

Recepcija pripovjedne proze Julija Cortázara u Hrvatskoj

Delić, Anja

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:131:407788>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-11**



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 hrvatskog jezika i književnosti

RECEPCIJA PRIPOVJEDNE PROZE JULIJA CORTÁZARA U HRVATSKOJ

DIPLOMSKI RAD

23 ECTS-bodova

Anja Delić

Zagreb, srpanj 2023.

Mentorice:

doc. dr. sc. Ana Čavar

doc. dr. sc. Gordana Matić

Sažetak

Ovaj se rad bavi recepcijom pripovjedne proze slavnog autora Julija Cortáзара u Hrvatskoj, zemlji koja je gotovo na drugom kraju svijeta od njegove rodne Argentine. Radom se nastojalo pokazati kako su se čitala njegova djela od prvih prijevoda na ovim prostorima pa sve do 2020-ih godina. Nakon uvodnog predstavljanja razdoblja u kojem je stvarao autor te njegova opusa, stila, specifičnih odrednica djela te nekih stavova koje je zastupao, slijedi prikaz prijevoda hispanoameričke književnosti u Hrvatskoj te prijevoda Cortázarovih djela. Zatim, u središnjem dijelu predstavljaju se ideje hrvatskih kritičara i teoretičara književnosti o Cortázaru i razdoblju u kojem je stvarao, čemu prethodi kronološki popis svih hrvatskih tekstova koji su predstavljeni u radu. Tekstovi su uglavnom preuzeti iz časopisa za kulturu i književnost, a osim znanstvenih i stručnih članaka, predstavljeni su i neki neakademski tekstovi s internetskih portala. Nakraju, predstavljena je i čestotnost posudbe Cortázarovih djela u Zagrebu, od 2020. do 2023. godine, što se smatralo bitnim za recepciju jer pokazuje koliko se njegova djela čitaju, odnosno posuđuju i danas, desetak godina nakon posljednjih cjelovitih prijevoda.

Ključne riječi: Julio Cortázar, recepcija, *boom*, *Školice*, kratke priče, časopisi, kritika, čestotnost

Resumen

Este trabajo trata el tema de la recepción de la obra del autor célebre, Julio Cortázar en Croacia, un país casi al otro lado del mundo de su país natal, Argentina. Con el trabajo se pretendió demostrar cómo se leían sus obras desde las primeras traducciones en croata, hasta los años 2020. Después de la presentación introductoria de la época en la que creaba el autor y de su obra, estilo, características específicas y algunas posturas que tenía, sigue la revisión de las traducciones de la literatura hispanoamericana en Croacia y de las traducciones de la obra de Cortázar. Luego, en la parte central se presentan las ideas de los críticos y teóricos literarios croatas sobre Cortázar y la época en la que creaba, a lo que precede la enumeración cronológica de todos los textos croatas presentados en el trabajo. La mayoría de los textos es tomada de las revistas de cultura y literatura croatas y al lado de los textos científicos, son presentados algunos textos no académicos de los portales de internet. Al final, es presentada también la frecuencia de los préstamos de las obras de Cortázar en Zagreb, desde el año 2020, hasta el año 2023, lo que se consideró importante para la recepción, porque nos muestra cuánto se leen y prestan sus obras hoy, unos diez años después de las últimas traducciones completas.

Palabras clave: Julio Cortázar, recepción, *boom*, *Rayuela*, cuentos, revistas, crítica, frecuencia

Sadržaj

1. Uvod	1
2. Što je to hispanškoamerički <i>boom</i>	3
2.1. Hispanškoamerička priča u razdoblju <i>booma</i>	6
3. Lik i djelo Julija Cortázara.....	9
3.1. Cortázarova uloga u pripovjednoj prozi <i>booma</i>	11
3.2. Cortázar, priča i fantastika	12
3.2.1. Cortázarove ideje o žanru kratke priče.....	15
3.3. Cortázar i njegov stil.....	17
3.4. Antiroman <i>Školice</i>	20
4. Metodologija istraživanja.....	23
5. Bibliografija tekstova o Cortázaru u hrvatskim knjigama i časopisima	24
6. Pregled prijevoda hispanškoameričke književnosti u Hrvatskoj	26
6.1. Prvi prijevodi Julija Cortázara	28
7. Članci o postmoderni i hispanškoameričkoj književnosti na teritoriju bivše Jugoslavije ...	30
7.1. Postmoderni u postmodernoj književnosti	30
7.2. Obris postmoderne	32
7.3. Važnost Luisa Harssa.....	33
7.4. Razvoj postmodernog latinskoameričkog romana.....	36
8. Recepcija Cortázara u hrvatskim časopisima	42
8.1. Cortázar u akademskim tekstovima.....	46
8.1.1. Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu.....	46
8.1.2. Novo čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama	51
8.1.3. Jezični labirint Julija Cortázara.....	60
8.1.4. Imaginarno kao okosnica stvarnosti.....	64
8.1.5. Priče koje se upravo čitaju sutra	65
8.1.6. Majstor književne igre	67
9. Drugi članci o Cortázaru.....	71
9.1. Priče Julija Cortázara u prijevodu na hrvatski	71
9.2. Čitanja <i>Školica</i>	73
9.3. Cortázar na blogu	74
11. Zaključak.....	79
Popis literature	83

1. Uvod

Ime Julija Cortázara jedno je od najpoznatijih u hispanском svijetu, zbog čega nije potrebno govoriti puno o njegovoj važnosti i talentu. Smatra se da je jedan od najinovativnijih i najoriginalnijih autora svoga doba. Autor je brojnih priča, kratkih formi, romana, eseja te drugih tekstova koje je teško svrstati unutar granica nekog žanra.

Neupitna je također i njegova važnost za svjetsku književnost, posebice u žanru priče. Upravo ta važnost njegove ličnosti u književnosti općenito bio je razlog za odabir tog autora kao teme ovog istraživačkog rada. Radom nastojimo prikazati i dokazati njegov utjecaj u Hrvatskoj te kako je prihvaćen na ovim prostorima, u državi koja se nalazi gotovo na drugoj strani svijeta od njegove rodne Argentine.

Govoreći o utjecaju argentinske književnosti u Hrvatskoj, prvo ime koje se javlja jest zasigurno ime Jorgea Luisa Borgesa, koji je utjecao na brojne hrvatske autore, među kojima su primjerice Pavao Pavličić ili Goran Tribuson, koji su čak bili nazvani „hrvatskim borgesovcima“¹. Ipak, Borges nije jedini argentinski autor koji se čitao i prevodio u Hrvatskoj. Jedan od prevedenih bio je i Cortázar, a u ovome radu komentirat će se ti prijevodi i pokušat će se stvoriti predodžbu o recepciji njegove pripovjedne proze.

U prvom ćemo poglavlju govoriti o hispanoameričkom *boomu* i idejama koje su proizašle iz njega u ostatku svijeta, uključujući i Hrvatsku, zahvaljujući tom fenomenu. U idućim će se poglavljima predstaviti biobibliografski podatci o Cortázaru, nakon čega ćemo se usredotočiti na ono što je težište ovoga rada.

Na početku donijet će se općenit pregled prijevoda hispanoameričke književnosti u Hrvatskoj, odnosno Hrvatskoj kao dijelu bivše Jugoslavije i vidjeti redosljed kojim su se prevodila Cortázarova djela. Valja podsjetiti da je politika tadašnje Socijalističke Federativne Republike Jugoslavije bila centralizirana pa su se stoga djela najviše prevodila i objavljivala u Beogradu, odnosno u Srbiji, a ti su prijevodi onda dolazili i do hrvatskih knjižnica. Vidjet će se i kakve su bile ideje u Hrvatskoj o postmoderni, u koju su Cortázara svrstavali neki teoretičari zbog određenih značajki njegovih djela. Iako se ti tekstovi ne odnose izravno na

¹ Radi se o klasifikaciji Branimira Donata, koji je prvi tako imenovao autore koji su pisali po uzoru na Borgesa, u svom eseju „Astrolab za hrvatske borgesovce“, 1991. godine. To ne znači da su ti autori i kasnije pripadali toj grupi ili da bi oni sami sebe nazvali borgesovcima. Po Donatu toj grupi pripadaju: Stjepan Ćuić, Kazimir Klarić, (Ivan Raos, Mate Raos), Albert Goldstein, Nenad Šepić, Drago Kekanović, Pavao Pavličić, Irfan Horozović, Dubravko Jelačić Bužimski y Goran Tribuson.

autora koji nas zanima, smatrali smo da ih vrijedi uvrstiti jer se tiču položaja žanra priče u okružju latinskoameričke postmoderne i uloge koju je Cortázarova priča imala u tom kontekstu.

Također će se predstaviti rezultati istraživanja o recepciji njegova slavnog romana *Školice* te analizirati kako je taj roman bio prihvaćen kod nas. Nakon toga, govorit ćemo i o recepciji drugih Cortázarovih djela u Hrvatskoj, kako u akademskim tekstovima, tako i u člancima u popularnim časopisima te na internetskim portalima. Nakraju, bavit ćemo se čestotnošću, što je jedan od faktora koji nam se činio važnim za recepciju općenito, pa ćemo u posljednjem poglavlju vidjeti koliko su se često posuđivala njegova djela u posljednje tri godine u zagrebačkim knjižnicama i to ćemo komentirati.

2. Što je to hispanskoamerički *boom*

Naziv *boom*, prema Ángelu Rami, djelomično proizlazi iz vojnog miljea, kao onomatopeja eksplozije, ali njegovi su korijeni u terminologiji modernog sjevernoameričkog marketinga, gdje označava iznenadan skok u prodaji određenog proizvoda u potrošačkom društvu (Rama 2005). Ovaj je fenomen doprinio razvoju časopisa o društvenim zbivanjima, koji su u Latinsku Ameriku prenijeli sjevernoameričke i europske modele, prilagođavajući ih potražnjama nove nacionalne publike. Tako su novinari počeli uključivati pisce u te časopise, na isti način kako su se prije bavili političkim, sportskim ili estradnim zvijezdama. „Časopisi su bili glavni instrument modernizacije i hijerarhizacije literarne aktivnosti: zamijenivši specijalizirana izdanja, namijenjena samo određenoj, učenoj publici, koju su u biti činili ti isti autori, uspostavili su komunikaciju sa širom publikom“ (*ibid.* 165).

Najveća promjena u hispanskoameričkoj književnosti dogodila se 1962. godine. Jednim dijelom zaslugom katalonskog pjesnika Carlosa Barrala koji je započeo s novom vrstom marketinga u svojoj izdavačkoj kući. Primjerice, uveo je nagradu za roman „Biblioteca Breve“ Seix Barral, kako bi uspostavio novu pripovjedačku estetiku i promovirao kulturu *bestsellera*, kako u Španjolskoj, tako i u Latinskoj Americi. Dante Liano ističe da uspjeh romana *La ciudad y los perros* Maria Vargasa Llose označuje početak *booma* hispanskoameričke književnosti (Liano 2013).

Nadalje, ono što je bilo i ostalo najvažnije u razvoju književnosti jest tržište. Uspoređujući tržište Latinske Amerike s onim zapadnim prije razdoblja *booma*, dolazi se do zaključka da se zapadna književna produkcija stavljala u okružje slobodnog tržišta, gdje je književnost bila roba kao i sve drugo i prepoznavanje nekog autora i njegova pisanja bilo je u rukama tržišta, odnosno široke publike. Nasuprot tomu, u Latinskoj Americi nije bilo dovoljno tržišnog prostora za književnost pa je sve ostajalo u ograničenom krugu čitatelja i urednika. Ondje, kako citira Liano, „status i prestiž zamjenjuju tržište“ (*ibid.*). U takvom okružju nedostaje profesionalnost, odnosno profesija spisatelja, koji mora tražiti druge načine za preživljavanje pa se primjerice zapošljava kao novinar, profesor, odvjetnik i slično, a time dolazi do frustracije i nemogućnosti da se spisatelj prepozna kao spisatelj.

Ipak, opisana situacija mijenja se od kraja šezdesetih godina, kada hispanskoamerička književnost postaje popularna u svijetu i uključuje se u zapadni kanon. Nekoliko je događaja prethodilo tomu i nekoliko je uzroka zbog kojih je došlo do ove promjene. Za početak važan je događaj bila Kubanska revolucija, koja se zbila 1959. godine, jer je ovaj događaj dao nadu

da se revolucijom može promijeniti smjer povijesti u latinskoameričkim zemljama i njihov status *banana države*² koji su im dodijelile Sjedinjene Američke Države. Tomu su doprinijeli i neki drugi događaji, poput poraza SAD-a u Vijetnamu, događaji u Europi 1968. godine³, Drugi vatikanski sabor i njegove posljedice, poraz Salvadora Allendea itd. U tom okružju, Latinska se Amerika predstavila svijetu kao mjesto gdje se utopije mogu ostvariti. Tako su njihova kultura i književnost odjeknule u cijelome svijetu, sa svojim posebnostima poput magijskog realizma, andskih napjeva, karipske glazbe ili tanga (Liano 2013).

Osim toga, još su dvije stvari doprinijele promjeni književne situacije. Prva je bila profesionalizacija spisatelja, odnosno, činjenica da se pisanje rodilo kao čin, tj. zanimanje. Međutim, nisu svi spisatelji imali sreću da su mogli živjeti samo od pisanja, tako da su mnogi od njih, uz pisanje, još uvijek radili u drugim profesijama. Tržište je u Latinskoj Americi funkcioniralo na isti način kao i sjevernoameričko; zahtijevalo se 250 tisuća prodanih primjeraka da bi se knjiga smatrala *bestsellerom*, što latinskoamerički pisci nisu mogli postići (*ibid.*)

Nadalje, druga činjenica koja je doprinijela bila je trijumf magijskog realizma i identifikacija cijele latinskoameričke kulture s ovim pokretom. Ideja potječe od želje španjolskih istraživača da pronađu u Latinskoj Americi europske mitove. Latinskoamerikanci prihvatili su te ideje, potvrđujući da je stvarnost ondje uistinu tako čarobna i pretvorili su je u magijski realizam. U stvarnosti, najveća je zasluga magijskog realizma bila ta što je to bio prvi književni pokret nastao u Latinskoj Americi s vlastitim odrednicama, a koji se nametnuo ostatku svijeta i bio oponašan posvuda. S obzirom na sve rečeno, hispanoamerička književnost prestaje biti malom književnošću i pretvara se u onu koja može biti na europskom nivou i koja se prihvaća u zapadnom kanonu (po kvaliteti, ne po geografiji) (*ibid.*)

Latinskoamerički *boom* fenomen je koji je teško precizno odrediti i istaknuti značajke koje ga odlikuju. Među onima koji su ga pokušali odrediti ističe se Mario Vargas Llosa koji je rekao:

„Ono što se naziva *boomom*, a nitko ne zna što je točno, osobito ne ja, skup je spisatelja, opet ne znamo kojih točno, jer svatko ima vlastiti popis autora, koji su otprilike u isto vrijeme imali određenog odjeka, određeno priznanje publike i kritike. To se možda može nazvati povijesnom nezgodom. Ipak, ni u jednom trenutku nije se radilo o književnom pokretu vezanim estetskim, političkim ili moralnim skupom ideja. Kao takav, ovaj se fenomen već dogodio. I već se upućuje

² “banana republika” – termin koji se koristi za opisivanje zemlje koja se smatra politički nestabilnom, osiromašenom, nazadnom i korumpiranom i čija ekonomija ovisi o nekolicini proizvoda male vrijednosti (simboliziranih bananama).

