade za knjigu koja je postala *bestseller* Fraga progovara o istinitom Romerovom životu nakon što mu je postalo jasno da je u njegovom tekstu moguća jedino odgoda značenja: „Jasno i jednostavno, Fraga je osjetio da će svatko kao on uvijek biti Claudio Romero, da će jučerašnji i sutrašnji Romeri uvijek biti Jorge Fraga“ (isto: 150). U priči je

kritičar oblikovan kao instanca pred kojom su dvije mogućnosti. Ili će književnost i osobu autora pretvoriti u medij koji će mu omogućiti da govori o vlastitom životu, da ispiše svoju autobiografiju, ili će tekst čitajući preispisati na vlastiti način. U oba slučaja radi se o kritičarevom nasilju nad tekstom koji pokušava pročitati i ponuditi vlastito tumačenje.

Cortázar u svojim tekstovima pokazuje gotovo platonističku nesklonost kritičarima i profesionalnim čitateljima teksta koji se svojim pisanjem o pisanju udaljuju od biti koju nastoje obuhvatiti i prenijeti u tekst. Čini se da je kritika uzaludna i da se tekst ne može tumačiti, niti se o njemu može išta reći osim ga ponoviti u trenucima osobnog i intimnog čitanja neopterećenog teorijskim aparatom. Isabel Alvarez Borland stoga dobro primjećuje da je za Cortázara ključna razlika između umjetnika i kritičara u jeziku kojim se oni služe. Međutim, njeno je tumačenje te razlike ponavljanje Cortázarovih ideja. Prema Borland, jezik umjetnika slobodan je jer se ne odnosi na stvarni svijet, nego stvara svoj vlastiti svijet, dok je jezik kritičara vezan za tekst kojim se bavi (2005: 190). Jasno je da je književni tekst performativan, ali jednako je performativan i kritičarev jezik te ćemo stoga razliku između dva jezika morati pronaći na drugi način.

Upravo stoga nam je potreban roman *Školice* (*Rayuela*, 1963.). Roman prati nesnalaženje glavnog junaka Horacija Oliveire u Parizu, a u drugom dijelu romana u Buenos Airesu. U Parizu Horacio održava ljubavnu vezu s djevojkom Magom te se druži s prijateljima okupljenima u skupini koja se naziva Klub zmije. Klub najčešće raspravlja o umjetnosti i filozofiji te se vrlo često poziva na teoretičara Morellija, čiji se citati i bilješke pojavljuju u tekstu, a Horacio ga upozna kada Morelli doživi prometnu nesreću. Morelli je u *Školicama* postao lik kritičara i teoretičara, netko tko se profesionalno bavi književnošću, o njoj razmišlja i piše ekstenzivnije i složenije od kritičara u dvjema Cortázarovim pričama koji su nam samo mogli ilustrirati inferiornost kritičara. Za razliku od njih Morelli razvija vlastitu teoriju o književnom tekstu zasnovanu na problematiziranju jezika.<sup>1</sup> Roman je tako uspio inkorporirati i književni tekst i teorijsko čitanje književnog teksta koje konkurira na mjesto optimalnog čitanja. Pomnije razmatrajući Morellijeve bilješke i citate, moći ćemo uočiti razlike i mogućnosti dvaju jezika koji se pojavljuju u *Školicama*, jezika književnosti i jezika o književnosti.

Prije samih Morellijevih tekstova potrebno je istaknuti gdje se oni nalaze u romanu, za što je potrebno opisati njegovu specifičnu strukturu. Cortázar je *Školice* napisao u tri dijela. U

---

<sup>1</sup> Tekstovi o *Školicama* ne propuštaju istaknuti da Morelli izražava stavove samog Julija Cortázara o književnosti (Yovanovich 2005: 103). To nikako ne utječe na čitanje romana čak i kad bi se moglo sigurno tvrditi te će se Morellijeva teorija promatrati nevezano za samoga Cortázara.



prvom, nazvanom *S one strane*, glavni lik Horacio Oliveira nalazi se u Parizu te se tamo ne uspijeva uklopiti u društvo svoje djevojke i prijatelja. Zato se odluči vratiti u Buenos Aires prijatelju kojeg naziva Traveler i njegovoj supruzi Taliti, što je radnja drugog dijela romana *S ove strane*. Treći dio romana čine poglavlja koja su namjerno izostavljena i koja nije potrebno čitati da bi se razumjela radnja romana, iako olakšavaju razumijevanje. Pripovjedač na početku romana u putokazu preporučuje način čitanja koji integrira fakultativna poglavlja u tekst i ostavlja čitatelju na izbor hoće li ih čitati na taj način. Gotovo sve Morellijeve bilješke nalaze se u trećem, fakultativnom dijelu romana, što govori o važnosti koju im pripovjedač daje. One se u potpunosti mogu preskočiti i čitatelju će ostati sloj jezika književnosti i mogućnost slobodnog čitanja. Ako pak čitatelj odluči čitati na preporučen način, zateći će ga razmišljanja o književnosti fiktivnog teoretičara koja je potrebno pomiriti s književnošću. Pomirba se može ostvariti čitanjem Morellijevih bilješki.

U poglavlju 112 Morelli piše kako ga odbija književni jezik u svojim dekorativnim uporabama koje naziva stilom, dok mu je zadovoljavajuća jedino ljepota koja je cilj, a ne sredstvo (Cortázar 2009: 505). Taj će se problem izdvojiti kao osnovna poteškoća u korištenju jezika, njegova nemogućnost kao sredstva da prenese poruku. Jedan od razloga toga neuspjeha Morelli će artikulirati u drugoj bilješci opisujući figuru nekonformista kako ju on vidi: „Govoriti o visokim i niskim frekvencijama znači još jednom popustiti pred *idola fori* i znanstvenim jezikom, obmanom Zapada. (...) Na planu svakodnevnih činjenica, stav moga nekonformista ogleda se u odbijanju svega što vonja na usvojeno mišljenje, na tradiciju, ograničenu strukturu utemeljenu na strahu i lažno uzajamnim prednostima“ (isto: 415). Radikalna gesta nepristajanja uz postojeće stanje i odabiranje nekonformizma ostvaruje se u odbijanju ograničenih struktura koje Morelli prepoznaje kao znanstveni jezik, odnosno jezik kojim piše o književnosti. Manjkavost jezika je u tome što je on već izgovoren i ispisan pa tako onemogućuje Morelliju iskazivanje nečega što se već ne nalazi u iskazu kojim se on bavi. Subjekt može jedino ponavljati već rečeno i napisano, ono što će ruski formalisti nazvati otešćale forme. Slično Morelliju, likovi *Školica* upoznati su s Morellijevim tezama te o njima raspravljaju u Klubu zmija. Tako Ronald i Etienne ističu kako Morelli nastoji osiromašenom jeziku vratiti njegova prava, dok puko estetsko pitanje smatra lažju (isto: 469). Kao primjer iskorištavaju nadrealiste koji su se „objesili o riječi umjesto da se brutalno odlijepe od njih“ (isto: 470). Odbacivanjem umjetnosti kao samo estetskog Morelli se u svojim idejama želi distancirati od samog jezika, ali kako u toj raspravi primjećuje Perico, i sam Morelli koristi se konvencionalnim jezikom (isto: 477). Slične ideje izražava i Horacio u složenom poglavlju 34.

U njemu su isprepleteni popularni roman koji Maga čita i Horacijevi komentari romana i popularne književnosti na način da jedan redak pripada romanu, a drugi Horacijevom komentaru.<sup>2</sup> Da bi se dva teksta pročitala, potrebno je čitati svaki drugi redak te se zatim vratiti na početak poglavlja i ponoviti isto s drugim tekstom. Horacio, poput Morellija, odbacuje „jezik sazdan od prethodno sko- (...) vanih fraza da bi se prenijele skroz-naskroz ofucane (...) ideje, izlizane kovanice koje prelaze iz ruke u ruku, iz (...) generacije u degeneraciju, *te voilà en pleine écholalie*“ (isto: 214). U tom je poglavlju kondenzirana situacija jezika književnosti i jezika o književnosti, ali ono sadrži i zametak dekonstrukcije opreke dvaju jezika. Naime, kao što Perico primjećuje da je Morelliju potreban konvencionalni jezik kako bi ga prokazao i pokazao manjkavost konvencionalnog jezika, tako se u 34. poglavlju pojavljuju fraze koje autor ostavlja u kurzivu, a koje svoje mjesto imaju u oba teksta, i u romanu i u njegovim komentarima:

(...) gubiti svoju neovisnost. Naposljetku sam našao sred-  
pišati, kao robovanje, bičevi ili sline. *Naposljetku sam*  
nje rješenje koje je spajalo udobnost moje slobode s  
*našao srednje rješenje*, jezik sazdan od prethodno sko-  
gostoljubivošću moga rođaka; iznajmivši stan kraj  
vanih fraza da bi se prenijele skroz-naskroz ofucane (...) (isto).

Fraza istaknuta kurzivom ponavlja se oba teksta i djeluje kao točka u kojoj se dva jezika prelamaju. Jezik (popularne) književnosti prodire u jezik o književnosti i obrnuto te je onemogućen govor koji bi isključio jedno, a afirmirao drugo.

Šireći problem s jezika na književnost, Morelli dolazi do pitanja pripovijedanja. Razmatrajući pitanje komičnog romana, on se zalaže za „tekst koji neće sputati čitatelja nego ga primorati da mu bude suučesnikom tako što će mu ispotih, ispod konvencionalne radnje, ukazivati na ezoterične smjerove“ (isto: 424), a kao metodu za taj postupak navodi ironiju, neprestanu samokritiku, neskladnost, imaginaciju (isto). Pripovijedanje ne služi zato da se

---

<sup>2</sup> U poglavlju dominiraju negativni stavovi prema popularnoj kulturi i ženama koje ju konzumiraju. Horacio kritiku romana započinje: „A što li samo čita, neki loše napisan roman, k tome (...) još u traljavom izdanju, čovjek se pita kako je takvo (...) što može zanimati. Kad pomislim da je provela čitave (...) sate gutajući tu hladnu i bljutavu juhu, i još toliko ne- (...) vjerojatnog štiva, *Elle* i *France Soir*, tužne časopise (...) koje joj je posuđivala Babs“ (Cortázar 2009: 214). Iz takve percepcije konzumenta popularne kulture nastaje problematična kategorija čitatelja-ženke (prijevod Dinka Telečana originalnog *lectorhembra*) kao pasivnog čitatelja koji se podređuje jeziku (popularne) književnosti, pranja uz njega bez modernističkog opiranja kojem su skloni Morelli i Horacio. Ipak, kako navodi Peter Standish, Cortázar je shvatio neodgovornost termina *lectorhembra* u intervjuu s Picón-Garfieldom: „Molim žene svijeta da mi oprostite što sam koristio tako mačistički termin koji odražava nerazvijenost Latinske Amerike... Učinio sam to prilično promišljeno i nemam isprike“ (2001: 99).

prenese poruka, nego da se koaguliraju iskustva kao fragmenti koji se usijecaju u autora (isto: 425). Kao što uz jezik subjekt ne treba prijanjati jer on ne može prenijeti poruku, tako i čitatelj ne treba biti pasivan u susretu s pripovjednim tekstom. Pripovijedanje, prema Morelliju, služi samo kao vezivo te stoga on može opravdati „pripovjedačke nedosljednosti tvrdeći da život drugih, takav kakav do nas stiže u takozvanoj stvarnosti, nije film nego fotografija, što će reći da radnju možemo obuhvatiti u eleatskim isječenim odlomcima“ (isto: 498).

Jezik književnosti treba odbaciti ne samo zato što ne uspijeva u svojoj namjeri prijenosa poruke, nego zato što je takva namjera nemoguća. Pripovijedanje također ne prenosi poruku nego veže neovisne, slobodne fragmente u pripovjedni tekst u kojem oni samo naizgled nisu kontingentni. Međutim, prigovori se već pojavljuju u samom tekstu. Pericoova primjedba da se Morelli služi jezikom koji nastoji poništiti i otpisati kao konvencionalan i kompromitiran, kao i Horacijeva upotreba prethodnih skovanih fraza koje nastoji izbjeći, mogu nas navesti da pomislimo da jezik o književnosti ne radi ono za što se zalaže. Na razini romana možemo naići na isti problem. Pripovijedanje je Morelliju vezivno tkivo teksta, a čitatelj suučesnik, no čitatelju je predložen specifičan način čitanja teksta, a u fragmentima koji su povezani pripovijedanjem, a koji govore o npr. smrti Maginog sina Rocamadoura i izostanku Horacijeve emocionalne reakcije ili o Talitinom pokušaju prelaska iz Travelerovog stana preko puta ceste u Horacijev stan preko dviju dasaka, i dalje se mogu prepoznati tradicionalne pripovjedne strategije. Ponovno se nalazimo pred pitanjem kako čitati roman koji nudi upute za vlastito čitanje. Treba li upute pisane jezikom o književnosti shvatiti kao ironičan odmak od pokušaja tumačenja, kao što je slučaj sa spomenutim Cortázarovim pripovijetkama, ili je jezik književnosti već prodro u njih i bez njega je nemoguće progovoriti o književnosti? Ta će se pitanja pokušati razriješiti u nastavku rada.

## Od dva jezika do jednoga

U 60-im godinama 20. stoljeća u humanističkim znanostima dolazi do jezičnog obrata. Lingvistička načela sve su više počela imati utjecaja na druge znanosti, a među njima i na književnu teoriju. Krajem 60-ih godina francuski teoretičar Jacques Derrida piše svoje značajno djelo *O gramatologiji* (*De la grammatologie*, 1967.). U njemu se bavi temama opreke jezika i pisma koje se na eksplicitan način očituju u Cortázarovim *Školicama* u spomenutoj igri jezika u kojoj Horacio i pripovjedač ubacuju glas *h* ondje gdje se on ne nalazi.

Pozivajući se na Rousseau koji pisanje smatra opasnim sredstvom neophodnim tek kada se prisustvo ne može zaštititi izgovorenom riječi koja bi trebala imati izravan uvid u misli govorećeg subjekta (Derrida 1976: 189), Derrida započinje problematiziranje opreke pisma i govora. Pismo je, prema tome, nadomjestak koji se „pridodaje da bi nadomjestio. On posreduje ili se ubacuje *namjesto*; ako i nadomješta, čini to kao što se ispunjava praznina. Ako predstavlja i prikazuje, čini to prethodnom nestašicom. Nadomještajući nadomjestak jest pridodatak, sporedna instancija koja nadomješta“ (isto: 190). Pismo je, kao nadomjestak, nešto izvanjsko što omogućava potpunost onome što bi bez toga bilo manjkavo i nefunkcionalno. Derrida u svojem djelu pokazuje kako nešto što je zapadna filozofija smatrala nadomjeskom i sporednim fenomenom postaje ključ razumijevanja cjeline i omogućava, u slučaju pisma, jeziku da funkcionira kao jezik.

Kao što se u Rousseauovu slučaju ovaj problem koristi za razmatranje djetinjstva kao nedostatnosti u djelu *Emil ili O obrazovanju*, tako se pitanje nadomjeska može prenijeti na problem dvaju jezika Cortázarovih *Školica*. Je li jezik o književnosti kritičara i teoretičara Morellija nadomjestak jeziku književnosti? Jesu li upute za razumijevanje dio književnosti koju treba razumjeti? Spomenuti slučajevi dodirivanja dvaju jezika, Morellijeva nemogućnost odbacivanja konvencionalnog jezika u vlastitom pisanju, te pojava istih sintagmi u Horacijevim iskazima koje prokazuje u popularnoj književnosti, sugeriraju da *Školice* osporavaju razliku između dvaju jezika u isto vrijeme dok je pokušavaju uspostaviti. Štoviše, jedna zanimljiva uporaba jezika u *Školicama* osnažuje ovaj argument.

U poglavlju 90 junak Cortázarovog romana, Horacio Oliveira, zamišljen je i raščlanjuje raskrižje na kojem se našao zbog nelagode života s Magom i Rocamadourom. U takvim bi situacijama „uzeo list papira i ispisivao velike riječi po kojima je klizilo njegovo mozganje. Pisao bi, na primjer: 'Veliko pihtanje' ili 'rahskrižje'“ (isto: 444). Pripovjedač također zna posegnuti za istim jezičnim ludizmom, ovog puta koristeći Horcijevo ime: „hopomene se

Holiveira sjedeći na hogradi ispred mosta“ (isto: 226).<sup>3</sup> Budući da se u španjolskom jeziku glas *h* ne izgovara, riječi koje Horacio ludički „prepravlja“ dodajući im *h* izgovaraju se kao da toga glasa nema, on je vidljiv jedino u pisanom tekstu.

Upravo će se time baviti Jacques Derrida gotovo deset godina kasnije u tekstu *Différance*. Kao što je razlika između riječi *différance* i *différence* jedino vidljiva u pismu dok su izgovori dviju riječi jednaki, isto je i s umetanjem glasa *h* u španjolskom jeziku. Materijalnost jezika ne dopušta da glasovi *a* i *e* uvjetuju jasnu razliku, što jezik smješta u prostor ambivalencije u kojem on ne može „pripadati razumljivosti, idealnosti koja nije slučajno vezana uz objektivnost *theōrein* ili razumijevanja“ (Derrida 1982: 5). Jezik književnosti tako se opire razlici osjetilnog i spoznajnog i nalazi se u redu koji je „najavljen u pokretu *différance* (*s a*) između dvije razlike ili dva pisma, *différance* koje ne pripada ni glasu ni pisanju u uobičajenom smislu, i koji je smješten, (...), između govora i pisma i onkraj poznate mirnoće koja nas povezuje s jednim ili drugim, povremeno nas uvjeravajući u iluziju da oni postoje kao dvoje“ (isto). Književni tekst u *Školicama* nije ni spoznatljiv ni osjetilan, njegova materijalnost, plastično oprimjerena u dodavanju glasa *h*, opire se podvođenju pod kategorije kojim ih jezik o književnosti Morellija i sudionika u raspravama u Klubu zmija nastoji disciplinirati. Posljedica je toga procesa nemogućnost jasnog razlučivanja dvaju jezika, jezik o književnosti već u sebi sadrži jezik književnosti i obratno.

Već se jezik književnosti susreo s lutanjem i nepripadnošću nakon što su preskriptivne poetike izgubile svoju moć. Jacques Rancière iznosi Sokratov mit o izumu pisanja. Pisanje je istovremeno nijemo siročje koje može samo imitirati ono što već postoji i nema moć živog govora, ali, zbog odsustva oca, nije usmjereno nikome određeno, što znači da se obraća svakome na svoj nijemi način i stoga njegova svrha nije samo čuvanje znanja, nego njegova proizvodnja, što ga čini autoreferencijalnim (Rancière 2011: 93–94). To ukazuje na još jedan način kako dva jezika postaju sve sličnija dok se ne stope u jedan te da im nametnuta razlika nije esencijalna: „Specifičan način vidljivosti i dostupnosti pisanja obara svaku vezu kojom diskurs pripada osobi koja ga iskazuje, kome je adresiran ili način na koji ga treba prihvatiti“ (isto: 94). Jezik se, dakle, neprestano nalazi u prostoru nerazumljivosti, a način njegove upotrebe i prihvaćanja ovisi o govornicima koji se njime služe. *Školice* također pokazuju relativnu poziciju književnosti i njenog tumačenja gdje se onaj koji namjerava tumačiti

---

<sup>3</sup> U hrvatskom izdanju riječ je o prijevodima Dinka Telećana, na španjolskom riječi i sintagme u koje se umeće *h* glase „El gran hasunto“ (Veliko pihtanje), „la hencrucijada“ (rahskrižje) (Cortázar 1984: 581), „hanotó Holiveira senrando en la parapeto debajo del puente“ (hopomene se Holiveira sjedeći na hogradi ispred mosta) (isto: 355).

književnost još uvijek mora služiti njenim jezikom i ne može se od njega odvojiti autonomnim, posebnim jezikom kojim progovara s izdvojenog povlaštenog mjesta. Rancière svoj tekst zaključuje kontradikcijom koja „od književnosti čini paradoksnu ime umjetnosti koja nema vlastiti koncept i pored toga si dozvoljava da označava sve apsolute književnosti. S jedne strane, nema banalnosti književnosti kao što je novo ime za *belles-lettres*, s druge strane, nagađanja pokušavaju poreći ovu banalnost posvećujući čin ili 'iskustvo' pisanja“ (isto: 99).