³ Misli se na niz političkih događaja koje su potaknuli studentski prosvjedi u Francuskoj, poput Praškog proljeća, studentskih prosvjeda u Poljskoj i društvenih revolucija općenito. Studentski prosvjedi 1968. zbili su se i u Hrvatskoj i drugim zemljama SFRJ.

na distancu prema ovim autorima, kao i na određeni kontinuitet u njihovim djelima, ali je činjenica, naprimjer, da jedan Cortázar ili Fuentes imaju malo zajedničkih stvari i puno onih po kojima se razlikuju (...) Činjenica je da se danas piše puno više romana nego prije nekoliko godina. Ne tvrdim da je uzrok isključivo taj što je jedna grupa pisaca postala vrlo uspješna i poznata, ali, bez ikakve sumnje, ta je činjenica doprinijela većoj sigurnosti i poticanju mladih nada“ (Rama 2005, 168).⁴

S druge strane, Cortázarova definicija, koju također donosi Rama u svom članku, pruža drugu perspektivu ovog fenomena:

„Ono što se tako ružno počelo zvati *boomom* latinskoameričke književnosti, izgleda mi kao vrhunska podrška sadašnjoj i budućoj ideologiji socijalizma, odnosno, socijalističkom pokretu i njegovu trijumfu koji ja smatram neizbježnim i u jednu ruku ne previše dugim. Nakraju, što je *boom* negoli najizvanrednije buđenje svijesti latinskoameričkog naroda o jednom dijelu vlastita identiteta? Što je to buđenje svijesti, negoli jedan prevažan dio dezalijenacije? (...) U srži, svi oni (a puno ih je) koji zbog književnih zamjerki ili zbog gledanja kroz prste ljevičarskoj politici, ocjenjuju *boom* izdavačkim manevrima, zaboravljaju da *boom* nisu stvorili izdavači, već čitatelji, a tko su čitatelji, negoli narod Latinske Amerike?“ (*ibid.* 169).⁵

Bilo kako bilo, nekakva općenita „definicija“ bila bi da se radi o književnom fenomenu koji se pojavio šezdesetih i sedamdesetih godina i koji se odnosio na procvat latinskoameričkog pripovijedanja, s djelima koja su se raspršivala po cijelom svijetu, pretvarajući svoje autore, koji su tada bili neovisni i relativno mladi, u ikone književnosti (Máxima Uriarte 2022). Jedno od prvih djela *booma* bile su upravo *Školice* Julija Cortázara, objavljena 1962. godine.

Imajući u vidu brojne tekstove o *boomu* i brojne klasifikacije i grupe autora, u kojima se uvijek ističu oni „najveći“, Rama satirizira *boom*, definirajući ga kao „najekskluzivniji klub koji je ikada imala kulturna povijest Latinske Amerike; klub koji se nastoji pridržavati nedostižnog principa od samo pet fotelja i niti jedne više, kako bi spasili obraz ovog elitističkog poziva“ (Rama 2005, 187). Četiri spomenute fotelje zauzimaju Cortázar, Fuentes, Vargas Llosa, García Márquez, a petu je tek trebalo dodijeliti.

Ipak, jasno je da polazeći od modernističkih i avangardnih hispanoameričkih djela nastaju autori od kojih svaki daje „neprikosnovenu ideju književnosti i primjer umjetničke izvrsnosti“ (Liano 2013, 89). Osim toga, osnivače moderne hispanoameričke književnosti otkrili su europski kritičari, odnosno, bilo je potrebno trijumfirati u Parizu ili nekom drugom europskom sjedištu da bi bili poznati u cijeloj Americi. Ipak, postojala je svijest o zajedničkoj hispanoameričkoj svijesti, koja je nadilazila nacionalne i okvire književne hispanoameričke tradicije i koja je izvještavala o drugim književnostima. Drugim riječima,

⁴ Vlastiti prijevod.

⁵ Vlastiti prijevod.

boom se ne sastoji samo od otvaranja puta budućim autorima, već i u otkrivanju da je prije postojala ta književna tradicija (*ibid.*).

2.1. Hispanskoamerička priča u razdoblju *booma*

Prema Cristini Peri Rossi, priča je slijed događaja u vremenskom lancu. Često izaziva osjećaj reda koji nam je potreban kako ne bi došlo do kolizije koju u nama izazivaju dimenzije vremena i prostora. Kratka priča, bez obzira na njezin opseg, ima mogućnost usredotočiti se samo na jedan događaj, koji nije nužno dijelom neke veće cjeline. U Latinskoj Americi u 20. stoljeću spisatelji su počeli eksperimentirati sa žanrom priče. Razlog zbog kojega se više eksperimentira u žanru priče negoli u žanru novele jest taj što je eksperimente bolje provoditi u manjim strukturama. Prema autorici, u Latinsku je Ameriku ljubav prema priči stigla preko sjevernoameričke književnosti (posebice preko pisanja J. D. Salingera i Edgara Allana Poea) (Peri Rossi 1997). Od modernizma priča je žanr koji prelazi svoje granice i komunicira s raznim žanrovima, prvenstveno s poezijom i novinskom kronikom, ali također i s onima poput drame ili eseja. U avangardi nastoji se pokidati koherenciju i unutarnju jedinstvenost, počevši od jezgre žanra (Martínez Gómez 1999).

Što se tiče teorije o priči, još uvijek postoje promišljanja o žanru koja se nisu razriješila, ali žanr nastavlja rasti i slobodno se graditi. Oni koji su pokušali objasniti teoriju priče bili su sami spisatelji, poput Horacija Quiroga, sa svojim „Decálogo del perfecto cuentista“ (1937), Juan Bosch i, među ostalima, Julio Cortázar. *Pričaši*, objašnjavajući žanr, nude osobna iskustva više nego podrobnju analizu. Osim teorijskih tekstova, nastaju i priče koje govore o problemima koji se javljaju u pisanju priče. Ti tekstovi ne razrješuju što je priča, nego izlažu svoje poteškoće i brane ideje koje negiraju poetike, odnosno, radi se o poetici koja se suprotstavlja poetikama (*ibid.*). Kasnije, nakon razdoblja *booma*, primjećuje se radikalna promjena u odnosu na prve zapovijedi i didaktičke savjete, zbog toga što je sedamdesetih godina Augusto Monterroso, jedan od najvažnijih *pričaša*, rekao da zapravo nitko ne zna kako priča treba izgledati.

Iako je vrhunac žanra priče dosegnut u desetljeću prije *booma* (od 1950-e do 1960-e), u tom se razdoblju nastavlja produkcija antologija i studija koje su doprinijele velikoj rasprostranjenosti priče među publikom koja je postajala sve mnogobrojnijom. Na proces je utjecao i napor izdavačkih kuća u Hispanskoj Americi i pojava nekih novih izdavača, kao Joaquín Ortiz, Era i Siglo XXI ili Alfa i Araca. Također, ne treba zaboraviti ni izdavačke kuće

u Španjolskoj, kao Seix Barral iz Barcelone ili Alianza Editorial iz Madrida, koje su pokazale veliko zanimanje za hispanskoameričku književnost. Ipak, od šezdesetih godina roman vraća svoju tradicionalnu prevlast nad pričom jer autori daju prednost romanu, kako bi prenijeli svoj panoramski pogled na stvarnost. Može se reći da je Cortázar jedan od rijetkih autora koji je postigao da mu priče nadmaše romane (Menton 1992).

Što se tiče formalnih kritika, prema Mentonu, većinu priča iz *booma* karakterizira formalno eksperimentiranje, „bilo u alegoričnoj jednostavnosti kratkih priča, u kronologijskoj složenosti psihoanalitičkih priča ili u dvojnosti magijskog realizma“ (Menton 1992, 270). U Argentini autori slijede Borgesov način interpretacije povijesti, inspirirani Juanom Joséom Arreolom i Alejom Carpentierom u tretiranju povijesnih događaja ili ličnosti kao da su suvremeni. Od Borgesa preko Arreole također potječe i ljubav prema priči apsurdna, koja ponekad dolazi u doticaj s mini ili mikropričama. (*ibid.*).

S druge strane, u pričama mlađih autora primjećuje se društvena i politička zaokupljenost, primjerice kod Borgesa, autora koji je davao prednost metafizičkim temama univerzalnog čovjeka, umjesto problemima koji su se izravno ticali Argentinaca. Ipak, taj je pokret dosegao svoj vrhunac 60-ih godina, kada se izdvaja cijela grupa *pričaša* koju predvodi Cortázar: Urugvajci Juan Carlos Onetti (1909) i Mario Benedetti (1920), onaj koji je napisao „La muerte y otras sorpresas“ („Smrt i druga iznenađenja“), zatim Čileanac Jorge Edwards (1931), Kolumbijci Gabriel García Márquez (1928) i Óscar Collazos (1942), Venezuelci Salvador Garmendia (1928) i Adriano González León (1931) i Meksikanci Carlos Fuentes (1929) i Juan Tovar (1941) (*ibid.*).

Nasuprot njima, kao odgovor na modu magijskog realizma, počinje se primjećivati reakcija mladih revolucionara, koji su bili inspirirani romanom *Školice* samog Cortázara. Ti autori, koji su nezajzljivo čitali djela Cortázara, Fuentesa, J. D. Salingera ili Trumana Capotea, odbijaju magijski element kako bi uhvatili osjećaj trenutka. Oni „primjenjuju protusvečani ton kako bi s čitateljem komentirali kreativni proces, ne poštuju žanrovske granice, pretvaraju jezik u protagonista djela i ne suzdržavaju se od izričitog izražavanja vlastite revolucionarne ideologije, slijedeći primjer *rock* glazbe“ (*ibid.* 271).

Mnogi autori iz cijelog svijeta pokušali su objasniti žanr kratke priče i mnogi ga od njih različito vide. Isto je i u Hrvatskoj; mnogi su autori ponudili svoje ideje o tom žanru. Najveći doprinos u tom području dao je Tomislav Sabljak, koji je 2007. objavio zbirku studija u časopisu *Kronika*, u kojoj je objedinio sve teorijske tekstove o priči. Knjiga sadrži članke

mnogih hrvatskih autora, kao i neke stranih autora, prevedene na hrvatski. Taj je rad važan jer se priča smatra odrednicom mnogih podžanrova i zbog toga je treba razumjeti kako bismo bolje razumjeli druge žanrove. Knjiga također donosi kratku biografiju o Cortázaru jer je bilo obvezno spomenuti njegovo ime, posebice u člancima koji su napisani 80-ih i 90-ih godina 20. stoljeća, zato što ga mnogi teoretičari smatraju reprezentativnim autorom i smještaju ga u svjetske antologije priče, uz bok Joyceu, Kafki, Borgesu, Calvinu, Barthu i drugima.

3. Lik i djelo Julija Cortázara

Julio Cortázar, argentinski spisatelj s francuskom adresom, rođen je 1914. u Belgiji, gdje mu je otac radio u argentinskom veleposlanstvu. Živio je jedno vrijeme i u Švicarskoj, a nakon Prvog svjetskog rata s obitelji se vratio u Buenos Aires. Od 1932. godine ima titulu profesora. Godine 1935. započeo je studij filozofije i književnosti, držao je nastavu i objavljivao književno-kritičke studije. Godine 1938. objavio je knjigu soneta, *Presencia*, pod pseudonimom Julio Denis. No, prozu, po kojoj je postigao toliku slavu, počeo je objavljivati 1951. godine, s prvijencem *Bestiario*, zbirkom priča u kojoj se primjećuje utjecaj Edgara Allana Poea, čija je djela i prevodio u to vrijeme. Otprilike u isto vrijeme postao je službeni prevoditelj engleskog i francuskog jezika, zbog čega se seli u Pariz, gdje je radio kao prevoditelj za UNESCO.

Nakon što mu je 1949. objavljena dramska poema *Los reyes*, gotovo se u potpunosti posvetio prozi. Iako prve dvije zbirke, već spomenuti *Bestiario* (1951) i druga zbirka *Final del juego* (1956), sadrže neke od njegovih najpoznatijih priča, međunarodni ugled stekao je 1959. godine, objavljivanjem priče „El perseguidor“ u zbirci *Las armas secretas*⁶. Poslije, romanom *Rayuela* (1963), postao je jedna od najvažnijih ličnosti booma. Njegov opus čine, uz *Rayuelu*, još tri romana: *Los premios* (1960), *62 Modelo para armar* (1968) i *Libro de Manuel* (1973) te još dva objavljena posmrtno: *Divertimento* (1949, 1986) i *El examen* (1950, 1986). Nadalje, opus mu sadrži još sedam zbirki priča: *Hitorias de cronopios y famas* (1962), *Todos los fuegos el fuego* (1966), *Octaedro* (1974), *Alguien que anda por ahí* (1977), *Queremos tanto a Glenda* (1980), *Deshoras* (1983) i *Los autonautas de la cosmopista* (1984), koju je objavio u suautorstvu sa svojom ženom, Carol Dunlop. Osim toga, opus mu sadrži i jednu zbirku poezije, pod nazivom *Pameos y meopas* (1971), zatim pet knjiga koje čine eseji i hibridna djela: *La vuelta al día en ochenta mundos* (1967), *Último round* (1969), *Prosa del observatorio* (1972), *Un tal Lucas* (1979) y *Nicaragua tan violentamente dulce* (1983). Ovo posljednje navedeno djelo, kao i kasnije napisani tekstovi, ukazuje na velik politički angažman koji proizlazi iz njegova identificiranja s Kubanskom revolucijom, sredinom šezdesetih godina, kada je objavio *Literatura en la revolución y revolución en la literatura*, s Óscarom Collazosom i Mariom Vargasom Llosom (1969). Zatim, *Policrítica a la hora de los chacales* (1971) i jedno

⁶ Priča i zbirka prevedene su na hrvatski.

eksperimentalno djelo u formi stripovskih prizora iz Russelovog tribunala, koji je održan 1975. u Bruxellesu, *Fantomas contra los vampiros multinacionales* (Menton 1992).

Možemo zaključiti da je njegov opus opsežan i raznolik te da gotovo nema književnog žanra u kojem se nije okušao. Bilo kako bilo, njegova prava slava započinje u razdoblju *booma*, kada objavljuje zajedno s Llosom, Márquezom, Carpentierom, Limom i Fuentesom. Upravo u tom razdoblju objavljuje svoje slavno djelo *Školice*. Osim toga, valja naglasiti da je bio veliki sljedbenik Jorge Luisa Borgesa. Također pripada kanonu *pričaša* 20. stoljeća i jedan je od predstavnika fantastične književnosti. U svom radnom vijeku surađivao je s časopisom *Revista de la literatura mexicana*, gdje su se objavljivali tekstovi mladih autora ne samo meksičkih već iz cijele Latinske Amerike. Časopis je također bio rasprostranjen i među stranim autorima. +

Ono što još vrijedi naglasiti jest važnost Cortázara kao prevoditelja; prevoditelja „jezika, govora, estetskih praksi, značajnih gesta“⁷ (Goloboff 2015). Prevodio je na španjolski prvenstveno s engleskog i francuskog, što mu je omogućilo da bolje razumije književnost i da stečenu praksu primijeni na svoje pisanje. Tako, osim što je prevodio u doslovnom smislu, unosio je u književnost druge estetske i semiotičke prakse, kao glazbu, slikarstvo, fotografiju, radio, pa čak i grafite (*ibid.*).

⁷ Vlastiti prijevod.

3.1. Cortázarova uloga u pripovjednoj prozi *booma*

Prema nekim autorima, Cortázar pripada grupi autora, zajedno s Arltom, Malleom i Sábatom, koji imaju zajednički skup tema. Teme koje oni izabiru jesu samoća i metafizički nemir. S druge strane, postoji druga grupa autora, koju čine Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández i Adolfo Bioy Casares; u toj grupi najvažniju ulogu ima fantazija, a ne pridaje se velika pažnja temi samoće. Ipak, ono što povezuje te dvije grupe jest metafizička opsesija (Shaw 1999).