U *Školicama* narav je književnosti takva da ona luta od banalnosti popularne književnosti nad kojom se Horacio zgražava do filozofskog diskursa Morellija i Kluba zmije. U nastojanju da se dva jezika koja tvore roman što više razlikuju, oni sve više konvergiraju i čine specifičan jezik koji pokušava sam sebe obuhvatiti i tumačiti.

Na kraju, nemoguće je baviti se pitanjem jezika u Cortázarovim *Školicama*, a ne dotaknuti se pitanja onoga nečitljivog koje se opire davanju značenja, nego značenje generira. Riječ je jeziku koji pripovjedač naziva gligijskim, a radi se o postupku koji se u hispanoameričkoj književnosti naziva *jitanjáfora*. To su tekstovi sastavljeni od riječi bez značenja, ali čije se značenje može pretpostaviti zbog njihove sugestivne zvučnosti. Cortázarov gligijski zvuči upravo tako: „Čim bi joj stao zalackati noemu, njoj bi nahrupio blažnik pa su padali u vodočerstvo, u divlje kazalte, u ogorčene mjedljaje. Svaki put kad bi pokšao podlizati plomalje zapleo bi se u jadovnu glimadu te se morao licem oblaprnuti prema užarnici, osjećajući kako se zlobilje postupno preklama, pomalo se oklisnjuje udvobliznjuje sve dok se ne bi rastegnulo poput kakva ergomanskog trimalcija na koji je palo nekoliko lapica karijakoncije“<sup>4</sup> (isto: 401).

Može li se ovakav jezik čitati i može li on biti ulazak u Cortázarov roman? Gligijski zahtijeva da ga se tumači jezikom o književnosti koji bi morao reći što znače nepostojeće riječi i koji je njihov smisao, ali svaki je pokušaj uzaludan i dovodi do njegovog iznevjeravanja. Zbog ovog slučaja, ali i mnogih drugih, čini se da je tekst *Školica* nalik rizomu koji opisuju Deleuze i Guatarri referirajući se na Kafkina djela. U knjizi *Kafka: u prilog minornoj književnosti* oni se bave Kafkom kao Židovom koji je deterritorijalizirao njemački jezik od njemačke manjine u Pragu (Deleuze, Guatarri 2020: 27). Kafka to čini kako bi suprotstavio invazivnu uporabu jezika svakoj simboličkoj uporabi ili značenjskoj i označiteljskoj s ciljem da dosegne normirani

---

<sup>4</sup> U originalu: „Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolopaba el clémiso y caian en hidromurias, en salvajes ambonios, salvajes amonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenia que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicmiendo, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas filulas de cariaconcia“ (Cortázar 1984: 533).

intenzivni materijalni izraz (isto: 33). Pojam deteritorijalizacije podrazumijeva da organi usne šupljine (jezik, zubi, ...) prestaju biti organima jednog osjetila i postaju instrument smisla koji zvukovima koje oni proizvode daje značenje, odnosno reteritorijaliziraju se (isto: 35). Međutim, Deleuze i Guatarri taj pomak vide i na razini samoga jezika kao sustava znakova: „Na isti način, jezična djelatnost postoji samo na temelju distinkcije i komplementarnosti subjekta iskazivanja u odnosu sa smislom, i subjekta iskaza u odnosu sa označenom stvari, bilo to izravno ili putem metafore“ (isto).

Posljedica deteritorijalizacije i reteritorijalizacije jezika jest jezik koji prestaje biti reprezentativan te teži svojim granicama ili svojim krajnostima (isto: 40). Upravo je takav gligijski koji Cortázar koristi u *Školicama*. On uspijeva pisati španjolskim kao manjinskim jezikom koji onemogućava jednostavnu reprezentaciju. Upravo je takva narav jezika književnosti, nemoguće ga je prevesti na teorijske koncepte ili podrediti kritičarevim zahtjevima za objašnjenjem, metaforom i tumačenjem. Zato su i pokušaji svih Cortázarovih kritičara u njegovim pričama i romanima propali i prije nego što su dovršeni. Jezik književnosti ih obuzima i prevladava te oni, na kraju, počnu pisati književnost.

## **62/Model za sastavljanje**

Cortázarov roman *62/Model za sastavljanje* (*62/Modelo para armar*, 1968.) zaoštara problem odnosa jezika o književnosti, ili teorije, i književnog teksta. Roman je svojevrsni nastavak *Školica* jer broj iz naslova, 62, odnosi se na 62. poglavlje *Školica* koje se sastoji od Morellijevog zapisa u kojem on zamišlja jedan drugačiji tip književnosti. On se temelji na istraživanju švedskog neurobiologa Holgera Hydena, prema čijem su istraživanju mišljenje, pamćenje i osjećaji posljedice kemijskih reakcija u mozgu. Morelli razmatra mogućnost da napiše knjigu u kojoj se:

standardni oblici ponašanja (...) ne bi (...) mogli objasniti uobičajenim psihologijskim instrumentarijem. Likovi bi se nadavali poremećenima ili potpunim idiotima. Ne zato što bi bili nesposobni za uobičajene *challenge and response* reakcije: ljubav, ljubomoru, milosrđe i tako redom, nego zato što bi u njima nešto od onoga što homo sapiens čuva u subliminalnom sebi mukotrпно utrlo put kao da neko trepće ispod čeone kosti. Sve bi bilo kao neki nemir, nespokoj, stalna iskorijenjenost, teritorij gdje bi psihološka uzročnost zbunjeno posustala, a te lutke na koncima bi se uništavale, ljubile se ili prepoznavale ne sluteći naročito da život nastoji promijeniti ključ u, kroz i pomoću njih, da se u čovjeku rađa jedva pojmljiv pokušaj, kao što su nekoć nastajali ključ-razum, ključ-osjećaj, ključ-pragmatizam. (Cortázar 2009: 391)

Ovom se konceptualizacijom književnog teksta, kao i samim književnim tekstom, romanom *62/Model za sastavljanje*, nećemo baviti kako je on zamišljen, kao književni eksperiment, jer ga se kao takvog može smatrati promašenim i neuspjelim. Naime, zahtjev za likovima lišenim psihologije ispunjen je već samim pristupom u područje književnosti. Nijedan književni lik nema psihologiju jer ju jezični konstrukti ni ne mogu imati. Svako pridavanje psiholoških obilježja likovima zanemaruje da su likovi posljedice retoričkih strategija i narativnih postupaka koji sami po sebi ne mogu sadržavati psihologiju. Međutim, puno je zanimljivije *62/Model za sastavljanje* čitati kao književni tekst koji dolazi zajedno s uputom za čitanje.

Roman se može podijeliti na dva dijela sastavljena od neimenovanih fragmenata. Prvi dio prati čovjeka nazvanog Juan koji na Badnjak večera u pariškom restoranu Polidor. Rečenica kojom se roman otvara je narudžba koju Juan čuje kao: „Želeo bih jedan krvav zamak.“ (Cortázar 2017a: 7), na francuskom glasi *Je voudrais un château saignant*, što se može prevesti kao *Želio bih jedan krvav odrezak*, a što je bila i namjera autora iskaza. Na Juana mnogoznačnost označitelja djeluje tako da si on u sljedećih 30 stranica počinje postavljati pitanja zašto se uopće nalazi u restoranu, zašto je kupio knjigu Michela Butora koju vjerojatno



neće pročitati, zašto sjedi na dnu restorana okrenut prema velikom ogledalu itd. Ostatak romana bavi se skupinom ljudi koji se nalaze u gradu koji je istovremeno Beč, London i Pariz, a sačinjavaju kružok koji se sastoji u kafeu Cluny. Njihovi odnosi tvore ljubavne trokute, stvaraju različite interese jedni za druge, ali se i sastoje od neobjašnjivih radnji i događanja kao što su Marrastov interes za sliku u Londonskoj galeriji ili svađe dvojice prijatelja Polanca i Calaca oko beznačajnih stvari kao što su lastavice. Njihovi sastanci u kafeu Cluny događaju se na mjestu gdje se svi velegradovi dodiruju, na mjestu koje se opire svim fizikalnim zakonima koji se tiču prostora. Time se i pojam grada poopćuje, pojedine specifičnosti Beča, Londona i Pariza postaju neimenovani grad, generičko urbano područje u kojima su moguće interakcije inače udaljenih likova. Na uvodnim stranicama Juan predstavlja problem grada: „Grad je mogao da iskrsne u Parizu, mogao je da se prikaže Tel ili Kalaku u nekoj pivnici u Oslu, nekima od nas se dešavalo da iz grada pređemo u krevet u Barseloni, ukoliko ne bi bilo obrnuto. Grad se nije objašnjavao, on je bio; iskrsnuo bi povremeno u razgovorima u zoni“ (isto: 19). Prostor se time otkriva kao jezični konstrukt koji omogućava amalgamiranje mnogih svjetskih metropola. Rascjepkanost fragmenata tvori raster teksta, uzorak koji je povezan s organizacijom grada. Na ono što im je zajedničko upućuje Tcherepashenets, a radi se o neprestanom ponavljanju, jeci strukturnih elemenata romana (2008: 76), što dovodi do problema odnosa teorije i književnosti kojim ćemo se baviti vezanim za ovaj Cortázarov roman.