Prema Cortázaru, nakon raspada filozofskog i znanstvenog optimizma 18. stoljeća, u kojem su svime upravljali zakoni i načela, suvremeni se čovjek osjeća dezorijentirano i odatle proizlazi potreba za pronalaskom nove orijentacije, „bez oslanjanja na tradicionalne racionalističke ili religiozne apstrakcije“ (*ibid.*). Kako smo već spomenuli, Cortázar je bio jedan od onih koji su pokušali definirati fenomen *booma*, opisujući ga kao ništa više doli buđenja svijesti latinskoameričkog naroda o vlastitom identitetu. Sam je Cortázar imao važnu ulogu u tom razdoblju, time što je bio jedan od autora koje je kritika najviše hvalila. Njegovo je najslavnije djelo čak proglašeno „latinskoameričkim Uliksom“, čime je Cortázar stavljen uz bok velikim imenima, poput Joycea, Sternea ili Rabelaisa (Rama 2005).

Također, José Donoso, vrlo poznati čileanski autor tog razdoblja u svom djelu *Historia personal del „boom“* smjestio je Cortázara u grupu četiriju najvažnijih autora razdoblja. Prema tome, Rama kaže da su četiri osobe te koja pišu za publiku i stvaraju famozni *boom* i koje se kao nekakve šefove mafije još uvijek hvali, ali i pretjerano kritizira. Te su četiri osobe: Julio Cortázar, Carlos Fuenetes, Gabriel García Márquez y Mario Vargas Llosa (*ibid.*). Cortázarova važnost unutar *booma* može se primijetiti i zahvaljujući činjenici da neki autori kao početak toga perioda uzimaju datum objavljivanja *Školica*, djela koje je pokrenulo prodaju njegovih knjiga i koje je od pojavljivanja s nevelikim brojem primjeraka, pa do 70-ih godina imalo brojna reizdanja i prodane primjerke (*ibid.*).

3.2. Cortázar, priča i fantastika

Iako je Cortázar proslavljen svojim romanom, ne treba zaboraviti veliku važnost njegovih priča i ideja koje je sam ponudio o žanru kratke priče, od kojih je većinu izložio u svom članku „Algunos aspectos del cuento“, koja će se predstaviti u ovome radu. Ono što se iz njegovog opusa može zaključiti jest da je on obnovio tehnički, stilistički i dijegetički plan žanra kratke priče. Osim što je govorio o teoriji ovog višeslojnog žanra, on zauzima složen kreativni stav i „djeluje kao medij u krizi suvremenog svijeta, filozofske misli, ljudskih ponašanja koja je izdao razum“ (Varela Jácome 1997, 397).

Naš je argentinski pisac zapravo bio začetnik žanra fantastike serijom eseja koje je objavio, a koji su sadržavali ključne upute za analizu žanra. On je oblikovao zasebnu poetiku fantastične priče koja je doživjela procvat krajem 20. stoljeća. Udaljio se od borgesovske koncepcije irealnog i estetičkog jezika te je odlučio pisati na „argentinskom“. Njegove osnovne ideje o fantastici zapravo nadilaze širenje granica stvarnog i idu prema realnosti koja obuhvaća sve: snove, fantazije, nered, itd. Njegova proza ide putovima alegoričnoga, egzistencijalističkoga i ponekad političkoga. Za razliku od Borgesa, koji se zadržava na arhetipovima fantastike, paradigmatiskim pripovijestima, žanrovskim modelima i na fantastici kojom upravljaju snovi, Cortázar predstavlja psihološku fantastiku, prodiranje stranih sila u svakidašnji red i običnu realnost. Tako Cortázar uvijek polazi od stvarne i neposredne situacije (kuća, metro, autocesta), približavajući se time čitatelju koji osjeća kao se da ono što čita može događati njemu. Upravo u tom okviru normalnog događa se ono neočekivano i rastvara se stvarnost (Trinidad Barrera 2008).

Cortázar se u biti udaljava od svih tradicionalnih struktura i bira ono inovativno, avangardno i moderno. Nadahnjuje ga fantastično, iracionalno, apsurdno i obredi prijelaza; sa svime time oblikuje vlastitu teoriju spoznaje. Varela Jácome u svom članku o teoriji i praksi Cortázarove priče na slikovit način prikazuje tu teoriju spoznaje⁸:

⁸ Tablica je preuzeta iz spomenutog članka (Varela Jácome 1997) i prilagođena.

FANTASTIKA – APSURD – NADREALIZAM – EGZISTENCIJALIZAM	KNJIŽEVNA TRADICIJA – LAŽNI REALIZAM – FILOZOFSKA LOGIČNOST
<p>Ono što primjenjuje:</p> <ul style="list-style-type: none"> - drugi poredak svemira - strukturna heterogenost - dokidanje realnosti fantastikom - poetičko oslobađanje iracionalnog - namjerno sakaćenje - dislocirane slike stvarnosti - dizajn strojeva - obredi prijelaza - ludička funkcionalnost 	<p>Ono što odbija:</p> <ul style="list-style-type: none"> - konvencionalni realizam - inercija običaja - stvarnost temeljena na strogim zakonima - fenomeni objašnjeni pozitivističkim zakonima - uzročne veze - aristotelska logika - „el ladrillo de cristal del mundo“⁹ - norme velikih običaja - tradicionalne formule

Ono što odlikuje Cortázarov narativni svijet jest semiotika kulture i intertekstualnosti. Osim toga, prema Varela Jácome, inspirira se intenzivno dramatičnim predstavama *Les chants de Maldoror*, urugvajsko-francuskog pjesnika Isidorea Ducassea, sa pseudonimom *Conde de Lautréamont*¹⁰, i postulatima „patafizike“ francuskog dramaturga Alfreda Jarryja. Također, argentinski autor čin pripovijedanja shvaća kao „čin egzorcizma nad pisanjem“ i propitkuje granice realnog i irealnog (Varela Jácome 1997, 398). U duhu lišavanja tradicionalnog, inkorporira alijenaciju, otuđenje i *doppelgängere* (dvojnike), intenzivira obrede incijacije, erotizma i prijelaza (*ibid.*).

Prema Jaimeu Alazrakiju, Cortázarova kratka proza predstavlja polifoniju narativnih glasova koji se, zbog svoje složenosti i bogatstva ne mogu uspoređivati ni s jednom drugom u hispanoameričkoj književnosti. Njega ne zanima toliko virtuoznost jednoga glasa, već to što se u tom glasu može osjetiti izraz narodnog osjećaja. Bolje rečeno, zanima ga nostalgičan ton i distorzirane modulacije kojima glas dolazi do slušatelja. Nadalje, u svom kasnijem tekstu koji citira Alazraki, Cortázar objašnjava da „jezik prestaje biti sredstvom za izražavanje ideja i osjećaja i priklanja se graničnom stadiju u kojem se ne smatra više običnim jezikom jer je on

⁹ Naslov koji je preuzet iz zbirke priča *Historias de cronopios y famas*, a koji bi u slobodnom prijevodu značio „stakleni čekić svijeta“.

¹⁰ Vojvoda od Lautreamonta.

sav prisutnost izraženog“ (Alazraki, 1979/80). Odnosno, jezik više nije samo posrednik, nego se pretvara u prisutnost tog glasa koji želi oblikovati pripovijedanje.

U drugom eseju Cortázar želi predstaviti glas kao zrcalo ili sredstvo, odnosno, glas nije više samo posrednik fabule, nego prisustvo onog predstavljenog u fabuli; glas prenosi fabulu, ali vjerodostojnost fabule ovisi o efikasnosti glasa. Ovdje Alazraki spominje Gerarda Genettea, koji je, uvevši pojam fokalizacije, objasnio da stajalište nije narativni glas. Stajalište je strategija koju izabire autor kako bi pripovijedao tekst, ali to isto stajalište nudi više mogućnosti narativnog glasa. Inovativna ili neobična u Cortázarovoj prozi nije samo polifonija narativnih glasova, već i pažljivi trud kojim se ti glasovi konfiguriraju i koordiniraju: lika karakterizira njegov vlastiti glas, ali ga također definira i glas koji se artikulira iz samoga teksta. Tako komentira Alazraki da „pronaći glas teksta također znači pronaći put kojim se oblikuje priča“ (*ibid.* 147).

Govoreći o fantastici u Cortázarovim pričama Eladio García zaključuje da su njegove priče kontroverzne zbog značenja, zbog moći kojom nas privlači događaj i zbog sudbine likova. To nije produkt čitateljeve naivnosti, kako bi rekao Todorov, nego književne produktivnosti. Jedna od strukturnih složenosti u Cortázarovim pričama je ta što on oblikuje tri dimenzije (psihičku, socijalnu i mitsku) koje se manifestiraju trima različitim radnjama. Ona što je individualno psihička te ona raspršena socijalna ili mitska prestaju biti takvima kad ih apsorbira i transformira jezik, što postaje središtem ovih pojava, zato što književno djelo nije psihička materija, kao ni čista sociologija (García 1976).

García dodaje da Cortázarova konstrukcija fantastičnog implicira drukčije čitanje smisla od onog tradicionalnog, a u kojem se iz određene slike tekst oblikuje u blokove. Ovo čitanje nije alegorično, ako pod time podrazumijevamo odgonetavanje kodova. Radi se o suprotnom: kodove treba razumjeti kao realne prijedloge. Esenciju fantastike treba podrazumijevati u prisustvu terora, galerija, danteskih prostora, smrti, uhođenja i ponajviše u pripovjedačevu stavu koji poništava granice stvarnog i fantastičnog i ukida ograničenja. Radi se o pripovijedanju u kojem se čini da se pripovjedačeva nagađanja propitkuju, ali se zapravo radi o pitanju o učinkovitosti druge moguće stvarnosti, što se razlikuje od uzimanja neke stvarnosti zdravo za gotovo. Nakraju García zaključuje:

„S ovim je narativnim prikazom Cortázar uspio omogućiti žanr fantastike na temelju iznenađujućeg literarnog rada. Reduplicirao je mogućnosti književnosti, polazeći od njezina horizonta. Zbog kompleksnosti strukture svojih djela, odvojio se od tradicionalnog postupanja s fantastičnim, koji je bio toliko vezan uz teme vampirizma, uskrsnuća i demona. Cortázar

polazi od inovativne ideje o slici i uvodi je u lucidnu narativnu čvrstoću, ne uzimajući u obzir postojeće sadržaje svijeta“ (*ibid.* 105).¹¹

Vidimo da je Cortázar unio mnogo promjena u žanr fantastike i da je slijedio ideje drugih autora, ali i stvorio svoje. Svoje je ideje o fantastici iznio u eseju „Neki aspekti kratke priče“ koji će se analizirati u sljedećem poglavlju.

3.2.1. Cortázarove ideje o žanru kratke priče¹²

Pod naslovom „Algunos aspectos del cuento“ Cortázar objavljuje svoj članak u kojem opisuje kako on vidi ovaj žanr, koji je postao jako popularan tih godina, i koje su odrednice njegovih priča. To čini jer, njegovim riječima, smatra elementarnom čašću definirati tip pripovijedanja koji ga zanima, pokazujući svoj poseban način razumijevanja svijeta“ (Cortázar 1971 (1) 399). U ovom poglavlju predstaviti će se neke od glavnih odrednica članka jer za razumijevanje njegovih kratkih priča smatramo neophodnim razumijevanje njegovih ideje o žanru priče.

Cortázar ističe da sve njegove priče slične žanru „fantastike“, koji se suprotstavlja lažnom realizmu koji se sastoji od vjerovanja da se sve stvari mogu opisati i objasniti, što je slučaj kod filozofskog i znanstvenog optimizma 18. stoljeća. Kao što već znamo, on je većinu svoga života proveo u Francuskoj, gdje je ovaj žanr još uvijek bio poiman gotovo kao egzotičan, što ga je nagnalo da u drugim književnostima potraži ono što je u francuskoj nedostajalo. Za razliku od romana, kojemu se pridavao veliki značaj i o kojemu se mnogo teoretiziralo, nitko se nije zanimao za problematiku kratke priče, zbog čega je pisac ove forme praktički sam u procesu stvaranja priče. Prema tome, Cortázar piše:

„Malo po malo, u svojim originalnim tekstovima ili uz posredovanje prijevoda, čovjek gotovo ogorčeno prikuplja veliku količinu priča o prošlosti i o sadašnjosti i dolazi dan kada može podvući crtu, pokušati se oprezno približiti ovome žanru koji je tako teško definirati, koji je tako neuhvatljiv u svojim mnogostrukim i antagoničkim aspektima i, nakraju, tako tajani i uvijen u sebe, puž jezika, misteriozan brat poezije u drugoj dimenziji literarnog vremena“ (Cortázar 1971 (1), 404).¹³

Nadalje, ističe kako je priča u Hispanskoj Americi puno važnija nego što je slučaj u Francuskoj ili Španjolskoj i da u Hispanskoj Americi važnost i vitalnost priče rastu svakoga dana. To može imati veze s činjenicom da se radi o mladoj književnosti, u kojoj se autori

¹¹ Vlastiti prijevod.

¹² Poglavlje se temelji na eseju „Algunos aspectos de cuento“ i prijevodu „Neki aspekti kratke priče“.

¹³ Vlastiti prijevod.

međusobno ne poznaju, nemaju antologije i ne znaju se „pravila“ pisanja priča, što čini da publika te priče promatra kritički. U svojoj namjeri da definira žanr priče kaže da je priča rezultat jedne bratske bitke, „živa sinteza istovremeno baš kao i sinteza života, nešto poput svjetlucave vode u čaši, prolazno unutar stalnog. Samo predodžbe mogu prenijeti tu tajnu alkemiju, što objašnjava dubok dojam koji dobra priča ostavlja u nama, što opet objašnjava zašto ima tako malo istinski dobrih priča (Cortázar 1971 (2), 180).

Nadalje, u eseju se govori o razlici između priče i romana, žanra koji je uvijek bio popularniji. Cortázar tu raspravlja kako pisac kratke priče ne raspolaže svim resursima koje ima romanopisac i, ono najvažnije, ne raspolaže vremenom, pa si ne može dopustiti elemente koji bi bili čisto dekorativni, nego treba ući u dubine od samog početka, što smatra esencijalnom metodom svakog pisca kratke priče. Osim toga, organizacija je vremena upravo ono što može razlikovati lošu od dobre priče, s obzirom na to da je, prema autoru, priča loša kada je se piše bez napetosti koja treba biti vidljiva od prvih riječi ili prizora (Cortázar 1971 (1), 407).

Što se tiče tema kratkih priča, po autorovom mišljenju nije ih nimalo lako izabrati. Ponekad se teme same nameću, kako je kod njega bio slučaj: „velika je većina mojih priča napisana neovisno o mojoj volji, iznad ili ispod mojeg svjesnog zaključivanja, kao da sam samo medij kroz koji je prošla neka strana sila i poprimila oblik“ (Cortázar 1971 (2), 181). Tema priče mora biti iznimna, međutim, to ne treba značiti da ona mora biti tajanstvena, neobična ili rijetka, također može biti riječ o nečem trivijalnom ili svakodnevnom. Iznimnost teme proizlazi iz sposobnosti teme da privuče cijeli sustav povezanih priča, koji bi u autoru i čitatelju uzrokovali veliku količinu pojmova, misli i ideja: „dobra ideja ima u sebi nešto atomsko, jezgru prema kojoj se kreću elektroni“ (Cortázar 1971 (1), 409).

3.3. Cortázar i njegov stil

Kao što je već rečeno, Cortázar se odmiče od tradicionalnog i poznatog i ide prema onom inovativnom i modernom, pa tako bira teme koje se suprotstavljaju suvremenom čovjeku. Richard F. Allen ističe kako su njegove teme, između ostalih: konflikt zbog potrage za smislom života, problem realnosti koja se sastoji od sna i nasilnog kontrasta, metafizika nasuprot onome materijalnom, odnosno stvarnom. Povrh toga, Cortázar koristi strukturu koja se temelji na jednom motivu, koji se često pretvara u simbol, kao što je slučaj u poemi *Los reyes*. U toj se poemi preko interpretacije legende o Minotauru uvodi slika labirinta, koji se pretvara u jedan od ključnih motiva njegove proze. Prema Allenu, „autor dodjeljuje dublje značenje tom arhetipskom simbolu, stvarajući stvarnost koja kulminira u fantastičnom ili enigmatičnom raspletu“ (Allen 1969, 116).

Prema Luisu Harssu, teoretičaru vrlo važnom za hispanoameričku književnost, na kojega ćemo se pozivati i u nastavku, Cortázar je cijeloga života pisao i bio je obnovitelj koji se ponovno stvarao svakim korakom. Kao što je već spomenuto, zanimalo se za fantastičnu književnost, a uronio je u nju zbirkom priča *Bestario*. U načinu na koji je napisao tu knjigu, Harss uočava utjecaj stranih autora, poput Edgara Allana Poea, Nathaniela Hawthornea i Ambrosea Biercea, kao i utjecaj nekih hispanoameričkih, poput Horacija Quiroge, Leopolda Lugonesa i, naravno, Jorgea Luisa Borgesa. Kasnije, sa zbirkom *Las armas secretas* ulazi na teren egzistencijalnog, gdje priča „El perseguidor“, prema Harssu, označuje početak njegove arlinske faze¹⁴. Tada počinje prikazivati likove „od krvi i mesa“, uzete iz svakodnevnog života, u spontanijem i zdravijem stilu, pri čemu također opisuje svijet koji ga okružuje. Ova faza njegova stvaralaštva završava zbirkom *Historias de cronopios y famas*, gdje predstavlja „raznoliku paletu razbacanih bilješki, skica, djelića, kratkih natruha skrivenih dimenzija, koje mu dozvoljavaju da argentinski život tretira fantazijom i humorom“ (Harss 1966).

Iduća faza započinje romanom *Školice*, eksplozivnim „antiromanom“, koji je poput agresije i koji se suprotstavlja praznoj dijalektici zapadne civilizacije i racionalističkoj tradiciji. Radi se o djelu koje je „ambiciozno i smiono, istovremeno filozofski manifest, pobuna protiv literarnog jezika i kronika jedne izvanredne spiritualne avanture“ (*ibid.*). U *Školicama*, Cortázar se pokazuje kao čovjek s nepresušnim resursima, nasilan, kontradiktoran, paradoksalan, veliki

¹⁴ Odnosi se na utjecaj Roberta Arlta, pisca kratke priče, jednog od najvažnijih argentinskih autora 20. stoljeća

komičar i književni teoretičar. O *Školicama*, kao vrhuncu njegova književnog stvaralaštva govorit ćemo detaljnije u idućem poglavlju.

Ono što možemo reći o njegovu stilu općenito jest da mu je opus prepun uličnih igara, ceremonija, labirinata, za što je najbolji primjer sam naslov romana *Rayuela* (*Školice – ulična igra*). U njegovoj se književnosti može uočiti utjecaj istočne filozofije, posebice zen budizma i Vedanta (što znači negirati realnost takvu kakvom je vidimo, primjerice, smrtnost čovjeka). Nadalje, sveprisutan problem u njegovu opusu jest težnja da pronađe centar, u čemu nikada ne dolazi do konkretnog rješenja. U biti, ta je potraga prisutna u cjelokupnoj fantastičnoj književnosti (*ibid.*).

Cortázar su opisivali kao neumornog istražitelja jezika, što je najbolje vidljivo u njegovim romanima. U *Školicama* je tako rastavio narativne strukture i stvorio subverziju forme koju prati tematika povezana s transcendencijom (Trinidad Barrera 2008). Što se tiče jezika kratkih priča, on u njima ima gotovo obrednu funkciju. Prema Harssu, jezik „daje urotnički ritam koji otvara vrata, kao čarobna formula, pružajući autoru izlaz iz njega samoga“ (Harris 1966). Prema Cortázaru, jezik treba biti stalna briga autora, „u književnosti koja je još uvijek toliko nedostatna u tom pogledu kao naša¹⁵, što je djelomice krivica utjecaja loših prijevoda“ (*ibid.*). On povrh toga govori o lažnom jeziku, potpuno drugačijem od usmenog govora, koji običavaju koristiti spisatelji. Cortázarova djela odbacuju taj lažni jezik i Cortázar nastoji stvoriti vlastiti, koji je antiliteraran u svom izražaju. Komentirajući taj literarni jezik, Harss nam donosi Cortázarove riječi: „Uvijek mi se činilo apsurdnim govoriti o preobražavanju čovjeka ako istovremeno ili prije toga čovjek ne preobrazi svoje spoznajne instrumente. Kako se preobraziti ako se i dalje upražnjava jezik kojim se služio Platon?“ (*ibid.*). Cortázar se također koristi humorom koji u njegovu pisanju opušta artikulacije, ometa i stavlja izvan kontrole. Veselje, postupak kojim se koriste nadrealisti, stvara ekstremne situacije (*ibid.*).

Razrađujući temu jezika Cortázar upotrebljava igru riječima pa možemo reći da je njegov stil ludički. To čini jer prema njegovu mišljenju, pisac se mora igrati riječima, ali ozbiljno igrati. U svojim „Clases de literatura: Berkley“¹⁶ ističe: „Igrajte se koliko god raspolazete beskonačnim mogućnostima vlastitog jezika i koliko možete strukturirati, birati, razabirati, odbijati i kombinirati jezične elemente za ono što biste željeli izraziti...“ (Cortázar 1980 u: Goloboff 2015). Tako u njegovim tekstovima možemo pronaći brojne imenice i kombinacije s

¹⁵ Misli se na hispanoameričku književnost.

¹⁶ „Sati književnosti: Berkley“

njima (primjerice, s riječi „nebo“, koja se pojavljuje u tekstovima u različitim oblicima, kao i u nekoliko naslova njegovih djela), onomastičke lance, palindrome, anagrame, inverzije, dekompozicije, neologizme, imitacije, pastiš, citate itd., a sve s ciljem da se pobjegne od ustaljenih značenja i da se formira intimniji i poetičniji kontakt s riječima.

Prema članku o Cortázaru u povijesti hispanskoameričke književnosti, on je shvaćao cijelo svoje književno djelovanje kao neprekidan esej i kao nešto vitalno i potpuno slobodno. Budući da je njegov stil naslijede avangarde, Cortázar se oslanja na ulomke svojih tekstova kako bi reciklirao kreativnu tvar u otvorenim tekstovima, koji nikako nisu formalistički ili statični. Kako bi pisao o svakodnevnim motivima, poput umjetnosti, književnosti, seksualnosti, društvenim obredima itd., Cortázar se služio formom estetskih ili metafizičkih refleksija o svojim likovima ili, ponekad, formom pisama i članaka, ispreplećući sve. To je tako činio jer izolirati ih značilo bi izdati otvorenu narav koju su imala njegova djela. Tako u nekima od njegovih romana (kao *Rayuela*, *62*, *Modelo para armar*, *Libro de Manuel*, *Territorios* itd.), tekstovi supostojе s poemama, crtežima, pričama i ulomcima koji svjedoče o nekim životnim nemirima. Osim što su mu eseji bili sastavnim dijelom tekstova, postoje i slučajevi u kojima eseji uživaju veću autonomiju kao uistinu kritički tekstovi. To je potaknulo nekolicinu književnih teoretičara (Saúl Yurkievich, Jaime Alazraki i Saúl Sosnowski) da ujedine njegove razbacane eseje u knjigu, pod naslovom *Obra crítica*¹⁷ (1994). Čitajući te objedinjene tekstove, može se zaključiti da je Cortázar izvukao iz obaju pravaca koje je poznao, nadrealizma i egzistencijalizma, zajednički cilj, što je revolucionarna potraga za rajem na zemlji. Osim toga, kao glavne odrednice njegove proze možemo istaknuti potragu za esencijalnim bićem, lišenim kulturalnog tereta (Trinidad Barrera 2008).

Prema Eladiju Garcíji, čudnovatost Cortázarove priče duguje se kombinaciji vrsta pripovjedača (koji je gotovo uvijek u prvom licu ili sveznajući), svijesti o organizaciji detalja priče, simboličnu među prostorom, likovima i vremenima, koja su superponirana ili jukstaponirana prema matematičkoj potrebi, carstvu narativne logike i čvrstoće te strukturi paradoksalnih izlaganja. Sve ovo čini ono što je povijest žanra nudila kao goli sadržaj. Cortázar se odnosi prema temi, piscu i čitatelju kao vanjskim čimbenicima djela. Čitatelja je za njega povezan s temom na isti način na koji je i pisac, odnosno smatra da su privučeni posebnom silom; nakraju, ipak, čini se da ih uvodi u ophođenje s temom i u projekt koji se čini kao njegov.

¹⁷ *Kritička djela.*

3.4. Antiroman *Školice*

Kada je 1963. napisao roman *Školice*, Cortázar je potpuno uzdrmao hispanoameričku književnost, a ovaj je roman započeo proces internacionalizacije te književnosti. Radi se zapravo o antiromanu, odnosno kako ga je sam autor nazvao, „kontraromanu“. Prema Luisu Harssu, *Školice* su „agresija koja se suprotstavlja ispraznoj dijalektici zapadne civilizacije i racionalističke tradicije. To je ambiciozno i smiono djelo, istovremeno filozofski manifest i pobuna protiv literarnog jezika te kronika izvanredne duhovne pustolovine“ (Harss 1966). Isti autor opisuje Cortázara iz *Školice* kao „ribolovca u dubokim vodama, koji se brine o tisuću mreža, čovjeka s beskonačnim resursima, nasilna, kontradiktorna, vesela, paradoksalna: ne samo velikog humorista koji zasjenjuje sve ostale u našoj književnosti, nego i vrsna književnog teoretičara“ (*ibid.*). Beatriz Sarlo piše kako su se *Školice* pretvorile u roman koji su svi poznavali kao „narativni eksperiment koji je američku¹⁸ književnost doveo do nivoa tog vremena“¹⁹ (Sarlo 2007, 239). Nastavlja da, iako su tu njegovu inovaciju sada već mnogi upotrijebili, sedamdesetih godina bila je paradigma književne revolucije (*ibid.*).

Važnost i težina ovoga djela može se vidjeti i u riječima Lezame Lime o Cortázaru i njegovu djelu, koje donosi Mario Goloboff:

„Napisati vrhunski roman, *Školice*, i istovremeno biti biće o kojem se mogu pisati romani, luksuz je koji si je samo Cortázar mogao dopustiti. Njegovo prijateljstvo u korijenu je moga bića i za mene je ono patetična gozba. A njegov esej o *Raju*, ta zabava inteligencije koju bi Ezra Pound nazvao logopeja, još uvijek iznad mene pleše svoj ples intelekta među riječima. Vrijedilo je napisati roman kojem će Cortázar biti popularizator; upravo on, koji je napisao takav maestralan roman“²⁰ (Goloboff 2015, 103).

Sarlo tvrdi da su se *Školice* savršeno povezivala s ozračjem vremena svojim motivima seksualnog oslobođenja, odbijanja autoriteta te čak i s nešto orijentalizma, čime je privlačila mlade. S druge strane, za ozbiljnije je čitatelje bila kritika realistične, naturalističke, psihološke i socijalne književnosti koja se još uvijek pisala u Latinskoj Americi (Sarlo 2007).

Virtuoznost djela može se uočiti na nekoliko razina. Prva i najočitija jest organizacija teksta. Samo otvorivši prvu stranicu knjige, čitatelj nailazi na upute za čitanje. Odnosno, na početku nam autor donosi „Tablero de dirección“ (u hrvatskom prijevodu „Putokaz“), u kojem nam objašnjava de se u biti radi o dvjema knjigama te nam nudi dva načina čitanja romana. Ako odlučimo slijediti upute i čitati redosljedom koji je predložio autor, možemo ostati

¹⁸ Misli se na hispanoameričku književnost.

¹⁹ Vlastiti prijevod.

²⁰ Vlastiti prijevod.

zbunjeni, s obzirom na to da događaji koji se opisuju u poglavljima često nemaju veze jedni s drugima, a ponekad se čak čine nelogičnima (primjerice kada se u 28. poglavlju pripovijeda o smrti Rocamadoura, a u 130. koji bi trebao slijediti govori o opasnostima koje vrebaju kod zatvarača na gaćama). Ipak, ne možemo sumnjati da je sve povezano snažnom logikom, koja možda ponekad nije očita. Beatriz Sarlo govori kako od „Putokaza“ roman predlaže da zamišljamo druge moguće poretke, posebice u ponovnim čitanjima koja su neizbježna upravo zbog dojma koji ostavlja nasumični poredak (*ibid.*).

Govoreći o strukturi *Školica*, Santiago Juan Navarro piše kako su jedinice vremena, mjesta i radnje pomno poništene. Radi se o narativnom kaosu, koji odražava egzistencijalni kaos u kojem se razotkrivaju likovi. Čitatelj treba uspostaviti veze koje bi ga dovele do rješenja i logički poredati narativnu slagalicu koja nam je predstavljena (Navarro 1992). U nastavku, Navarro ističe da se značenje koje nam se nameće čitajući knjigu ne proizvodi slobodnim asocijacijama, nego da ponavljajuće metafore u romanu doprinose ujedinjavanju razlomljene strukture teksta. Drugim riječima, „mostovi, kaleidoskopi i školica zaključavaju značajan potencijal koji odražava i površinu i formu *Školica*“²¹ (*ibid.* 237). Prema tome, mostovi i slične predodžbe evociraju potragu za protagonistom; kaleidoskop i spužve pune rupica jesu metafore druge, poliedarske stvarnosti, koja može biti zaustavljena samo u trenutku kada se stakla kaleidoskopa spajaju u jedinstveni oblik. Školica je, kako možemo i naslutiti iz naslova, središnja metafora romana; ona je grafički prikaz Oliveirinog duhovnog napretka. Prema Navarro, školica funkcionira kao mandala koja ga poziva da uđe na nebo koje se smatra nedostižnim (*ibid.*).

Osim strukture, još jedna posebnost djela jest podjela na tri dijela, povezanima premještajima Horacija Oliveire. Prvi dio, s podnaslovom „S one strane“ obuhvaća poglavlja koja se događaju u Parizu. Drugi dio ima podnaslov „S ove strane“ i obuhvaća poglavlja smještena u Buenos Airesu, a treći dio „Sa svih strana“ čine poglavlja koja su, prema Cortázaru, neobavezna za čitanje. Ako čitatelj odluči čitati prema Putokazu, pročitat će i „neobavezna“ poglavlja, ali ako odluči čitati po redu kako slijede, može završiti prije tog dijela. Na isti način, tvrdi Sarlo, mogu se čitati samo „neobavezna“ poglavlja, „kako bismo u njima pronašli sve intertekstualne tragove koje roman ne skriva. Naprotiv, naglašava ih i time pojačava dojam da su *Školice* napisane u višeglasju“²² (Sarlo 2007, 245). Osim toga, može se primijetiti da roman nastoji prekinuti kontinuitet pripovijedanih događaja, umećući dijelove eseja i citata. Radnja

²¹ Vlastiti prijevod.

²² Vlastiti prijevod.

Školica ometa se zato što se kraj razdvaja u minimalno dva smjera, s obzirom na to da redosljed kojim čitamo može promijeniti linearnu logiku i na to da ulomci prekidaju tečnost pripovijedanja. Čitanje se nikad ne zadržava u jednoj od ovih zona; ono preskače iz jedne u drugu, prekidajući intrigu kako bi se kasnije opet uspostavila iz drugog trenutka ili s drugog mjesta. Također, tijekom čitanja mijenja se registar; kreće se od pripovijedanja do teoretske rasprave o književnosti, od citata nekog važnog autora (poput Derridaa) do neke važne obavijesti iz dnevnika ili časopisa, od ozbiljnih do humorističnih tekstova. Sarlo dodaje kako citatima Cortázar nudi priručnik za čitanje; citati služe kao primjerci neke knjižnice ili kao zaporke po kojima čitatelj uvijek može biti svjestan estetike u kojoj se piše roman (*ibid.*).