Naime, uobičajeno je da književnost prethodi teoriji. Tako pojavi ruskog formalizma prethode ruski futuristi, a Barthesovoj strukturalnoj analizi romani o Jamesu Bondu. U slučaju *62/Model za sastavljanje* taj se poredak izokreće. Prvo u *Školicama* nastaje teorijska koncepcija koja se onda oprimjeruje romanom, što zahtijeva odgovor na pitanje kako čitati teoriju i književnost, je li književnost prijevod teorije na umjetnički jezik ili teorija dolazi nakon književnosti kao njezin nastavak te može li se jedno *primijeniti* na drugo. Očito je da takvo pojednostavljenje šteti književnosti kao i teoriji, ali kako onda čitati književnost, a pogotovo ovaj roman kojem se nameće jedno specifično čitanje, i to autorovo. Štoviše, čini se da sam tekst svojom repetitivnom strukturom, ponavljanjima pojedinih rečenica te pitanja i odnosa među likovima, sugerira da se i u čitanju može jedino ponoviti ono što je već negdje o romanu rečeno. Lucille Kerr napominje da se roman „može čitati kao tekst koji smanjuje udaljenost između teorijskog prijedloga i književne prakse, djelomično zato što je forma jednog diskursa ucrtana u drugi, a dijelom zato što se teorija koju *Školice* predstavljaju izvodi iz diskursa pripisanog liku u pripovjednom tekstu, tj. Morelliju“ (Kerr 2005: 232). Ali što se događa s dva tipa teksta, teorijskim i književnim kada se pretpostavljena udaljenost među njima počne

smanjivati? Dolazi do redukcije teksta na teorijski aparat kojim se on nastoji zahvatiti, tekst postaje mjesto primjene teorije čime se književnost pojavljuje kao ispomoć, argumentacijska proteza za teoriju, čime se književnosti odriče upravo to da je ona književnost. Kerr stoga tvrdi da nam Cortázar u svom romanu pokazuje kako interpretacija književnog teksta uvijek završava u ponavljanju teorije (isto: 234). Roman samom svojom strukturom poziva na ponavljanje, a u interpretaciji se ono javlja kao ponavljanje teorije koja definira književni tekst.

Ono što možemo naučiti od Cortázarova najzagonetnijeg romana jest da se odnos teorije i književnosti ne može svesti na primjenu i tumačenje jednoga drugim, najčešće književnosti teorijom. Svaki pokušaj da se u književnosti nađe i prepozna ono o čemu teorija govori dovest će nas samo do ponavljanja teorije unutar književnosti jer ponoviti književni tekst može se jedino ako se doslovno ponovi svaka riječ koja ga čini. Umjesto toga uspjelije će čitanje biti ono koje će se okrenuti naslovu romanu i čitati ga kao model. Time se otvara prostor za čitateljevu slobodu da se sam snalazi s modelom i da roman konstruira ne prema nečijim uputama, nego prema vlastitom čitanju.

## ***Manuelova knjiga: političke škole Julija Cortáзара***

Sljedeći Cortázarov roman u kojem jezik ima važnu ulogu njegov je posljednji roman, *Manuelova knjiga (Libro de Manuel)*, objavljen 1973. godine, a na engleskom jeziku izlazi 1978. pod naslovom *A Manual for Manuel*. Iako se u njemu lako prepoznaju zajednička mjesta koja se pojavljuju u mnogim Cortázarovim prozama, kao što su skupina Južnoamerikanaca u Parizu, romantični odnosi među njima koji rezultiraju ljubavnim trokutima, karakteristični likovi žene i djeteta koji podsjećaju na Magu i Rocamadoura itd., u ovom je romanu specifično unošenje političnosti kao njegovog ključnog elementa.

Roman prati skupinu Južnoamerikanaca, uglavnom Argentinaca, u Parizu koji sačinjavaju grupu nazvanu Joda. Riječ je o revolucionarnoj i terorističkoj organizacija koja svoje početke ima u mikroakcijama koje su više nalik na performanse i hepeninge, nego na djelovanje revolucionarne skupine. Oni zahvaljuju vozačima autobusa što su ih je dovezli na željenu stanicu, glasno iskazuju nezadovoljstvo zbog cijena hrane, te stavljaju opušake u naizgled neotvorene pakete cigareta sve kako bi na svakodnevnoj razini poljuljali sigurnost građana u vladajući poredak. Njihovo se djelovanje radikalizira izvršenjem otmice vođe internacionalne policije zadužene za razbijanje latinoameričkih terorističkih organizacija, a za što je prethodno bilo potrebno iz Južne Amerike donijeti krivotvoren novac sakriven u prijenosnicima koji su sadržavali tirkizne pingvine i pasance, životinje zbog kojih će policija posumnjati da se nešto neobično događa. Roman završava policijskom racijom kuće u predgrađu Pariza gdje članovi Jode drže vođu policije, iako njihova sudbina do kraja nije jasna.

Kako je spomenuto, u ovom romanu likovi i njihovi odnosi zrcale svoje pandane iz *Školica*. Tako se na mjestu Horacija nalazi Andres koji je sumnjičav prema Jodi i njihovu djelovanju, ali u odsudnom trenutku otmice upravo on dovede policiju do kuće u kojoj Joda drži vođu internacionalne policije jer se u njoj nalazi Ludmilla, Maga *Manuelove knjige*, poljska glumica koja je emigrirala u Pariz i s vremenom pokazuje sve veće simpatije za Jodu, ali i za njihovog vođu Marcosa. Valja spomenuti i Lonsteina, varijantu Morellija, suputnika Jode koji se promeće u njezina kritičara, a koji zastupa vlastitu teoriju jezika i političkog djelovanja, kojima ćemo u nastavku posvetiti više pažnje. Zanimljiv je i jedan od članova Jode kojega svi zovu Onaj-o-kojem-sam-ti-govorio, *el que te dije*, jedan od pripovjedača koji nastoji jasno i nedvosmisleno ispričati priču o Jodi, u čemu ga njezini članovi često onemogućuju. Kao pripovjedač pojavljuje se i Andres, ali i neimenovani sveznajući pripovjedač.

Konačno, Manuel iz naslova romana maleni je sin dvoje članova Jode, Susane i Patricija. Oni za njega sastavljaju knjigu novinskih isječaka koji su reproducirani u romanu, a koji se bave problemima imperijalizma, borbe pojedinih skupina za slobodu te njihovim gušenjem od Latinske Amerike, preko Alžira do Vijetnama. Na taj se način ideja borbe za slobodu pokušava reproducirati i podučiti mlađim generacijama koje jamče budućnost organizacije i pokreta.

Kao što se može naslutiti, a što ćemo u nastavku ovog rada i pokazati, Cortázar ponovno stvara novi jezik i problematizira izravan odnos između označitelja i označenog. Međutim, kako je to moguće u slučaju romana s političkom tezom? Nije dovoljno da roman bude revolucionaran u svome sadržaju, što *Manuelova knjiga* zapravo i nije, nego on mora biti revolucionaran u onome što ga čini romanom, što ga doslovno sačinjava – jeziku, odnosno formi. Ali ponovno dolazimo do novog problema. Ako je forma romana revolucionarna, taj će roman biti slabo čitan, a još slabije razumljen, čime će ponovno izgubiti na svojoj revolucionarnosti.

Izgleda da je posljedica revolucionarnosti forme kontrarevolucionarnost sadržaja, a revolucionarnost sadržaja kontrarevolucionarnost forme. Cortázar ovim romanima pokušava stati na pola puta između sorealizma i modernizma, Ostrovske i Joycea, a da bi ta pozicija bila jasnija, potrebno je prisjetiti se jedne stare rasprave o angažiranoj književnosti.

## Angažirana književnost

U svojoj raspravi o statusu i ulozi književnosti *Što je književnost? (Qu'est-ce que la littérature,* 1948) Jean-Paul Sartre postavlja temelje za susret politike i književnosti te za razmatranje angažirane književnosti. Razlikujući poeziju kao specifičnu upotrebu jezika koja poistovjećuje riječi i stvari da bi ih potom grupirala na temelju magičnih asocijacija odgovarajućeg i neodgovarajućeg, čime ona emocije prevodi u riječi koje ih zamagljuju (Sartre 1981: 23), te prozu koja je utilitarna, bliska retorici (isto: 25), Sartre potonju označava pogodnom za angažman. Govoriti za Sartrea znači djelovati, a pisac koji piše književnost svojim pisanjem djeluje, otkriva situaciju koju opisuje, iznosi je pred čitatelje s namjerom da ju izmijeni (isto: 28). Tako prema Sartreu pisac nema izbora, ako želi pisati (prozu), nužno će prokazati situaciju o kojoj piše: „'Angažovani' pisac zna da je reč jednaka delu: on zna da otkriti znači menjati i da se ne može otkrivati bez želje za promenom“ (isto).

Angažiranost je prema tome svojstvo književnosti, ono se ne da izbjeći pri pisanju čak ako se pisac usteže od eksplicitno političkih tema u svojem pisanju. U obračunu s larpurlartizmom i realizmom kao književnim tendencijama koje nastoje s jedne strane književnost i umjetnost koncipirati kao bezinteresne, iz materijalnog svijeta odstranjene prakse, a s druge istinitost svojih iskaza temeljiti na njihovoj samoproглашеноj objektivnosti koja to zapravo nije, Sartre pokazuje kako se angažiranost ni u tim slučajevima ne može izbjeći. U takvoj se književnosti angažman pojavljuje, po uzoru na lotmanovski minus-postupk, kao minus-angažman. Ravnodušnost Balzaca prema revolucionarnoj 1848. ili Flauberta prema Pariškoj komuni 1871. nisu ništa manje angažirane od autora koji su se njima izravno bavili. U slučaju navedenih autora angažirana je njihova šutnja, što Sartrea vodi do tvrdnje da su Flaubert i Goncourt odgovorni za represiju nakon Komune jer nisu ništa napisali kako bi ju spriječili (isto: 5).

Međutim, ovako zamišljenoj angažiranosti u književnosti može se i prigovoriti njena usmjerenost na sadržaj piščevih riječi, odnosno na djelovanje. Iako Sartre kaže da „[č]ovek ne postaje pisac zato što je odabrao da kaže izvesne stvari, već što je odabrao da ih kaže na izvestan način“, već na sljedećem koraku u svojoj raspravi on preskriptivno stilu namjenjuje neprimjetnost, prozirnost riječi koja omogućava pogledu da dopre do stvari, a „[e]stetsko uživanje u prozi je čisto samo ako dolazi kao nekakav višak uz ostalo“ (isto: 30). Nužno je još se osvrnuti na ranije spomenute kategorije *djelovanja*, *mijenjanja* i *situacije* koje su same poprilično esencijalizirane kao da je granica između književnosti i stvarnosti nešto što se lako

da prijeći, ali i pokazuju Sartreovu orijentiranost na izvanknjiževne faktore koji podliježu angažiranosti, ponešto previđajući samo angažiranost književnosti kao jezika.

Iz toga razloga, ali i zato što se nakon Sartreove definicije estetskog uživanja može učiniti da u Cortázaru nalazimo višak onog viška, a manjak svega ostalog, potrebno je ovu Sartreovu raspravu sagledati iz druge perspektive.

U kritici Sartrea u tekstu *Angažman (Engagement, 1962.)* Theodor Adorno razlikuje tendencioznu književnost koja ne proizvodi poboljšane uvjete, zakonodavne akte ili praktične institucije, nego „djeluje na razini temeljnih stavova“ (Adorno 2007: 180). Tu tvrdnju oprimjeruje razlikovanjem dramskih tekstova Gorkog i Brechta. Dok Gorki glorificira Partiju, iako kaže da mu je cilj bio podučiti gledatelje, Brecht svoj angažman pretvara u formalni princip svoje umjetnosti, njegovo didaktičko kazalište negira tradicionalni dramski koncept (isto: 182). To je mjesto na kojem se Adornova kritika pokazuje kao kritika književnosti koju se smatra angažiranom zbog njena sadržaja, a ne ona koja je angažirana kao književnost, svojim formalnim raskidanjem s dotadašnjom tradicijom i načinima na koje se književnost zamišljalo. Nikome književnost ne treba reći da u svijetu postoji nepravda, da su određene skupine ljudi potlačene i da je borba za njihovo oslobođenje jedina pravedna. Književnosti koja to uporno ponavlja Adorno je namijenio „američku frazu *'preaching to the converted'*“ (isto: 185).

Međutim, kako bi uspostavio književnost kao autonomnu, a da je ipak ne odvoji u potpunosti od svijeta u kojem se ona nalazi, Adorno pribjegava rješenju vrlo sličnom Sartreovom. Na primjeru Picassove *Guernice*, slike koja prikazuje fašističko bombardiranje i razaranje španjolskog grada s deformiranim oblicima ljudi, životinja i zgrada, Adorno pokazuje autonomnost umjetničkog djela. Autonomno umjetničko djelo negira stvarnost koju tobože prikazuje, te s njome uništava i prokazuje počinitelje (isto: 190). Ako *Guernica* i nije nikoga privukla na stranu republikanaca u Španjolskom građanskom ratu, ona se svojim, isključivo umjetničkim sredstvima i formom, suprotstavila zahtjevima realizma i reprezentativne umjetnosti na kojima se temelji tržišna eksploatacija umjetnosti: „Neproračunljiva autonomija radova koji izbjegavaju popularizaciju i prilagodbu tržištu, nehotice postaje napad na njih“ (isto). Ova se Adornova tvrdnja iz naknadne perspektive može činiti preuzetnom i preambicioznom. Ako se 1937. *Guernica* svojom autonomijom i formalnim oblikovanjem opirala tržištu i vladajućoj ideologiji, upitno je koliko je to bilo istina za umjetnička djela nastala 1962. u vrijeme pisanja Adornova eseja, ili nešto više od 10 godina kasnije u vrijeme pisanja Cortázarova romana.

Dva različita pogleda na to što bi angažirana književnost trebala biti i kako se ona manifestira konvergiraju u točki opiranja književnosti njezinom upogonjavanju u (vladajuću) ideologiju ili politiku. Kod Sartrea to je minus-angažman koji se pretvara u angažman samim svojim odbijanjem bavljenja angažmanom. U Adornovom slučaju formalne karakteristike umjetničkog djela dovoljne su da se ono opire i kritizira sustav koji ih je sposoban inkorporirati u sebe.

U tome je smislu Cortázar sa svojim romanom *Manuelova knjiga* primjer je kako roman s političkom i revolucionarnom temom (jer se bavi određenim politikama i određenim revolucijama) nije političan ili revolucionaran dok ne revolucionira vlastitu formu, odnosno jezik. Njegovi stavovi o dodirima književnosti i politike te o angažiranoj književnosti eksplicirani su u tekst *Književnost u revoluciji i revolucija u književnosti (Literatura en la revolución y revolución en la literatura, 1969.)*. Riječ je o tekstu koji je odgovor kolumbijskom piscu Óscaru Collazosu na njegovu kritiku Cortázara i Vargasa Llose da zbog vlastitih autokolonijalnih kompleksa pišu po uzoru na europske pisce, čime se udaljuju od stvarnosti Južne Amerike koja ih okružuje. U južnoameričkom sukobu na književnoj ljevici Cortázar je branio autonomiju književnosti.

U spomenutom tekstu Cortázar ističe da ne smatra kako je realizam samorazumljiv pojam, nego da ga je takvim učinio Collazos kojem on znači društveno-ekonomsku stvarnost (Cortázar 1971: 48). Riječ je o sorealizmu koji zanemaruje stil, jezično čudo koje ni njegov stvaratelj ponekad ne može razumjeti (isto: 49). Za Cortázara je tako i najapstraktnija pjesma ili roman i dalje povezan s kontekstom upravo preko svog jezičnog materijala. Zato u odnosu književnosti i revolucije nije revolucionaran onaj roman koji ima revolucionarni „sadržaj“, nego onaj koji pokušava revolucionirati sam roman, formu romana i zato koristi sva raspoloživa sredstva (isto: 73). Cortázar svoj tekst zaključuje apostrofirajući da je „jedan od najakutnijih problema Latinoamerikanaca što [im] više nego ikad treba Che Guevara jezika, *revolucionari književnosti više nego pisci revolucije*“ (isto: 76).

Iako je ovaj tekst napisan nekoliko godina prije *Knjige za Manuela*, on jasno pokazuje razinu osviještenosti pisca koji svoj angažman nastoji ostvariti u jeziku kojim piše, a politiku vidi prvenstveno kao politiku jezika i književnosti. Zato ćemo se u nastavku baviti revolucionarnim jezikom posljednjeg Cortázarovog romana.

## Revolucioniranje jezika

Na početku potrebno je primijetiti da je *Manuelova knjiga* roman koji sam sebe naziva knjigom te se radi o knjizi u kojoj likovi pišu knjigu. Logično je stoga problematizirati što je to uopće Manuelova knjiga, je li to knjiga sastavljena od novinskih članaka za sina Susane i Patricija ili je to knjiga koja se nalazi pred čitateljem. Njena bi uloga trebala biti obrazovanje novih generacija za revolucionarno djelovanje, ali to se može reći i za kolaž novinskih članaka kao i za tekst koji se bavi skupinom nazvanom Joda i njihovim pokušajima mikroakcija i otimanja, koji osim što predstavlja različite likove i događaje, čini to na specifičan način koji opstruira spomenutu reprezentaciju kojom se određene ideje nastoje prenijeti.

Već na prvih nekoliko stranica događa se niz izmještanja koja onemogućuju nedvosmislen odgovor na pitanje što je *Manuelova knjiga*, ona koju čitamo ili ona koja se u tekstu koji čitamo piše. Prvi je pripovjedač i urednik Manuelove knjige Andres, koji nije član Jode, ali se druži s njima zbog simpatija koje njegova partnerica Ludmilla pokazuje kako za skupinu tako i za njenog vođu Marcosa. Uz njega izmjenjivat će se još nekoliko pripovjedača, a neki autori kao što je Steven Boldy pokušavaju uspostaviti strukturu u mnoštvu pripovjednih instanci, pa tako Andresa proglašava posljednjim, a Onoga-o-kome-sam-ti-govorio prvim urednikom i autorom *Manuelove knjige* (Boldy 2005: 59), iako se za takve tvrdnje ne mogu naći pouzdani dokazi s obzirom na to da je temeljni način nastanka knjige kolaž u koji svatko umeće ono što smatra da je bitno, čime se onemogućava čitateljevo usredotočivanje na jedan pripovjedni izvor.

Upravo to naznačuje prva rečenica romana koja omogućuje čitanje *Manuelove knjige* na, kako je već navedeno, dva načina: „Iz očitih razloga ja sam, vjerojatno, prvi koji je otkrio da ova knjiga ne samo da nije ono što bi htjela biti, nego da često jest ono što ne bi htjela biti i tako će je zagovornici stvarnosti u književnosti smatrati prilično fantastičnom dok će oni pod utjecajem fikcije bez sumnje osuditi njen namjeran suživot s poviješću našeg vremena“ (Cortázar 1978: 3). Neuspjeh i promašaj književnosti ovdje su postavljeni kao nemogućnost razgraničenja između dokumenta i fikcije, a to je način na koji je ovaj roman eksplicitno izgrađen. Čitavim romanom pojavljuju se novinski članci, grafički oblikovani kao izrezani i umetnuti u tekst. Riječ je o zapisima koji se bave revolucionarnim organizacijama, terorističkim napadima skupina koje se bore protiv raznih kolonizatorskih snaga, uglavnom u Južnoj Americi. Oni su na francuskom ili engleskom, a na španjolski ih prevodi Susana, Manuelova majka, kako bi članovima Jode prenijela što se događa u Južnoj Americi i svijetu. Zato na istoj



stranici supostoje i novinski članak i njegova verzija koju prevodi Susana. Na jednoj strani nalazi se dokument sa svim svojim paratekstualnim elementima, naslovom, podnaslovom, zaglavljem itd., a na drugoj njegova fikcionalizirana verzija u liku prijevoda sa svojim „paratekstualnim“ komentarima, upadicama onih koji slušaju prijevod, nemogućnostima prijevoda. Na Patricijevu zapovijed da Susana pristiglom Čileancu Fernandu prevede jedan članak, njezin prijevod i njihov razgovor slijedi:

„Zbunio si me sa svetim Jeronimom,“ rekla je Susana. „Sve je u redu. Clermont-Ferrand. Privremeno fakultetsko vijeće protestira protiv policijskog nasilja nad izvanrednim profesorom. Od našeg posebnog dopisnika.“

„Sažetak će mi biti dovoljan,“ rekao je Fernando.