U drugom poglavlju svoje knjige Sarlo postavlja pitanje o tome kako čitati knjigu danas (1994. godine), odnosno u vremenu kad već postoji velik broj članaka o toj temi. Zbog toga kaže da su *Školice* „tekst koji smo iscijedili, okrenuli, pregledali mu rebra: ne preostaje ništa što mu možemo učiniti“²³ i da je to roman koji je kritika otela (*ibid.* 260). To, dakako, ne iznenađuje znajući koliki je utjecaj, posljedice i recepciju u gotovo cijelom svijetu imao ovaj roman. Međutim, Sarlo piše o negativnom učinku koji je uzrokovao taj uspjeh, a to je fenomen „cortazarisma“ koji ju je pretvorio gotovo u klišej tako što su je počeli imitirati, i time je „roman, umjesto da osvjetljava modu koju je proizvodio, bio njome zasjenjen“²⁴ (*ibid.* 260).

²³ Vlastiti prijevod.

²⁴ Vlastiti prijevod.

4. Metodologija istraživanja

Glavni cilj ovog istraživanja bio je dati uvid u recepciju Cortázarovih djela, u razdoblju od 1984. godine do 2020-ih godina. Ne bismo li ispunili ovaj cilj, bilo je potrebno pronaći sve objavljene tekstove o Cortázaru. Da bismo to postigli, u prvom smo redu istražili bazu podataka knjižnice Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, koja je druga po veličini u Hrvatskoj. Osim te knjižnice, istražili smo i bazu Nacionalne i sveučilišne knjižnice u Zagrebu. S obzirom na to da su *Školice* bile njegovo prvo prevedeno djelo, a prijevod je objavljen 1984. godine, pretpostavka je bila da s pregledavanjem članaka treba početi upravo od te godine.

Smatramo da treba podsjetiti da je Hrvatska tada bila dijelom bivše Jugoslavije, pa stoga značajan dio komentiranih članaka pripada tom razdoblju, koje je trajalo do 1991. godine, kada je Hrvatska stekla kako političku, tako i kulturalnu neovisnost, što uključuje i izdavačku aktivnost. Časopisi koje smo pregledali jesu: *Oko*, *Vijenac*, *Književna smotra*, *Kronika*, *Zarez*, *Forum*, *Polet* i *Republika*. Radi se o časopisima koji su izlazili u to doba i koji su donosili vijesti kako o hrvatskoj, tako i o stranim kulturama i književnostima. Od nabrojenih, jedino u *Forumu* i *Poletu* nismo pronašli nikakve podatke o Cortázaru i njegovim djelima. Većina časopisa digitalizirana je pa su brojevi od kraja devedesetih godina dostupni na internetu, što je uvelike olakšalo potragu. Što se tiče godina prije digitalizacije i časopisa koji nisu digitalizirani, podatke smo tražili u primjercima koji se čuvaju u spomenutim knjižnicama. Nakon što smo pregledali časopise, prikupili smo članke na hrvatskom, analizirali ih i zatim sažetke tih članaka preveli na španjolski²⁵, kako bismo prikazali predodžbe koje su imali hrvatski autori o Cortázaru i kontekstu u kojem je stvarao.

Drugi cilj ovog istraživanja bio je provjeriti koja je čestotnost posuđivanja Cortázarovih djela danas. Da bismo to postigli, obratili smo se Knjižnicama grada Zagreba, koje su nam ustupile podatke za posljednje tri godine, odnosno, za razdoblje od lipnja 2020. do ožujka 2023. Analizirali smo te podatke i izradili tablicu koja brojčano prikazuje posudbe Cortázarovih djela, od onog najviše posuđivanog, do najmanje posuđivanog, što nam može pomoći u stvaranju predodžbe o Cortázarovoj popularnosti u Hrvatskoj.

²⁵ Zbog potreba verzije ovog rada na španjolskom.

5. Bibliografija tekstova o Cortázaru u hrvatskim knjigama i časopisima

Poglavlja u knjigama:

Stojaković Monros, Silvia. „Čarobnjaci riječi sa ili bez letećih ćilimova“. *Pukovnik igra školice*. Beograd: BIGZ, 1980. (273–279)

Zlatar, Andrea. „Što je post-moderno u postmodernoj književnosti“. *Istinito, lažno, izmišljeno. Ogledi o fikcionalnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1989. 107–116.

Žmegač, Viktor. „Provizorij sadašnjice: obrisi postmoderne“. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991. 362–396.

Virk, Tomo. „Postmodernizam i postmodernisti“ *Strah od naivnosti. Poetika postmodernističke proze*. Zagreb: Naklada Lara, 2014. 142–198.

Članci u časopisima:

Prasel, Salvador. „Nema više autonauta na kozmostradi“. *Oko* 313 (1984).

Jukić, Tatjana. „Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu“. *Književna smotra* 84 (1991): 57–61.

Prokopiev, Aleksandar. „Gdje je balkanski Luis Harss?“ *Zarez* 224 (2008): 28.

N.N. „Knjige bez kojih ne bismo bili ovakvi“. *Jutarnji list*. 26/7/2009.

Alajbegović, Božidar. „Imaginaro kao okosnica stvarnosti“. *Vijenac* 432 (2010).

Perica, Marija. „Priče koje se upravo čitaju sutra“. *Vijenac* 423 (2010).

Tretinjak, Igor. „Priče Julija Cortázara prvi put u hrvatskom prijevodu“. *Tportal.hr*. 21/4/2010

Glavaš, Marijo. „Školica se čita barem dvaput“. *Infozona.hr*. 26/9/2012.

Mikelenić, Bojana. „Majstor književne igre“. *Vijenac* 521 (2014).

Koštal, Andrija. „Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama“. *Književna smotra* 193 (2019): 39–48.

Vukmir, Mateja. „'Progonitelj i druge priče' (J. Cortazar): Portugalski 'twilight zone'“. *Ziher.hr*. 22/10/2019.

Jovović, Nataša. „Jezični labirint Julia Cortázara“. *Književna smotra* 197 (3), 2020, 123–131.

U razradi bibliografije o Juliju Cortázaru služili smo se člancima prethodno spomenutih časopisa. Kako bismo dali kontekst razdoblja, odnosno kako bismo objasnili stajališta hrvatskih autora o razdoblju u kojem je stvarao Cortázar, služili smo se sljedećim člancima: „Što je post-moderno u postmodernoj književnosti“ Andree Zlatar, objavljenom u zborniku iz 1989. godine *Istinito, lažno, izmišljeno. Oglеди o fikcionalnosti*; zatim člankom Viktora Žmegača „Provizorij sadašnjice: obrisi postmoderne“, objavljenim u knjizi *Povijesna poetika romana*, 1991. godine; člankom Aleksandra Prokopieva „Gdje je balkanski Luis Harss“, objavljenim 2008. u *Zarezu*; u istom poglavlju s Prokopievljevim člankom analizirali smo i pogovor hrvatskog prijevoda Harssovog djela *Los nuestros*, koji je napisala prevoditeljica Silvia Monros Stojaković i kojem je naslov „Čarobnjaci riječi sa ili bez letećih ćilimova“ (1980). Naposljetku, u ovom dijelu služili smo se knjigom *Strah od naivnosti. Poetika postmodernističke proze i poglavljem „Postmodernizam i postmodernisti“* Tome Virka, napisanim 2000. godine, a čiji je prijevod sa slovenskog objavljen u Zagrebu 2014. godine.

U nastavku, kod dijela o recepciji Cortázarovih djela, započeli smo najstarijim pronađenim člankom o Cortázaru. Radi se o članku „Nema više astronauta na kozmostradi“ Salvadora Prasela, objavljenom u časopisu *Oko*, povodom njegove smrti 1984. godine. Nastavili smo s akademskim tekstovima o Cortázaru, koje smo podijelili u grupe prema časopisima u kojima su objavljeni. Prvo smo predstavili članke iz *Književne smotre*: članak Tatjane Jukić iz 1991. godine pod nazivom „Tamo neke škole u uvećanom crvenom krugu“, zatim članak Andrije Koštala „Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama“, objavljen 2019. godine te naposljetku članak „Jezični labirint Julia Cortázara“ Nataše Jovović iz 2020. godine. Iduće smo analizirali članke iz *Vijenca*, dva iz 2010. godine: „Imaginaro kao okosnica stvarnosti“ Božidara Alajbegovića i „Priče koje se upravo čitaju sutra“ Marije Perica te iz 2014. članak „Majstor književne igre“ Bojane Mikelenić.

Nakraju, u poglavlju „Drugi članci o Cortázaru“ komentirali smo neakademske članke koje smo pronašli na raznim internetskim stranicama. Ti su članci sljedeći: „Knjige bez kojih ne bismo bili ovakvi“ iz *Jutarnjeg lista*, „Priče Julija Cortázara prvi put u hrvatskom prijevodu“, s *Tportal.hr*, „Školica se čita barem dvaput“ s *Infozona.hr* i jedan članak s bloga pod nazivom „'Progonitelj i druge priče' (J. Cortázar): portugalski 'twilight zone'“.

6. Pregled prijevoda hispanskoameričke književnosti u Hrvatskoj

Iako se radi o maloj državi, u Hrvatskoj je oduvijek postojalo zanimanje za stranu književnost. Zbog povijesnih i kulturnih razloga, najveće zanimanje postojalo je za talijansku, francusku i njemačku književnost. Što se tiče književnosti na španjolskom jeziku, prvo djelo koje je došlo do veće publike u Hrvatskoj bio je, naravno, *Don Quijote* Miguela de Cervantesa. S druge strane, prvi prijevodi hispanskoameričke književnosti objavljeni su u 20. stoljeću, kada se u Hispanskoj Americi popularizirala umjetnost, pa time i književnost. Valja istaknuti da nisu svi prijevodi koji su tada postojali na hrvatskom teritoriju bili prevedeni izravno sa španjolskog jezika, već se to činilo i preko jezika posrednika, poput njemačkog, francuskog, talijanskog i slično.

Dakle prema bibliografiji koju je sastavio hrvatski prevoditelj i lektor Milivoj Telečan i koja je objavljena u časopisu *Studia Romanica et Anglica Zagrabienis*, prvi prijevodi hispanskoameričkih djela u Jugoslaviji objavljeni su 1924. godine. Radi se o kratkim djelima Horacia Quiroge i Raúla Montera Bustamantea, koja su objavljena u knjizi *Tisuću svjetskih pisaca*. Djela ovih i još dvojice autora, Antonia Montevara i Juana Joséa Soize Reillyja objavljena su i 1931. u sličnoj zbirci, pod naslovom *Tisuću najljepših novela*. U drugom izdanju iste knjige objavljeno je i jedno djelo Rubéna Daría. U pedesetim godinama ističu se prijevodi djela Pabla Nerude, Pabla Rojasa Paza, Joséa Eustasia Rivere, Rómula Gallegosa, Manuela Rojasa, Miguela Ángela Asturiasa i drugih, manje poznatih. Početkom šezdesetih godina po prvi puta prevode se djela Aleja Carpentiera Jorgea Luisa Borgesa, Gabriele Mistral, Martína Luisa Guzmána i Juana Rulfa, vrlo važnih imena u hispanskoameričkoj književnosti.

Godine 1968. mijenja se situacija sa španjolskim jezikom u Hrvatskoj. Razlog tomu je što je to godina kada je s radom započela Katedra španjolskog jezika i književnosti (osnovana 1961) pri Odsjeku za romanistiku. Od te se godine, zahvaljujući uvođenju hispanskih studija, povećao broj prijevoda. Što se tiče velikih imena hispanskoameričke književnosti, najviše su se prevodila djela Jorgea Luisa Borgesa, po prvi puta na slovenski preveo se roman *La ciudad y los perros* (*Mesto in ščeneta*) Maria Vargasa Llose, koji je čak i prije osvajanja Nobelove nagrade za književnost 2010. godine, bio vrlo čitan u Hrvatskoj. Iduće godine, 1969. prvi se puta objavljuje prijevod jednog Cortázarova djela. Riječ je o zbirci priča *Las armas secretas* (*Tajno oružje*)²⁶, prevedenoj i objavljenoj u Beogradu. Iste su godine prevedena djela *El túnel*

²⁶ Radi se o prijevodu Radoja Tatića, koji je objavila izdavačka kuća Nolit iz Beograda.

(*Tunel*) Ernesta Sábata, *La muerte de Artemio Cruz* (*Smrt Aretmija Cruza*) Carlosa Fuentesa i *El sol en la cola del viento* (*Sunce u repu vetra*) Pabla Nerude. Iduće godine izašao je još jedan prijevod romana *La ciudad y los perros* (*Grad i psi*), ovaj puta na hrvatskom, objavljen u Zagrebu. Osim toga, preveden je i *Pedro Páramo* Juana Rulfa i još jedno djelo Maria Vargasa Llose, *La casa verde* (*Zelena hiša*). Godine 1971. prvi se puta u Jugoslaviji objavljuje slovenski prijevod najprevođenijeg djela hispanškoameričke književnosti, *Cien años de soledad* (*Sto godina samoće*), autora Gabriela Garcíje Márqueza. Dvije godine kasnije izašao je prijevod istog djela na srpski i to je bilo izdanje koje je ovo djelo populariziralo u Jugoslaviji, a Márqueza učinilo najčitanijim predstavnikom hispanškoameričke književnosti.

Bibliografija koju je sastavio Milivoj Telećan završava upravo sedamdesetih godina, kada su se prevela i druga djela Jorgea Luisa Borgesa, Miguela Ángela Asturiasa, Pabla Nerude, Maria Vargasa Llose, Juana Rulfa i Carlosa Fuentesa, zajedno s novim prijevodima Joséa Hernándezza i Roberta Fernándezza Retamara. Nakon sedamdesetih godina nemamo nikakvu sistematiziranu bibliografiju prijevoda. Usprkos tome, možemo reći da se nakon *booma* popularizirala hispanškoamerička književnost i da Hrvatska tu nije iznimka.

Pisac koji je imao najviše utjecaja na druge autore bio je Jorge Luis Borges, argentinski autor zbog čijeg je utjecaja i načina na koji se ophodi sa svijetom fantastičnog, grupa hrvatskih pisaca koji su oponašali te načine nazvana „hrvatskim borgesovcima“. Između ostalih, tu su i danas aktualna imena poput Pavla Pavličića, Gorana Tribusona, Drage Kekanovića i Stjepana Tomaša. Razlog zašto ih je Branimir Donat tako nazvao bilo je to što su shvaćali književnost na način sličan Borgesu i što su koristili neke Borgesove postupke kod oblikovanja teksta, izostavljajući vremenske odrednice ili dodatne opise.