„Ššš. Clermont-Ferrand. Privremeno fakultetsko vijeće Fakulteta književnosti i humanističkih znanosti Clermont-Ferranda je upravo objavilo izjavu...“ (isto: 14).

Ukidanje granice između dokumenta i fikcije dok su oni supostavljeni jedan kraj drugog pokazuje istovremenu bliskost i udaljenost dvaju jezika. Time se i poigrava onim što je naznačeno na samom početku romana, odnosom stvarnosti i fikcije. Stvoreni svijet romana podjednako je blizak stvarnosti koliko je udaljen od nje, čime se pred čitateljem rastvara autonoman svijet, nalik onom u kojem se on nalazi, ali sa svojim vlastitim pravilima i akterima.

O navedenim problemima u romanu govori se i uz pomoć aleatorijske glazbe koju sluša Andres. U jednom od njegovih pokušaja da sluša *Prozession* Karlheinz Stockhausena napisanu 1967. Andres primijeti da može čuti samo klavir, a ne i elektronske zvukove koji se s njima miješaju. Klavir i elektronički zvukovi za njega počinju predstavljati dva čovjeka spojena u jednom, starog i novog, a Stockhausen mora naći način da ih pomiri da bude razumljiv svima, odnosno mora izgraditi most između svoje skladbe i slušatelja: „I ti imaš problem mosta, moraš naći način razumljiva govora, kada, možda, tvoje tehnike i tvoja najdublje uspostavljena realnost zahtijevaju da spališ klavir i da ga zamijeniš za neki drugi elektronički filter (...) Intelektualna (sic) praksa zaostalog socijalizma zahtijeva potpuni most; ja pišem, a čitatelj čita, to jest, podrazumijeva se da ja pišem i gradim most do čitljive razine. Ali što ako nisam čitljiv, stari čovjek, što ako nema čitatelja i stoga ni mosta?“ (isto: 22).

U potpunosti je jasno da se ono što Andres govori za aleatorijsku glazbu može primijeniti na Cortázarov roman, ali i na njegove ranije romane, pogotovo *Školice* koje i same imaju aleatornu formu. Pripovjedač problemu izgradnje mosta razumijevanja između autora umjetničkog djela i njegovog potrošača nudi dva rješenja: jedno je da na most stavi klavir pa

će onda netko prijeći, a drugi je da se most izgradi i ostavi takav, a nakon toga jednog dana će doći žena s djetetom koja će prijeći most i klavir više neće biti potreban, ali to treba objasniti inženjerima mostova, cesti i petogodišnjih planova (isto: 23). Prvi način predstavlja ustupak starom čovjeku, umjetničku i estetsku regresiju na ono protiv čega se umjetnik buni, dok je s druge strane iracionalno prepuštanje publici i nada da će ona sama prepoznati svoga zagovornika u teško razumljivim zvukovima aleatorike.

Rasprava o aleatorici nastavlja se i dalje u romanu u razgovoru Onoga-o-kome-sam-ti-govorio i Gómeza, jednog od članova Jode. Njihov se sukob temelji na mogućnosti demokratizacije umjetnosti i kakve to posljedice ima za umjetnost. Onaj-o-kome-sam-ti-govorio zagovara aleatoriku kao vid glazbe koji je u neposrednom odnosu s ljudima, u kojem je najzanimljivije što se nakon kratkog vremena svatko može osposobiti za aleatorično sviranje te se ne zna kako će skladba završiti. Aleatorična glazba tako je sposobna stvoriti revolucionarnu zajednicu u kojoj su orkestar i publika jedno. Gómez ju upravo zbog toga ne smatra umjetnošću, nego da takva glazba služi kapitalizmu za formaciju elite na svim razinama pa i na estetskoj (isto: 97).

Ovim se raspravama u *Manuelovoj knjizi* ponovno u središte stavlja problem revolucionarne umjetnosti. Umjetnost čije je proizvođenje dostupno svakome prestaje biti umjetnost, a ako se previše udalji od svoje publike, onda postaje elitistička i otuđena. Cortázar se stoga ovim romanom nastoji držati na potrebnoj udaljenosti da njegov roman bude revolucionaran, ali ne otuđujući. Zato je tema romana pokušaj revolucionarnog djelovanja uz također revolucionarnu formu koja se manifestira neprestanim ludičkim odnosom prema jeziku.

Lik koji najviše problematizira jezik u *Manuelovoj knjizi* je Lonstein, pratitelj, a zatim kritičar Jode koji je pandan Morelliju iz *Školica*. On pomaže skupini radeći u mrtvačnici u kojoj dolaze tijela poginulih članova Jode i njihovih meta. Lonstein razvija svoju teoriju jezika koju naziva *fortran*, spajanje dviju riječi inače nespojiva značenja. U slučaju same riječi *fortran*, ona je sastavljena od riječi formula (*formulación*) i transponirano (*transpuesta*). Takvim jezikom Lonstein kontraintuitivno pokušava povećati razumljivost i osigurati nesmetano posredovanje misli u jezik: „nešto što ekonomizira foneme, to jest, ekofone (...) *ekofoni* bi trebali biti temelj *fortrana*. S tim sintetizirajućim metodama, odnosno, *sinmetom*, čovjek može brzo i ekonomično napredovati prema logičkoj organizaciji svakog programa, ili *logproga*“ (isto: 201). Za Lonsteina je to simbolički jezik koji omogućuje govorniku da ide onkraj spoznaje, čime se u jeziku osvještava njegova iracionalnost. Na kraju spominje i Buharina koji je odbacivao binarne revolucije, osuđene na neuspjeh od početka jer prihvaćaju pravila protiv kojih se bune (isto:

203). Binarnost postaje osnova na kojoj se temelji Lonsteinova kritika Jode. Za njih će kasnije reći da su fašisti revolucije koji će nakon nje raditi iste stvari kao i prije (isto: 354). Izlaz iz vječnog ponavljanja zato vidi u svome *fortranu* jeziku koji se iracionalnošću i neproničnošću opire dogmatizmu revolucionara. Međutim, Lonstein ostaje uvjeren da se spas revolucije nalazi u jeziku, ne obazirući se na moguće poteškoće u njegovoj prijemčivosti onima kojima bi trebao služiti. Ostaje upitno može li se takav jezik razumjeti i ima li on revolucionarni potencijal te približuje li on književnost revoluciji ili čini obratno, pretvarajući revoluciju u književnost i to književnost koju će malo tko čitati, a još manje razumjeti.

Drugi su Lonsteinov jezični interes kratice raznih organizacija nastale kao akronimi njihovih imena. U njegovu posljednjem razgovoru s Andresom, u kojem ga Andres moli da mu otkrije adresu na kojoj se nalazi Joda s otetim vođom internacionalne policije, Lonstein mu predstavlja popis kratica koje je sakupio. Neke od njih su ECO (Europska organizacija za ugljen), FENUDE (Specijalni fond Ujedinjenih naroda za ekonomski razvoj) i LIDIA (Međunarodna liga prehrambene industrije). Lonsteina fascinira nesklad organizacija i njihovih akronima. Akronimi za njega znače nešto sasvim drugo od onoga što ime organizacije treba predstavljati. Lonstein ponovno problematizira odnos označitelja i označenog na ludički, gotovo iracionalan način, čime se ironiziraju organizacije i njihovo djelovanje te ponovno pokazuje moć kritike koja se nalazi u samom jeziku.

Intervencije u jeziku pojavljuju se i na drugim mjestima u romanu. Najvažnija je ona koja se tiče imena internacionalne policije. U engleskom prijevodu *Manuelove knjige* oni se nazivaju *ants* prema nastavku koji se može pojaviti na kraju nekoliko riječi, a prema kojima se određuju različite skupine internacionalne policije. Marcos to objašnjava Ludmilli: „Vip je vrhovni i nadnacionalni šef nadređen svemu, dok je Gi-ant nadređen samo ant-ima (*hormigas*) različitih kategorija (...) na primjer Dilet-anti (*horminetas*) i Hijerof-anti (*hormigócratas*) i Filozof-anti nemaju neki razlog za postojanje, dok specifične funkcije drugih anta (*hormigas*) im dozvoljavaju da budu klasificirani kao Sikof-anti (*hormigachos*), Minim-anti (*hormínimos*) ili Mikrofon-anti (*hormicrófonos*)“ (isto: 252–253).<sup>5</sup> Anti se tako uvlače u riječi kao njihovi dijelovi, sufiksi ili prefiksi i dobivaju svoja svojstva ovisno o kontekstu. Osim toga, kasnije Marcos objašnjava Ludmilli da postoje i Anti u samom jeziku (isto: 283). Radi se o riječima kojima se nastoje ublažiti vulgarizmi kako bi se učinili pogodnima za uporabu u građanskom društvu. Tako Marcosa iritira kada Ludmilla koristi riječ *seks* jer ju on veže uz Vipa i Ante.