6.1. Prvi prijevodi Julija Cortáзара

Što se tiče Cortáзара, iako je bio jedan od najprevođenijih hispanškoameričkih autora, zapravo je u Hrvatskoj od njegova ogromnog opusa prevedena tek nekolicina naslova. Prvi prijevod objavljen na teritoriju bivše Jugoslavije, kako smo već rekli, bio je *Las armas secretas*. Ipak, djelo koje ga je učinilo slavnim bila je *Rayuela*, objavljena u Beogradu 1984. godine pod naslovom *Školice*. Isto je djelo u Hrvatskoj 2009. godine preveo Dinko Telečan. Osamdesetih godina, također u Beogradu, prevedena je njegova zbirka eseja *Un diario para el cuento*, pod naslovom *Dnevnik o priči* (1987). Osim cjelovitih djela, prevedena su i neke pojedinačne priče, poput „La isla de mediodía“, koja je objavljena na srpskom jeziku 1989. godine, pod naslovom „Ostrvo u podne“ i objavljena u *Antologiji svetske fantastike* iste godine. Godine 1991. Silvio Jozić preveo je priču „Instrucciones para John Howell“, „Napuci za Johna Howella“, koja je jedna od priča iz knjige *Todos los fuegos el fuego (Sve vatre vatre)*. Ta je priča objavljena u časopisu *Republika*, zajedno s još dvama njegovim esejima, koje je preveo isti prevoditelj. Tek nakon hrvatskog prijevoda *Rayuele*, počele su se u Hrvatskoj prevoditi njegove zbirke priča. Prva od tih prevedenih zbirki bila je objavljena iste godine, a riječ je o zbirci *El final del juego* pod naslovom *Kraj igre*, koja je objavljena 2009. godine. Iduće je godine objavljena zbirka *Priče o kronopijima i famama: Priručnik za pjevanje i plakanje (Historias de cronopios y famas)* i *Progonitelj i druge priče (El perseguidor)*. Godine 2011. objavljena je zbirka *Tajno oružje: 5 priča za sviranje i fantaziranje (Las armas secretas)*.

Osim toga, postoji još prijevoda pojedinačnih priča. Prevedena je priča „Queremos tanto a Glenda“ pod naslovom „Toliko volimo Glendu“ i objavljena u kulturnom časopisu *Vijenac*, u broju u kojem se obilježavala stota obljetnica Cortázarova rođenja 2014. godine. Od njegovih teorijskih tekstova, preveden je, odnosno adaptiran njegov esej „Algunos aspectos del cuento“, pod naslovom „Neki aspekti kratke priče“ i još dva članka: „O osjećaju nepotpuna opstojanja“ i „O osjećaju fantastičnoga“, koje je preveo i objavio Silvio Jozić u književnom časopisu *Republika*. Ističemo također kako je moguće da postoji još prijevoda pojedinačnih priča o kojima nismo pronašli dodatne informacije. Primjerice, u jednom se članku spominje prijevod priče „El otro cielo“ („Drugi raj“), ali nismo pronašli nijedan drugi trag postojanja ovog prijevoda i pretpostavljamo da se radi o prijevodu preko jezika posrednika, odnosno o prijevodu s engleskoga. Osim toga, hrvatski čitatelji koji ne znaju španjolski, sigurno su posezali za Cortázarovim djelima prevedenima na engleski, posebice ako su ih zanimala ona djela koja još nisu postojala u prijevodu na hrvatski. Zbog razloga poput ovog, teško je govoriti

sa stopostotnom preciznošću o recepciji autora u Hrvatskoj, no, ovo istraživanje zasigurno će dati doprinos u oblikovanju općenite predodžbe o njegovoj prisutnosti u prijevodima i specijaliziranim časopisima na hrvatskom jeziku i istražiti će jesu li još uvijek Cortázarova djela živa među hrvatskom publikom, desetljeće nakon posljednjih prijevoda njegovih djela.

7. Članci o postmoderni i hispanoameričkoj književnosti na teritoriju bivše Jugoslavije

Kako smo već objasnili, *boom* je bio važan fenomen u hispanoameričkoj književnosti koji ju je „stavio na kartu“ svjetske književnosti. Zbog toga, brojni su književni teoretičari govorili o temi *booma*, povezujući ga s poetikom postmoderne. Među njima nalaze se neki vrlo poznati autori, poput Raymonda Williamsa, Briana McHalea, Beatrice Amaryll Chandy, Ramóna Saldivara, Johna Bartha i drugih. Zbog toga ne čudi da su i neki hrvatski autori pisali o toj temi. U nastavku ćemo predstaviti neke od članaka o postmoderni u kojima se spominje i Cortázar.

7.1. Postmoderno u postmodernoj književnosti

Hrvatska komparatistica i profesorica Sveučilišta u Zagrebu Andrea Zlatar napisala je 1989. godine članak pod naslovom „Što je post-moderno u postmodernoj književnosti?“ U tom članku autorica promišlja o postmodernizmu i odrednicama književnosti objavljenoj u tom razdoblju te objašnjava po čemu se onda takva književnost razlikuje od modernističke. Odlučili smo uvrstiti ovaj članak u rad jer daje uvid u to kako su to razdoblje shvaćali hrvatski teoretičari te jer se u njemu Zlatar bavi romanom *Školice* i smatra ga paradigmatičkim primjerom postmoderne. Ona u svome članku ističe neke paradokse koji se javljaju u postmodernizmu. Primjerice, s jedne strane zagovara se dezintegracija subjekta, a s druge se ukazuje na ponovno pokretanje interesa za subjekt, paralelno se zagovara antirealizam i doslovna interpretacija stvarnosti, miješaju se iracionalnost i zahtjev za totalnom objektivnošću, prilagodbe zatečenom stanju i utopičnost, konzervativizam i progresivnost, itd. Za sve navedeno uzrok je, prema Zlatar, unutrašnja dihotomija postmodernizma na postizam (od prefiksa „post-“) i modernizam. Zatim govori o geografskoj i kulturološkoj granici koju predstavlja Ocean, iako naglašava da južnoamerički roman treba vezati uz Europu, s obzirom na to da je sjevernoamerička postmoderna sasvim drugačija. Zlatar nadalje ističe činjenicu da se književnost u diskusijama o postmoderni često zanemarivala, ali unutar književnosti kao glavni predložak služio je roman. Tomu je tako jer je roman uvijek računao na demokratsku recepciju te je pridonio formiranju identiteta građanske klase i buržoaskog individualizma. Roman ne može više predstavljati, kao u 18. stoljeću, idealni oblik komunikacijske prakse, zato što je književnost izgubila funkciju priopćavanja iskustva. Književnost postaje „diskurs među diskursima, medij

među medijima, stvar među stvarima“ (Zlatar 1989, 111). Kao diskurs među diskursima, literarnost nije imanentna književnosti, već je literarnost prisutna zbog konvencija.

Nadalje, europska postmoderna, kao i južnoamerički roman, svjesna je potrebe za pričom i smislom, za razliku od sjevernoameričke postmoderne. Zlatar kaže: „U tekstualnim suočavanjima s nemogućnošću pripovijedanja cjelovite priče i iskazivanja smisla, otkriva se njezin modernizam, modernizam koji je čini postmodernom“ (*ibid.* 113). Ovdje se dotiče Cortázarova romana *Školice* čija struktura, tvrdi, pokazuje sve simptome postmoderne: kombinaciju avangardističkih i modernističkih postupaka od jezičnih igri do pripovjednih tehnika, montažu fragmenata iz neknjiževnih izvora, kao što su novine, enciklopedije, znanstvene rasprave, zatim sugeriranje različitih mogućnosti recepcije, s obzirom na to da čitatelj može poglavlja posložiti u redosljed koji želi, postojanje poglavlja koja nisu obvezna za čitanje te primjeri citatnosti, parodije, metanaracije. Cortázar svoj svijet slaže kao igru školice te je cilj stići do „neba“ što nije uvijek moguće. U romanu nailazimo na poglavlja kao što je 34. u kojem se usporedno nižu rečenice iz knjige koju čita jedan od likova i misli tog lika o knjizi, što ukazuje na teorijske posljedice Cortázarova pripovijedanja. Kao središnji problem javlja se pitanje „što se zbiva u pripovijedanju“, odnosno „što se pripovijedanjem čini, što ono može“ (*ibid.* 114). Cortázar taj problem razrađuje u knjizi *Dnevnik o priči* (*Diario para un cuento*). U ovoj su knjizi metanarativni postupci dovedeni poprilično daleko; pripovjedač piše dnevnik o priči koji se teško može napisati, priču o jednoj Anabeli koju on ne može napisati, a koja, tvrdi Zlatar, upućuje na Poeovu Annabel Lee. Cijeli Cortázarov tekst predstavlja napor da se dosegne događaj, da se od riječi, sjećanja i osjećaja stvori zbivanje, odnosno nešto što je stvarno, iako je taj napor uzaludan, kaže Zlatar. U *Dnevniku o priči* Cortázar čak uvodi ulomak iz Derridaovog teksta *Istina u slikarstvu*, koji dodatno raspisuje i inkorporira u svoj tekst (*ibid.*).

Autorica zatim dodaje kako postmoderna implicitno ne želi da se stvarnost „sasušiti“ u naknadnom upisivanju života u djelo, baš kao i Maga u romanu. Postmoderna, sinkronijskim negiranjem dijakronije, vrijeme zamjenjuje prostorom. U nastavku uspoređuje Cortázarov *Dnevnik o priči* sa Semprunovim romanom *Kakva lijepa nedjelja* i uviđa da im je zajednička točka nemogućnost pripovijedanja (*ibid.*).

U tekstu Andree Zlatar koji smo upravo predstavili, možemo vidjeti da ova autorica Cortázara smatra postmodernim autorom te njegovo djelo drži reprezentativnim za postmodernu. Drugim riječima, u tekst o postmoderni uvodi Cortázara kao reprezentativnog predstavnika. Prema tome, analizirajući odrednice njegova opusa, ponajviše romanesknog,

možemo doći do odrednica postmoderne. Važno je istaknuti da je ova autorica Cortázara smatrala postmodernim autorom jer nisu svi dijelili isto mišljenje, posebice hispanski autori, koji su ga svrstavali u fenomen *booma*, koji ova autorica niti ne spominje.

7.2. Obrisi postmoderne

Viktor Žmegač, jedan od najcjenjenijih hrvatskih teoretičara književnosti piše tekst o postmoderni, pod nazivom „Provizorij sadašnjice: obrisi postmoderne“, u svojoj knjizi *Povijesna poetika romana*. U tome se tekstu on bavi svjetskom postmodernom općenito, obuhvaćajući slavne pisce poput Faulknera, Joycea, Kafke, Woolf, Eca, Fowlesa, Calvina, itd. Među njima se, dakako, javljaju i neki hispanoamerički pisci. Prvi od njih je Borges, kojega smatra paradigmatiskim autorom „našeg vremena“ (postmoderne), posebno ističući njegovu priču o piscu koji 300 godina nakon Cervantesa ponovno počne pisati slavni roman *Bistri vitez don Quijote od Manche*, koji u toj novoj verziji, identičnoj originalnoj, ispada bogatiji jer sadrži tri stoljeća recepcije. Žmegač u toj priči vidi savršen model za prikaz „estetike recepcije“. Borgesom se služi kako bi iznio neke odrednice poetike postmoderne koja, ne smijemo zaboraviti, u vrijeme kada je nastao ovaj tekst, nije bila još dovoljno razrađena. Čak i Žmegač tvrdi da pojam „postmoderna“ mnogi teoretičari i stručnjaci za književnost upotrebljavaju uvelike hirovito.

U nastavku tvrdi da je postmoderna signatura jednog stanja, a ne određenog pokreta. Odnosno, postmoderna je specifično stanje, kulturnopovijesni problem, „fenomen koji možda prelazi granice epohe“ (Žmegač 1991, 370). Nadalje spominje pluralizam koji je prisutan i u moderni, ali je razlika u tome što u postmoderni postupno nestaje svijest o suparništvu koje je bilo svojstveno modernističkim pokretima. Govoreći o razlikama između modernizma i postmodernizma iznosi također da je jedan od elemenata za definiciju postmodernizma konstatacija o gubitku spontanosti, ne u psihološkom, već u fenomenološkom smislu. U svojoj razradi spominje brojna velika imena za filozofiju i teoriju književnosti, kao što su Nietzsche y Foucault te primjenjuje njihove ideje na raspravu o postmoderni. Tako dolazi i do ideje da je jedan od središnjih simptoma postmodernizma opća vladavina citata, odnosno „upućivanja na druge objekte u imaginarnom muzeju, koji se može shvatiti i kao golemo skladište podataka u kibernetičkoj eri, a postmodernizam kao umjetnička kultura u doba kibernetike“ (*ibid.* 381).

Kasnije u tekstu dotiče se metanaracije i govori kako su suvremeni autori metanarativne proze prošli kroz školu modernizma i upoznali disocijaciju tradicionalnih kategorija. Zbog toga je struktura često znatno složenija nego u starijim romanima te vrste, a metanaracija se shvaća kao oblik čuvanja zagonetke. Zbog toga se ne može reći da metatekstualno organizirani poetološki elementi sami po sebi utemeljuju postmoderni roman. U tom kontekstu daje primjer Julija Cortázara, jednog od prvaka hispanoameričkog romana. Tvrdi da njegov roman *Nagrađeni*²⁷ (*Los premios*) sadrži elemente postmodernog romana. U ovom romanu spajaju se razmišljanja koja zaokupljaju protagonista s pričom o putovanju brodom u kojoj ima pustolovnih i fantastičnih elemenata. Tvrdi da je u roman ugrađena svijest koja promišlja problem što ga nameće svaka konstrukcija fikcije, a ujedno se uspostavlja odnos između te razine i sklopa zbivanja koji tvori radnju u tradicionalnom smislu. Cortázar, tvrdi Žmegač, nastoji čitatelja uklopiti u odnose koje stvara tekst. Kaže da su *Nagrađeni* u mnogočemu književnost o književnosti, odnosno poetološki roman, ali ipak „glavna misao tog djela nije kapitulacija pred fikcijom, nego zalaganje za fikciju koja rastvara stereotipe i predrasude“ (*ibid.* 390). Kod ovog romana, tvrdi Žmegač, ovisno o interpretaciji, možemo doći do dvaju zaključaka. Ako, naime, ukidanje sigurnosti u odnošenju prema zbilji shvatimo kao ulazak u labirint znakovlja, Cortázarovo će se djelo interpretirati kao postmodernističko. No, ako se naglasi etos borbe protiv stereotipa, odnosno spoznajni karakter, djelo će se interpretirati kao modernističko.

Tekst se nastavlja daljnjim uspoređivanjem modernističkog i postmodernističkog romana te ističe kako je bitna razlika između modernizma i postmodernizma ta što se modernistički roman opire recepcijskom pokusu koji uspoređuje vrste čitanja, dok se u postmodernim romanima nazire pisanje koje nastoji premostiti jaz između ekskluzivnog umjetničkog modernizma i popularne kulture. Ovdje iznosi dvije verzije tumačenja postmodernizma, od kojih je prva populistička, a odnosi se na povezivanje visoke kulture s pop-kulturom, a druga je metafizička. U toj je verziji otac postmodernizma Jorge Luis Borges.

7.3. Važnost Luisa Harssa

Ovdje valja spomenuti da se u bivšoj Jugoslaviji prevelo veliko djelo Luisa Harssa *Los nuestros* (*Pukovnik igra školice*) relativno rano, godine 1980. Ta je činjenica zasigurno imala

²⁷ Vjerojatno prijevod autora teksta, kasnije se spominje naziv *Nagrade*. Roman nije preveden na hrvatski.

veze s recepcijom Harssa u akademskim krugovima i s time da su ga ovdašnji autori koristili kao glavni izvor pri pisanju članaka. Oni vide Harssa kao autora koji je pomogao promovirati latinskoameričku književnost u svijetu, zato što je pisao o autorima koji su danas vrlo važni, primjerice Asturias, Borges, Cortázar, Rulfo, Márquez, između ostalih, ali koji u to vrijeme još nisu bili dosegli svoj vrhunac. Valja istaknuti da je knjiga izdana 1966. godine, dok je, primjerice, roman *Školice* objavljen samo dvije godine prije, a roman *Sto godina samoće* još nije bio niti napisan.