---

<sup>5</sup> U zagradama su nazivi u izvorniku na španjolskom. Umjesto nastavka *-ant* u originalu se pojavljuje predmetak *hormi-*, ali to ne mijenja učinak na jezik i značenje koje se time postiže.

Međutim, kako napominje Onaj-o-kome-sam-ti-govorio, ne radi se o tome da se u prvi plan stave vulgarne riječi, nego o onome što se nalazi onkraj njih, o „eroticizmu revolucije za koji će se jednog dana trebati odlučiti“ (isto: 85). Takva je uloga namijenjena jeziku u revoluciji koju spremaju članovi Jode.

Kao i u *Školicama*, u *Manuelovoj knjizi* jezik se književnosti čini namjerno neuspješnim u svojoj svakodnevnoj funkciji olakšavanja i posredovanja komunikacije. Međutim, kada bi na tome namjera i moć jezika stali, ostali bismo s potpuno nerazumljivim tekstovima koje ne bi bilo moguće čitati. Iz iskustva je jasno da takav doživljaj čitanja nije vjerojatan, zbog čega je potrebno ponovno se obratiti čitanjima Sartrea. Howells pokazuje kako s vremenom Sartre otuđenje ne definira recipijentom jezične poruke, nego strukturom i semantikom samog jezika (Howells 1979: 572). Do takvih promjena u njegovoj teoriji književnog jezika dolazi pod utjecajem poststrukturalističkih razmatranja jezika, pogotovo Lacanovog koncepta neartikuliranog, onoga što se ne može izreći. Tako Sartre dijeli označitelja na značenje (*signification*) i smisao (*sens*) (isto: 574). Značenje je ono što čitatelj konceptualizira kada prilikom čitanja naiđe na poznati označitelj, dok je smisao ono što izmiče namjerama autora i čiji točan cilj nikad nije do kraja jasan. Za Sartrea upravo je to što se može komunicirati književnošću, nekomunikativnost jezika.

Ove se Sartreove promjene u pitanju jezika mogu smjestiti u širi problem njegova interesa za poststrukturalizam, čija je jedna od posljedica pristajanje uz poststrukturalističku etiku antireprezentativnosti.

U površnoj kritici poststrukturalizma njemu se predbacuje radikalni relativizam koji gotovo onemogućuje ikakvo mišljenje, a pogotovo etičko. Međutim, Kalle Pihlainen pokazuje kako je iskustvo 1968. pokazalo kako se heterogenost različitih etičkih i političkih zahtjeva gubi reprezentacijom neke skupine te je stoga politički zagovor poststrukturalizma antireprezentativnost u djelovanju aktera u javnosti (Pihlainen 2016: 212). Takav stav ponovno postavlja pitanje jezika kao sredstva kojim se (više ili manje uspješno) predstavlja „objektivna“ stvarnost. Jezik, kako je Sartre sam zaključio, proizvodi smisao koji je vrlo kontekstualan i sugovorniku/čitatelju prijemčiv samo do određene razine kada njime postaje nemoguće komunicirati. Inzistiranje na jeziku kao mediju koji u potpunosti prenosi, ne smisao, nego jasno utvrdivo značenje zapravo je „proces ugnjetavanja i kolonizacije koji se događa u reprezentaciji drugoga kao historijske ili opozicijske političke grupe“ (isto: 216).

Pretpostavka o jeziku koji se temelji na smislu koji se ne da prenijeti komunikacijom i antireprezentacijskoj etici poststrukturalizma svoje književno oblikovanje nalazi upravo u *Manuelovoj knjizi* Julija Cortázara. Santiago Colás upozorava na važnost invencije u Cortázarovom stvaralaštvu. Invencija je proces u kojem se stvara nešto novo preoblikovanjem elemenata i veza koje već postoje (Colás 2005: 2). Invencija se pojavljuje kao preoblikovanje koje zatim nudi novo, neočekivano značenje poznatih struktura. Upravo je to način kojim se u Cortázara oblikuje jezik koji tvori književni tekst. Ali on ne ostaje odijeljen od čitatelja jer je uz invenciju njegovo drugo obilježje komunikativnost, zaraznost koja komunicira ne predstavljanjem sebe, nego šireći se od lika do lika, od čitatelja do pripovjedača poput virusa ili radio valova (isto: 4). Književno je to postvarenje Sartreova komuniciranja onoga što se ne može komunicirati, književnost prenosi poruku koju samo ona može prenijeti. To je i posljedica Cortázarove književnosti, invencijom preoblikovati, a komunikativnošću neprenosiv smisao iznijeti pred čitatelja. Time se stvara prostor autonomije književnog teksta u kojem se zamućuju granice kategorija koje tekst tobože nastoji stvoriti (isto: 7). Književnost tako postaje prostor koji se jezičnim invencijama opire reprezentaciji, a moguću zatvorenost u svoje nepronikle granice dokida komunikativnošću koja omogućava da se čitatelj inficira njegovim jezikom i da ga se uvuče u autonoman prostor proizvodnje značenja.

Revolucionarnost i politika konstruirane u *Manuelovoj knjizi* mogu se također objasniti specifičnom uporabom jezika koji potom oblikuje politiku romana. Ako je politika književnosti ransijerovska raspodjela osjetilnog, a književnost sudjeluje u „preraspodeli prostora i vremena, vidljivog i nevidljivog, govora i buke“ (Rancière 2008: 8), onda se sve rečeno o jeziku *Manuelove knjige* pokazuje kao specifična politika i revolucionarni odnos prema književnom tekstu. On pokazuje što se u njemu može revolucionarizirati osim uvođenja sadržaja koji će se baviti politikom ili revolucijom. Cortázar tako svojim čitateljima pokazuje različite mogućnosti ravnoteže moći koja se ostvaruje u jeziku u kojem se riječi, njihova značenja i smislovi preoblikuju i izmišljaju te pokazuje mogućnosti revolucionarnosti i političnosti književnosti kao književnosti.

## *Dobitnici*

Konačno, potrebno je spomenuti i prvi Cortázarov roman, *Dobitnici* (*Los premios*, 1960.). Iako prvi napisan i objavljen, ovaj smo roman smjestili na kraj jer se on tek rubno može povezati s temom ovog rada. Roman je to o skupini Argentinaca koja je na državnoj lutriji osvojila tromjesečno krstarenje na švedskom bordu Malcolm. Dobitnici na lutriji dolaze iz različitih društvenih skupina, uz dvojicu profesora iz iste škole na krstarenje ide i jedan njihov učenik sa svojom obitelji, samohrana majka sa svojim sinom i prijateljem, bogati Don Gallo u invalidskim kolicima, mladi nevjenčani par Lucio i Nora, Raul Costa i Paula Lavalle, prijatelji za koje svi misle da su par te još neki sporedni likovi. Roman je podijeljen na prolog, tri dijela koji odgovaraju trima danima tijekom kojih se odvija radnja romana te epilog. Na početku se romana likovi okupljaju u kafeu London u Buenos Airesu da bi ih kasnije prevezli na brod. Manjak informacija o mjestu na koje putuju kao i zabrana putnicima da odu na krmu broda rezultira podjelom likova na one koji priznaju autoritet kapetana i posade te na one koji mu se protive. Kada putnike obavijeste da je razlog tajnovitosti i zabranama epidemija tifusa na brodu, oni postaju još skeptičniji te kreću u pobunu koja završava probojem na krmu na kojoj ne nađu ništa, ali tom prilikom ubiju jednog mornara, zbog čega sve putnike tri dana nakon isplovljavanja vrata u Buenos Aires, a putnici se vraćaju u kafe London.

Ovaj je roman najkonvencionalniji u smislu problematiziranja jezika, pripovijedanja i ostalih književnih postupaka. Jedinik koji odudara i približava se tipu Cortázarovih likova kao što su Morelli i Lonstein prijatelj je samohrane majke Claudije Persio, čije su misli prenesene u zasebna poglavlja otisnuta kurzivom te naslovljena slovima umjesto numeracije kao sva ostala. U njima Persio miješa različite diskurse od filozofije do astronomije kako bi pokušao u svijetu uspostaviti uzorke i ritam koji bi ga strukturirao (Dayan, Orloff 2010: 217). On ustraje u pokušajima kategorizacije i strukturiranja svijeta pa tako upozorava na sve ono što strukturi može izmaknuti: „Obratite pažnju, na primer, na poetske slike. Ako ih čovek posmatra sa spoljašnje strane, vidi samo otvoreno značenje, makar ono bilo ponekad vrlo hermetično. Da li se vi zadovoljavate otvorenim značenjem? Ne, gospodine. Treba povući ručku i upasti pravo u fioku. Povučiti, znači zgrabiti, prisvojiti, oteti“ (Cortázar 2017b: 25). Kasnije se Persio oduševljava portugalskim željezničkim vodičem, knjigom kojom se u svakom trenutku može znati gdje se nalazi koji vlak u udaljenom kraju svijeta kao što je Portugal (isto: 85), čime još jednom potvrđuje namjeru za usustavljenje svijeta koje se do kraja romana pokazuje kao naivno.

Tako je kraj romana, probijanje do krme i slučajno ubojstvo mornara ipak nešto što se ne može strukturirati, praznina iza zabranjenog označitelja „krma“. Subjektu se može činiti da se iza njega nešto nalazi, ali kada to pokuša pronaći, dešifrirati dočekuje ga praznina i on ostaje s nezadovoljenom neobjašnjivom žudnjom da otkrije što se skrivalo iza. To je trenutak u kojem se ovaj motiv upisuje u Cortázarovo bavljenje jezikom. Njegov jezik djeluje kao krma iz romana *Dobitnici*, upravo je to što se iza njega ne nalazi ništa ono što hrani žudnju za njegovim trošenjem.