Mnogo godina nakon, odnosno 2008. godine, Aleksandar Prokopiev napisao je članak pod nazivom „Gdje je balkanski²⁸ Luis Harss?“, koji je objavljen u *Zarezu*, časopisu za kulturna i društvena zbivanja. Autor smatra kako na području bivše Jugoslavije također trebamo jednog Luisa Harssa, koji bi napisao djelo na razini kvalitete *Los nuestros*, a koji bi promovirao regionalnu književnost. U prvom redu kako bi je upoznali najbliži susjedi jer Hrvati ne poznaju primjerice makedonsku književnosti i obrnuto. Siguran je da je ta knjiga mijenjala svijest o latinskoameričkoj književnosti u svijetu (Prokopiev 2008). Tomu bi moglo biti tako jer, kako doznajemo iz pogovora prijevoda knjige *Los nuestros*, originalna knjiga bila je napisana na engleskom, pa je tako mogla doći do šire publike, iako je njegova ideja bila napisati knjigu prvenstveno za latinskoameričku publiku, kako bi osvjetlio put latinskoameričkim piscima.

U spomenutom pogovoru pod naslovom „Čarobnjaci riječi sa ili bez letećih ćilimova“, prevoditeljica Harsova djela na srpskohrvatski, Silvia Monros Stojaković, objašnjava fenomene koje je spominjao Harss, a koje je on držao samorazumljivima u latinskoameričkom okruženju. To čini jer smatra da je za srpsko-hrvatsku publiku potrebno dati dodatna pojašnjenja. Prevoditeljica tvrdi da je latinskoamerički pisac bio u dvostrukom raskoraku, sa sredinom i sa svojom umjetnošću. Što se sredine tiče, pisac je crpao svoja znanja iz svoje povlaštene, najčešće vladajuće klase, pa ga tako oni koje je zastupao nisu mogli čitati. Što se tiče umjetnosti, pisac se nalazi u dilemi: govoriti o stvarnosti na realistički, već viđen način ili pristupiti neuobičajenim temama i suvremenijim tehnikama i tako izgubiti oslonac u svojoj književnosti. Tako, suočen s brojim problemima, pisac se usredotočuje na riječ; napušta opis prirode, koja je predstavljala izazov i s teme diktatora, koji se pojavljuje kao elementarna snaga, prelazi na sam jezik (*ibid.*)

²⁸ Autor ovdje koristi naziv „balkanski“ za države bivše Jugoslavije, u ovom se kontekstu odnosi na Hrvatsku i Makedoniju. Upotreba tog pojma problematična je jer on nije precizno određen ni geografski i politički točan za Hrvatsku.

Nadalje, spominje djelo Carlosa Fuentesa o novom hispanoameričkom romanu, pod nazivom *La nueva novela hispanoamericana*, u kojem se on bavi odnosima pojmova „langue“ i „parole“ (jezik i govor) i uspoređuje ih s odnosom grada i internata. Iznosi i da je danas jezik kod svih latinskoameričkih pisaca vrijednost po sebi i poziv za daljnja ispitivanja i da je latinskoamerički pisac došao do fenomenologije riječi i prije teoretičara fenomenologije. Tako je Harssova knjiga vrlo reprezentativna; u njoj se vidi kako su se različiti pisci svaki na svoj način posvetili izučavanju tajnih konotacija riječi i oplemenjivanju jezika, bilo promatrajući stare Maje, bilo dograđivanjem izmišljenih knjižnica, osluškivanjem bližnjeg ili poniranjem u sebe. U svakom su se slučaju posvetili dostojnijem sporazumijevanju među ljudima.

U nastavku prevoditeljica komentira nešto o svakom od glavnih pisaca koji se spominju. Tako za Borgesa ističe kako je on napravio puno za svoj narod te ne samo da mu je podario babilonsku knjižnicu, nego i bezbroj erudita, pjesnika i romanopisaca, a svijetu jednu fantastičnu mitologiju. Rulfo se pak nadovezuje na univerzalni mit o traganju za ocem, odnosno postankom, a Márquez se digao u mitske slojeve. Stojaković kaže kako jedni riječima sežu do dublje stvarnosti, drugi riječima obogaćuju ovu ili nagoviještaju neku drugu, a za treće je sama riječ stvarnost dokaz postojanja, ali „svi su oni majstori modernog pripovijedanja, čarobnjaci riječi i pobornici lijepog, bez obzira što ta ljepota za jedne predstavlja društvenu pravdu, a za druge savršenstvo zanata“ (Stojaković 1980, 276).

Monros Stojaković ističe da nam Harss u svom djelu približava ljudski dio koji se nalazi u svakom piscu, upoznaje nas s njegovim izgledom, navikama i sklonostima, a pokazuje nam i zajedničke crte stvaralaštva tih književnika. Ipak, postoje i moguće primjedbe na knjigu, kao što je to da je Harss pojednostavio nemire pisaca kojima se bavi. On pomoću duhova iz prošlosti objašnjava njihovo djelovanje, ističe njihovu duhovnu uništenost i kao da ih podvodi pod uopćeno djelovanje vanjskih čimbenika i jednu metafiziku (*ibid.*).

Prevoditeljica zaključuje da će knjiga Luisa Harssa zasigurno pobuditi interes publike bivše Jugoslavije, koju je već osvojio García Márquez, i za druge vrhunske pisce Latinske Amerike, usmjeravajući taj interes prema vrijednostima koje nisu tek proizvod *booma* (imajući u vidu da je knjiga nastala prije *booma*). Čak i pisci o kojima Harss piše i sami često upućuju sugovornike, čitatelje ili kritičare na poglavlja koja se odnose na njih. Prijevod koji je nastao morao je biti sažet, pa se prevoditeljica odlučila za tekstove o piscima čija su djela kod nas najviše prevedena. Iznimka je Cortázar jer su dotad bile prevedene samo neke priče, ali prevoditeljica ističe kako će se on tek pokazati u pravom svjetlu kada se prevede roman *Školice*,

koji je okosnica suvremene latinskoameričke proze i koji je važan na razini svjetske književnosti. Zaključuje rečenicom da je upravo Cortázar potaknuo Harssa da napiše ovu knjigu, a prevoditeljicu da je prevede (*ibid.*). Zanimljivo je da je ista prevoditeljica upravo i prevela *Školice* 1984. godine na srpskohrvatski. I tko zna, možda je upravo prijevod djela *Los nuestros* potaknuo nekog hrvatskog čitatelja da pročita neko djelo hispanoameričkog autora.

7.4. Razvoj postmodernog latinskoameričkog romana

U ovom ćemo poglavlju interpretirati članak Tome Virka, slovenskog teoretičara, koji je napisao iscrpan tekst o latinskoameričkoj postmoderni, *boomu*, magijskom realizmu i metafikciji. Poglavlje koje ćemo komentirati dio je knjige *Strah od naivnosti. Poetika postmodernističke proze*, objavljenoj u Zagrebu 2014. godine. Na početku Virk ističe da je Borges imao najviše utjecaja na vodeće postmodernističke pisce, pa su ga neki smatrali postmodernistom, neki prethodnikom postmodernizma, a treći „zadnjim krikom“ modernizma. To, prema Virku, čini još nejasnijim položaj latinskoameričkog romana jer se njegova periodizacija razlikuje kod brojnih teoretičara. Za takvo stanje postoji nekoliko razloga. Prvi je razlog taj da latinskoameričko društvo ne pruža osnove iz kojih, prema uvriježenim teorijama, može iznići postmodernizam, odnosno latinskoameričko društvo nije postindustrijsko društvo pa se time propitkuju mogućnosti postmodernizma u Latinskoj Americi. Drugi je razlog taj da znanost nije dovoljno istražila pojavu magijskog realizma (koji mnogi povezuju s postmodernizmom) ni njegov odnos s postmodernizmom, a radi se o najutjecajnijem smjeru latinskoameričkog romana. Treći se razlog tiče periodizacije latinskoameričke književnosti u cjelini, koja je nejedinstvena, a često i proturječna. Virk smatra da je ta nejedinstvenost djelomice posljedica španjolske periodizacije i njezina specifičnog korištenja termina *modernismo* i *postmodernismo* (Virk 2014).

Razrađujući taj problem spominje raspravu Geerta Lernoua u kojoj on razmatra kanadski postmodernizam, uspoređujući ga s latinskoameričkim. Ističe činjenicu da je kanadska književnost prihvatila postmodernizam, iako gotovo nije imala modernizam, što tvrdi da je slučaj i u latinskoameričkoj književnosti, s komentarom: „Kako mogu Borges, Cortázar y Márquez nadići modernizam, koji se nikada nije uvriježio u njihovim vlastitim kulturama“ (Lernout 1988, cit. prema Virk 2014). Dodaje kako se u Latinskoj Americi naziva magijskim realizmom ono što se u ostatku svijeta naziva postmodernizmom. Dakle, Lernout negira modernizam u Latinskoj Americi, a magijski realizam smatra postmodernizmom, s čime se Virk ne slaže. Posebice se ne slaže s nepostojanjem modernizma u Latinskoj Americi te

spominje modernizam kod Carlosa Fuentesa, Maria Vargasa Llose i Gabriela Garcíje Márqueza, koji je vodeći predstavnik magijskog realizma, ali i pod velikim utjecajem modernizma. Virk ističe teoretičara Janka Kosa koji smatra da se u okruženju samog magijskog realizma dogodio pomak s modernizma u postmodernizam (*ibid.*).

Nadalje Virk objašnjava latinskoameričku periodizaciju romana koja se razlikuje od europske. Tradicionalna latinskoamerička povijest književnosti tako utvrđuje da se uspon modernizma dogodio početkom 20. stoljeća, s Joséom Martíjem. Nakon toga, do Drugog svjetskog rata prevladavaju društveno angažirani i zavičajni romani (indigenistički roman, odnosno gaučevska književnost), odnosno realistični roman kojem je vrhunac 1920. godine. Četrdesetih godina javlja se urbani roman i val „nove proze“ kojem je vrhunac u *boomu* šezdesetih i sedamdesetih godina. U nastavku se Virk bavi upravo *boomom* te naglašava kako u taj pokret spadaju romani svjetskog ugleda (koji je moguće dostignut time što su mnogi autori *booma* pisali u inozemstvu), koji su u dva desetljeća Latinsku Ameriku doveli u središte svjetskog romana. Tu Virk iznosi podjelu na četiri skupine pisaca u *boomu*: 1) predboomovski autori koji su stvarali četrdesetih i pedesetih godina (Jorge Luis Borges, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, Miguel Ángel Asturias, Alejo Carpentier, Juan Rulfo, José María Arguedas, Augusto Roa Bastos); 2) autori samog *booma* koji je započeo šezdesetih godina (Julio Cortázar, Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Guillermo Cabrera Infante, José Donoso); 3) autori s početka sedamdesetih godina, tzv. drugi val *booma* (Manuel Puig, Alfredo Bryce Echenique); 4) „postboomovska“ postmodernistička generacija osamdesetih godina (Severo Sarduy, Ricardo Piglia, Luis Rafael Sánchez, Diamela Eltit, Salvador Elizando, José Balza, Jorge Enrique Adoum, R. H. Moreno-Durán) (*ibid.*).

U nastavku, Virk piše kako je „nova proza“, kao i *boom* i magijski realizam, reakcija na pojednostavljeni realizam regionalnog romana. Kod tih je pisaca riječ bila o umjetno izrađenoj, modernijoj prozi u kojoj se ponekad naglašavala fiktivnost djela. Ti su pisci bili kulturniji, kozmopoliti i naobraženi, „pa ipak ta djela, unatoč tome što problematiziraju realistički koncept realnosti, ujedno problematiziraju i zapadnu, racionalističku kulturnu tradiciju. Stoga južnoamerička književnost *booma* nikada nije posve autoreferencijalna“ (Virk 2014). Dakle, ti romani, iako odbacuju realističko-naturalističko odražavanje vanjskog svijeta i često su metafizički, oni nisu samo formalna igra bez vanjske reference već odražavaju društveni i kulturni svijet iz kojeg potječu. Drugim riječima, tvrdi Virk, osnovni je problem romana „nove proze“ periodizacija po ustaljenom periodizacijskom modelu. Virk zatim donosi ideje Janka Kosa koji je zaključio da je kod Carpentiera, Rulfa, Cortázara, Fuentesa, Márqueza, Llose i

Puiga riječ o postrealizmu, koji se isprepleće s modernističkim i postmodernističkim utjecajima, a ponekad može prelaziti i prema postmodernizmu. Drugim riječima, on smatra da je u njihovim djelima riječ o postmodernističkim obradama prvotno postrealističkih, egzistencijalističkih i modernističkih osnova (*ibid.*).

Virk iznosi razmišljanja i nekih drugih autora, primjerice Romana de la Campe, koji propituje je li latinskoamerički *boom* šezdesetih i sedamdesetih godina oblik ranog postmodernizma ili oblik visokog modernizma. Promatrajući latinskoameričku književnost iz perspektive suvremenih teorija postkolonijalizma, kao postmoderne pisce navodi Borgesa, Puiga, Llosu i Márqueza. Roman de la Campa govori o nereprezentacijskom diskursu latinskoameričke književnosti koji se događa zbog odsutnosti čistog realizma u književnosti *booma* kao posljedice toga da ta proza ne odražava realni svijet zato što ga ne prihvaća pa ga fikcionalizira. Dodaje kako se u latinskoameričkoj književnosti vide slična obilježja kao u europskom postmodernizmu, a to su, između ostalih: zbunjenost, praznina, odsutnost središta, traganje za identitetom. Međutim, za razliku od Europe gdje je to posljedica postindustrijskog društva, u Latinskoj je Americi to posljedica kolonijalne prošlosti, odnosno postkolonijalnog stanja (*ibid.*).

Idući teoretičar čije ideje iznosi jest Raymond Williams²⁹, koji utvrđuje da je latinskoameričko društvo ujedno predmoderno, moderno i postmoderno pa je takav i roman, a njegova je posebnost ta da je u svim razdobljima bio političan. Williams provodi detaljnu periodizaciju te izdvaja nekoliko generacija. Prva, avangardistička generacija latinskoameričkog modernizma jest ona iz dvadesetih i tridesetih godina, u kojoj su pisci elitisti koji su odmaknuti od izvornog iskustva te su autori subjektivnog realizma. Iduća je generacija hermetički modernizam, započeo četrdesetih godina, a koji vjeruje da je još uvijek moguće izricati stvarnost. Tu ističe Borgesa, Asturiasa, Carpentiera koji su započeli to razdoblje, a vrhunac mu je šezdesetih s Rulfom, Fuentesom, Llosom, Onettijem i Cortázarom. Ističe kako je *boom* vrh latinskoameričkog modernizma, a njegov vrhunac je Márquez, s romanom *Sto godina samoće*. Postmodernizam je započeo s Borgesom koji je uzor brojnim postmodernistima, a uz njega je začetnik i Julio Cortázar, s romanom *Školice*. Prema Williamsovu mišljenju taj roman nije u cijelosti postmoderan, ali su Morellijeva poglavlja na kraju romana uzor postmodernistima. U tom kontekstu navodi prve prave postmodernističke

²⁹ Britanski teoretičar, književni kritičar i književnik. Jedna od vodećih ličnosti britanske nove ljevice, istaknuti teoretičar marksističke kritike, kulturalnih studija i kulturnog materijalizma. Dao je važan doprinos marksističkoj kritici kulture i umjetnosti.

romane koji su pod utjecajem Borgesa i Cortázara kao što su *Tres tristes tigres* Guillerma Cabrera Infantea, zatim *Sibirski blues* Néstora Sáncheza te *Prevara Rite Hayworth* Manuela Puiga (*ibid.*).