## Zaključak

Nakon što smo se čitajući Cortázarovu prozu osvjedočili koliko je u njoj snažan otpor prema interpretativnim zahvatima na tekstu, upitno je podnosi li analiza takve proze zaključak. Kao što smo u ovom radu pokazali, nesklonost čitanih tekstova kritičarima i tumačima rezultira u jeziku književnosti koji odbacuje koncepciju književnosti kao jednosmjerni prijenos poruke od autora čitatelju, već upućuje na kontingenciju tumačenja. Iz romana u roman u središtu se problema nalazi jezik koji istovremeno tvori književni tekst, ali i pokazuje način kako je on nastao, što ga sačinjava, koje su mu granice te konačno pokazuje uzaludnost pokušaja da se književnost prevede na neki drugi jezik koji bi ju tobože objasnio. U *Dobitnicima* ta je teza podcrtana pokušajem uspostavljanja ritma i strukture u kontingenciju u kojoj vlada bezumna potraga za onim onkraj označitelja koje, naravno, nikad ne postoji. Svaki pokušaj davanja strukture završava razoren kontingencijom koja pokreće radnju i likove pokazujući kako se oni ne daju svesti na jednostavne aktere radnje u kojoj se svakome može pridružiti njegova uloga. *Školice* su primjer jedne gradnje i razgradnje jezikom koji se dijeli na jezik književnosti i jezik o književnosti te dok jedan pokušava opisati drugoga, taj drugi mu izmiče i pokazuje uzaludnost njegovih nastojanja. One nam nude formu koja od teorije bježi u novu, vlastitu teoriju koja omogućuje prevrednovanje jezika, njegovo stapanje s teorijom i oblikovanje sasvim novog teksta. *62/Model za sastavljanje* dovodi u pitanje tradicionalni odnos teorije i književnosti te ga izvrci. Pokazuje što se događa kada teorija preuzme primat nad književnosti te počne zahtijevati tekst koji bi odgovarao njezinim propozicijama – roman koji neprestano ponavlja teoriju i svojim ponavljanjem pokazuje njenu nemoć u odnosu na književnost. Konačno *Manuelova knjiga* zagovara revolucionarni jezik i formu za razliku od eksplicitno revolucionarnog, a zapravo reakcionarnog sadržaja. Revolucionirajući jezik, ona nastoji stvoriti okvir u kojem će izrečene ideje dobiti svoj politički i revolucionarni oblik kao književni tekstovi, a ne kao filozofsko-teorijske rasprave o njima samima.

Zato je važno ono što možemo zaključiti o književnosti od Cortázarovih romana te kako nam oni mogu redefinirati ideju književnosti, što ona jest, a što može biti. Književnost kao umjetnost riječi sama uspostavlja vlastita pravila i opire se pokušajima svođenja na jednodimenzionalne interpretacije njenog sadržaja. Ako se u to upustimo, kao što možemo vidjeti iz čitanja romana, osuđeni smo na ponavljanje teksta u njegovom oštećenom obliku, zaknutom za ono što ga čini književnim tekstom. Umjesto toga Cortázar u svojim romanima



pokazuje koliko je književnost nesiguran teren bez jamstava da ono što mislimo da znači ili predstavlja doista to znači ili predstavlja.

U radu smo krenuvši od romana Julija Cortáзара ukazali na različite načine odnošenja teorije i književnosti. Svima im je zajednički otpor koji književnost pruža prema interpretacijama i čitanjima koja idu za time da je svedu na primjene, parafraze i eksplikacije teorijskih tekstova. Cortázar kao autor koji svoje romane piše iz konteksta Latinske Amerike u trenutku njena političkog i kulturnog probitka, a u kontekstu vrhunca strukturalizma te nastajanja poststrukturalizma kao dviju važnih oblikovnih tendencija u proučavanju i formiranju tekstova. Također smo u radu pokazali na koje načine teorija u naknadnim interpretacijama oblikuje tekstove prema vlastitim zahtjevima, iako je dvojbeno koliko su u tekstu oni ostvareni.

Stoga kao pouku Cortázarovih romana možemo naglasiti da je u književnosti sigurno jedino čitanje, odnosno, rad čitatelja kojem književni tekst služi kao model. Jedino čitanjem možemo prevladati zahtjev za interpretacijom.

## Literatura

- Adorno, Theodor. 2007. "Commitment". U: *Aesthetics and Politics*. Ur. Fredric Jameson. London: Verso: 178-195.
- Boldy, Steven. 2005. "Libro de Manuel". U: *Julio Cortázar*. Ur. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publisher: 41-70.
- Borland, Isabel Alvarez. 2005. "Cortázar: On Critics and Interpretation". U: *Julio Cortázar*. Ur. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publisher: 183-193.
- Colás, Santiago. 2005. "Inventing Autonomies: Meditations on Julio Cortázar and the Politics of Our Time". U: *The New Centennial Review* 5, 2: 1-34.
- Cortázar, Julio. 1971. "Literatura en la revolución y revolución en la literatura". U: *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*. Meksiko: Siglo Veintiuno Editores.
- Cortázar, Julio. 1978. *A Manual for Manuel*. New York: Pantheon Books.
- Cortázar, Julio. 1980. *A Change of Light and Other Stories*. New York: Alfred A. Knopf.
- Cortázar, Julio. 1984. *A Certain Lucas*. New York: Alfred A. Knopf.
- Cortázar, Julio. 1984. *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- Cortázar, Julio. 2009. *Školice*. Zagreb: Pelago.
- Cortázar, Julio. 2011. *Tajno oružje*. Koprivnica: Šareni dućan.
- Cortázar, Julio. 2017a. *62/Model za sastavljanje*. Beograd/Podgorica: Kosmos izdavaštvo/Nova knjiga.
- Cortázar, Julio. 2017b. *Dobitnici*. Beograd/Podgorica: Kosmos izdavaštvo/Nova knjiga.
- Dayan, Peter i Carolina Orloff. 2010. "Finding Rhythm in Julio Cortázar's 'Los Premios'". U: *Paragraph* 33, 2: 215-229.
- Deleuze, Gilles i Félix Guatarri. 2020. *Kafka: u prilog minornoj književnosti*. Zagreb: Matica hrvatska.
- Derrida, Jacques. 1976. *O gramatologiji*. Sarajevo: Veselin Masleša.
- Derrida, Jacques. 1982. *Margins of Philosophy*. New York: The Harvester Press.
- Howells, Christina M. 1979. "Sartre and the Language of Literature". U: *The Modern Language Review* 74, 3: 572-579.
- Kerr, Lucille. 2005. "Betwixt Reading and Repetition (apropos of Cortázar's 62: A Model Kit)". U: *Julio Cortázar*. Ur. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publisher: 227-244.
- King, John. 2006. "The Boom of the Latin American novel". U: *The Cambridge Companion to the Latin American Novel*. Ur. Efraín Kristal. Cambridge: Cambridge University Press: 59-80.

- Pihlainen, Kalle. 2016. "Jean-Paul Sartre and the Post-1968 Ethic of Anti-Representationalism". U: *Dissent! Refracted: Histories, Aesthetics and Cultures of Dissent*. Ur. Ben Dorfman. Bern: Peter Lang AG: 209-228.
- Prens, Juan Octavio i Gerardo Mario Goloboff. 1982. *Historija hispanoameričke književnosti*. Beograd: Biblioteka Ceo svet.
- Rancière, Jacques. 2008. *Politika književnosti*. Novi Sad: Adresa.
- Rancière, Jacques. 2011. *Mute Speech*. New York: Columbia University Press.
- Sartre, Jean Paul. 1981. *Šta je književnost*. Beograd: Nolit.
- Standish, Peter. 2001. *Understanding Julio Cortázar*. Columbia: University of South Carolina Press.
- Tcherepashenets, Nataly. 2008. *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*. New York: Peter Lang.
- Yovanovich, Gordana. 2005. "An Interpretation of *Rayuela* Based on the Character Web". U: *Julio Cortázar*. Ur. Harold Bloom. Philadelphia: Chelsea House Publisher: 101-147.

## Sažetak

Ovaj rad bavi se odnosom teorije i književnosti na primjerima romana argentinskog pisca Julija Cortáзара. Kao jedan od predstavnika hispanoameričkog *booma*, Julio Cortázar u svojim se romanima često bavi pitanjem teorijskog diskursa, jezika i književnosti kao medija koji jeziku omogućuje umjetničko oblikovanje. Na primjerima romana *Dobitnici*, *Školice*, *62/Model za sastavljanje* i *Manuelova knjiga* pokazat ćemo različite strategije koje koristi svaki od tih tekstova kako bi problematizirao uobičajene odnose književnosti i teorije, a koji se temelje na primjenjivanju, oprimjerenju i eksplikaciji teorijskog teksta književnim. Takav odnos prema književnom tekstu zapravo podržava reprezentacijska čitanja u kojima književnost postaje književna reprezentacija teorije. Umjesto toga, ponudit ćemo drugačiji način pristupa književnosti, onaj koji se temelji na čitanju i koji uvažava književni tekst kao tekst sa svojom sposobnošću za proizvođenje značenja.

Ključne riječi: Julio Cortázar, *Školice*, *Dobitnici*, *62/Model za sastavljanje*, *Manuelova knjiga*, teorija, književnost, hispanoamerički *boom*

## Summary

This paper deals with the relationship between theory and literature using the example of the Argentine writer Julio Cortázar. As one of the representatives of the Hispano-American boom, Julio Cortázar frequently deals in his novels with the question of theoretical discourse, language and literature as a medium that enables the artistic creation of language. Using the novels *The Winners*, *Hopscotch*, *62/ A Model Kit*, and *A Manual for Manuel* as examples, we will demonstrate different strategies through which each of these texts problematizes the usual relations between literature and theory based on the application, illustration, and explication of the theoretical text through literary means. Such a relationship to the literary text supports representative readings in which the literature becomes the literary representation of the theory. Instead, we will offer a different way of approaching literature, one based on reading that values the text as text with its capacity to produce meaning.

Key words: Julio Cortázar, *The Winners*, *Hopscotch*, *62/ A Model Kit*, *A Manual for Manuel* , theory, literature, Hispano-American *boom*