Williams, promatrajući postmodernizam u romanima latinskoameričkih pisaca, svrstava autore u kategorije. Prema tim kategorijama, Márquez je modernist, Mario Vargas Llosa prvo modernist pa djelomice postmodernist, postmodernisti su Puig i Cabrera Infante, a kao latinskoamerički postmodernistički roman *par excellence* izdvaja *Opscenu pticu noći* autora Joséa Donosa. Kao manje poznate postmodernističke autore, koji po njemu predstavljaju pravi postmodernizam, izdvaja Diamelu Eltit, R.H. Moreno-Durána, Ángela Albaluciu i Daría Jovanilla Agudella. Prema Williamsu, zajedničko je zapadnim i latinskoameričkim postmodernistima to što smatraju da jezik ne može pružiti istinu o svijetu. On također nastoji shvatiti latinskoamerički postmodernizam polazeći od društvenih pomaka koji se odražavaju u društveno-političkoj realnosti, kao što su propast vjere u autoritet države nakon pokolja studenata u Meksiku 1968, zatim destabilizacija vjere u Čileu s padom Allendea i dolaskom Pinocheta 1973. godine, razvodnjavanje vjere u autoritet i stvarnost u Argentini zbog diktature. Zbog svega toga on ne svrstava starije autore u postmodernizam, već tamo svrstava one mlađe, svijetu nepoznate. Osim toga, neprestano upozorava na političnost latinskoameričke književnosti u cjelini, a time i postmodernizma, pa otkriva jednu od važnijih razlika između latinskoameričkog i zapadnog postmodernizma u „kritici“. Naime, tvrdi da je „zapadni“ postmodernizam neutralan i nekritičan, a latinskoamerički je povijestan i nužno političan (*ibid.*).

Virk nadalje ističe kako je Williamsova rasprava zanimljiva po tome što autore koji su smatrani kao *boomovci* ne svrstava u postmoderniste, čime je u proturječju s velikim brojem istraživanja. Primjerice, Juan José Sánchez povezuje Sábatorov roman s postmodernim stanjem, Volker Roloff smatra Cortázarove *Školice* postmodernističkim romanom, jedan njemački autor smatra roman Maria Vargasa Llose *Razgovor u katedrali* postmodernim, a drugi njemački autor o Fuentesovoj *Terri nostri* piše kao o historiografskoj metafikciji, što je pojam usko vezan uz postmodernizam. Julio Ortega u postmodernističke romane svrstava Márquezov *Sto godina samoće*, Cortázarov *Školice* i Infanteov *Tres tristes tigres* (*ibid.*).

U nastavku spominje teoretičare koji su najzaslužniji za današnje razumijevanje postmodernizma, primjerice David Lodge koji osim Borgesa ne navodi nijednog drugog latinskoameričkog pisca. Linda Hutcheon ne govori eksplicitno o njihovom postmodernizmu,

ali razmatra Cortázara, Fuentesu, Márqueza, Carpentiera i Puiga, ponajviše u pogledu historiografske metafikcije. Douwe Fokkema smatra postmodernistima Márqueza, Cortázara i Fuentesu. Matei Calinescu u latinskoamerički postmodernizam ubraja također spomenutu trojicu uz Infantea i Puiga. McHale, teoretičar na kojeg su se pozivali mnogi hrvatski autori članaka koje smo obradili govoreći o Cortázaru i latinskoameričkoj književnosti, među postmoderniste svrstava Márqueza, Cabreru Infantea, Carpentiera, Puiga i Cortázara. Međutim, Virk naglašava kako spomenuti teoretičari ne evidentiraju poteškoće koje postavlja pitanje postmodernizma u latinskoameričkoj književnosti, već spomenute autore stihijski svrstavaju u postmodernizam (*ibid.*).

Primjećujemo dakle da o postmodernosti latinskoameričkog romana teoretičari nisu suglasni. Knjiga Raymonda Williamsa, kao što smo mogli vidjeti, nudi potpuno drugačije ideje od onih uvriježenih. Bilo kako bilo, latinskoamerički roman pokazuje izvjesnu posebnost, koja ga povezuje s postmodernom u nekim slavenskim zemljama te i sa sjevernoameričkim romanima koje Linda Hutcheon označava kao historiografsku metafikciju. Virk ističe da unatoč ontološkoj dezorijentaciji i krajnjoj relativizaciji istine i stvarnosti, ta istina i stvarnost ne nestaju posve iz književnosti. U nastavku se poglavlja autor detaljnije bavi magijskim realizmom, američkom metafikcijom i novim romanom³⁰. Govoreći o magijskom realizmu, usputno spominje i Cortázara kao autora kojega su mnogi svrstavali u autore magijskog realizma (*ibid.*). Ipak, mi se s time ne slažemo jer ono što su kod njega smatrali magijskim realizmom, može biti i odrednica fantastičnoga

Kada govori o metafikciji, Virk također spominje Cortázara kao autora u kojega je čest ovaj postupak. Ističe kako su brojne metafikcijske metode u središtu nekih djela, posebice kod Cortázara, Rushdieja i Fuentesu, a natuknute i kod Márqueza. Naglašava da je to, barem djelomice, posljedica svijesti o piščevoj stvaralačkoj moći; pisac stvara autonomnu stvarnost i više ne odražava postojeće. Karakteristika autora koji se u latinskoameričkoj književnosti smatraju postmodernima ta je što oni europocentrično poimanu realnost problematiziraju ne samo kao „magijsku“, već koriste i metafikcijske metode, koje u velikoj mjeri možemo pronaći u Fuentesovoj *Terri nostri* te u Cortázarovim *Školicama*. Virk tu ističe da upravo prisutnost metafikcije pruža kriterij po kojem bi neka djela magijskog realizma bilo moguće svrstati u postmodernizam. Naime, metafikcija je sastavni dio tih romana ne samo na formalnoj već i na globalnijoj razini. Magijski realizam niječe primat prirodnih i fizičkih zakona te se tako dovode

³⁰ Pritom se ne misli na pojam *nueva novela* koji se javlja u interpretaciji latinskoameričke književnosti.

u pitanje granice magijskog i realnog. Tako ta djela narušavaju pojam istine i stvarnosti koji određuje subjekt koji ih smješta u duhovno-povijesne osnove karakteristične za postmodernizam. Na kraju poglavlja Virk zaključuje kako u postmodernistička djela mogu spadati *Terra nostra* i *Školice* te čak i *Sto godina samoće*. Činjenica da spomenuta djela ne koriste samo autoreferencijalnost već upućuju i na realni svijet izvan teksta, ne smije biti zapreka za određivanje njihove postmodernosti jer su takva brojna djela koja obično svrstavamo u postmodernizam, tvrdi Virk (*ibid.*).

U člancima o razdoblju u kojem je stvarao Cortázar, predstavljenima u ovome poglavlju, u prvom redu primjećujemo da se ideje o tom razdoblju poprilično razlikuju kod hrvatskih kritičara u odnosu na hispanske. Ta je razlika najviše vidljiva u tome što neki hrvatski autori smještaju Cortázara u postmodernizam, dok ga hispanski autori nikada ne bi smjestili u to književno razdoblje. Neki od predstavljenih autora, poput Tome Virka, spominju *boom* govoreći o Cortázaru, ali ostali se čak ni ne dotiču tog fenomena. Razlog tomu može biti taj što su oni vjerojatno nastojali povezati hrvatsku književnost s hispanskoameričkom, odnosno približiti je hrvatskim čitateljima. To je međutim problematično jer se hrvatska periodizacija književnosti uvelike razlikuje od hispanskoameričke. Prema tome, također je moguće da su oni poznavali fenomen *booma*, ali su hrvatskim čitateljima htjeli olakšati razumijevanje, zbog čega ne govore o *boomu* nego o postmodernizmu.

8. Recepcija Cortázarova u hrvatskim časopisima

Kao što smo već naglasili, roman *Školice* bio je prvo Cortázarovo djelo prevedeno na neki od jezika bivše Jugoslavije. Prijevod je objavljen 1984. godine u Beogradu, na srpskom jeziku, no to nije spriječilo da ga čitaju i u drugim dijelovima Jugoslavije jer je službeni jezik cijele republike bio srpskohrvatski ili hrvatskosrpski. Kada je izašao ovaj prijevod, počeli su izlaziti članci i kritike o romanu. Činjenica da je djelo prevedeno upravo 1984. godine može imati veze s time što je upravo to godina Cortázarove smrti. Osim prijevoda, te su godine izlazili i članci koji su mu odavali počast.

Recepcija *Školica* i Cortázarova u časopisu *Oko*

Jedan od tih članaka, pod nazivom „Nema više autonauta na kozmostradi“ izašao je u časopisu *Oko*, a napisao ga je Salvador Prasel u ožujku 1984. godine. Časopis *Oko* bio je jedan od poznatijih književnih časopisa koji su izlazili u 20. stoljeću u Jugoslaviji, a donosio je novosti iz kulture i književnog svijeta, kako hrvatskog, tako inozemnog. U članku koji ćemo predstaviti obilježava se smrt ovog velikog argentinskog autora, a naslovom upućuje na Cortázarov roman *Losonautas de la cosmopista (Autonauti na kozmostradi)*, koji je objavljen samo dva mjeseca prije nego što je autor preminuo od leukemije. U članku se ističe da se radi o čovjeku koji je na glasu kao jedan od prvaka književnosti na španjolskom jeziku i čiji se roman *Školice* uspoređuje s Joyceovim *Uliksom* jer označava prekretnicu u modernoj književnosti. Cortázar se opisuje kao vitalnog pisca, revolucionara, člana Russelovog suda, prijatelja Venezuele, kubanske i nikaragvanske revolucije i nepomirljivog protivnika vojno fašističkih diktatura (Prasel 1984).

Nakon uvoda autor govori o nekim načelima koja je zagovarao Cortázar, primjerice da je smatrao da treba izmijeniti stav prema pripovijedanju, ugušiti u korijenu svaku sistematsku konstrukciju likova i situacija, što se odražava na njegovu romanu *62 – modeli za montažu*³¹ te da je smatrao da čitatelja treba učiniti sudionikom, odnosno koautorom književnog djela. Nadalje komentira strukturu romana *Školice*, odnosno upute za čitanje romana koje je ostavio autor, a u kojima stoji da se roman može čitati na dva načina: od početka do 56. poglavlja ili početi od 73. poglavlja i slijediti naznačeni redoslijed do završetka u 131. poglavlju. Time se on, kako naglašava autor članka, ne izruguje čitatelju, već mu sugerira da primijeni sustav koji

³¹ Budući da ovaj roman nije preveden na hrvatski, pretpostavljamo da je naslov prijevod autora članka.

je sličan igri školice. Naravno, ne bi se ništa dogodilo kad bi se s čitanjem započelo ili završilo na bilo kojem poglavlju. Prasel ističe kako bi se moglo dogoditi da je čitatelj, ako prihvati autorove upute za čitanje i ne ograniči se na okvire logike, nego odluči slobodno stvarati s autorom, u stanju oduševiti se, ali i baciti knjigu kroz prozor. Prema tome, odnos autora i čitatelja, kao i piščev uspjeh, bit će daleko stabilniji (*ibid.*).

U nastavku, Salvador Prasel govori kako su *Školice* povijest jednog „čardaka ni na nebu ni na zemlji“, što prema frazeologiji označava nesigurnu kuću, odnosno nesigurne poslove. Radi se o povijesti Horacija Oliveire, „pofrancuženog Argentinca“, koji živi između dvaju svjetova, ali je istovremeno i rasprava o tome što treba biti pripovjedačka umjetnost, uz pomoć Morellija, lika za kojeg Prasel smatra da služi tome da izražava mišljenja samog autora. Prema njemu, prava je umjetnost uvijek revolucionarna, čak i ako ne govori o revoluciji kao temi. Isto tako, tema ne mora biti Argentina da djelo bude argentinsko, odnosno latinskoameričko ili općeljudsko. Tu donosi Cortázarov citat u kojem kaže da se treba poslužiti romanom kao što se služimo oružjem za obranu mira: upravljajući ga na pravi cilj... Treba izbjegavati zaokružen roman i nadomjestiti ga kolažem; akumulacijom fragmenata oblikovati stvarnost u cjelini, zatim ne osjećati se vezanim onim što se prije napisalo u istom djelu, potražiti utočište u iracionalnosti i prijeći preko ustaljenih normi, štoviše, ismijati ih sprdnjom i lakrdijom (*ibid.*)

U nastavku članka autor ističe kako su primijenjeni prethodno izneseni savjeti. Naime, tvrdi da se u španjolskom originalu osjeća argentinska varijanta, pučki jezik, dijalozi bez oznake sugovornika, da bi čitatelj sam mogao zaključiti o kome se radi. Osim toga, česti su postupci ironija, anitklimaks koji zapanjuje čitatelja, parodija i karikatura. Pripovjedač se ruga formalnom, biranom govoru, na nekim mjestima upotrebljava fonetsku ortografiju, ubacuje strane riječi ili isti pojam upotrebljava na više jezika te se služi figurama igre riječi, zvukova, onomatopejom, na način kakav nije u tolikoj mjeri viđen kod njegovih prethodnika (*ibid.*).

Nadalje govori da otkako je roman *Školice* primljen u književni klub, roman (općenito) izgubio je svoje granice. Tako su se stereotipne forme regionalizma, ograničenog na reprodukciju lokalnog kolorita i folkloru te odgojne književnosti, tipične u latinskoameričkom kontekstu, udaljile od novog Cortázarova stvaralaštva te se time ovaj roman uistinu može smatrati prekretnicom. Danas čitatelj puno više zahtijeva od pisca, a ovaj mora biti spremniji, obrazovaniji, svestraniji i suvremeniji nego što su to bili njegovi prethodnici (Prasel 1984).

Govoreći o okolnostima nastanka romana, Prasel ističe da treba uzeti u obzir epohu u kojem je nastao: bilo je to s jedne strane vrijeme općeg previranja i revidiranja nekadašnjih vrednota,

a s druge vrijeme povezanosti ljudi preko sredstava masovnih komunikacija. Zbog toga Horacio Oliveira, glavni lik romana, u Buenos Airesu pronalazi svoga dvojnika Travelera, čija žena podsjeća na njegovu ljubav, Magu, pa je time Buenos Aires Pariz i obratno. Unatoč tome, kako tvrdi Prasel, Cortázar je stranac gdje god da se pojavi te umire uvjeren da svijet treba preobraziti jer u svom „skladu“ ne može zadovoljiti čovjeka (*ibid.*)

Autor članka nadalje ističe kako je Cortázar tvrdio za svoje najpoznatije romane – *Školice*, *62-modeli za montažu*, *Manuelova knjiga* i *Posljednja runda*³² – da su oni zapravo antiromani, odnosno pobuna protiv neautentičnosti ljudskog života i estetske i psihološke literature. U tim je romanima sve moguće, ali se na prvi pogled čini da nema veze između uzroka i posljedica. Tako primjerice tramvaji prevoze ljude iz jednog u drugi, vrlo udaljeni grad, prelazeći time samo nekoliko blokova kuća, ili se liftovi pomiču ne samo vertikalno već i horizontalno. Prasel zatim citira početak romana prepunog isječaka iz novina koji govore o tragičnoj sudbini južnoameričkih zemalja i o nekim apsurdnim događajima u svijetu, *Manuelova knjiga*, koji kaže: „Iz razumljivih razloga bio sam među prvima koji su shvatili da ova knjiga ne samo ne izgleda ovakvom kakva ne želi biti; prema tome, tko misli da u književnosti treba prikazivati stvarnost, pronaći će da knjiga spada u žanr fantastike; s druge strane, tko voli fikciju u književnosti, požalit će što se knjiga na nedostojan način splela s historijom naših dana“ (Cortázar 1973. cit. prema Prasel 1984). Iako se u toj knjizi govori i o politici, ton nikada ne prelazi ton pamfleta, štoviše, Cortázar često spominje svoje diskusije s drugim revolucionarima na raznim forumima gdje im dokazuje da se moramo boriti protiv fosilizacije jezika i književnog izražavanja uopće. Katkada čak pribjegava tome da sastavlja cijelo jedno poglavlje od izmišljenih riječi gdje su samo morfologija i sintaksa španjolske, a značenje može biti bilo što, ovisno o tome kako je čitatelj raspoložen. Prasel zaključuje kako je Cortázar zapravo u svojoj biti pjesnik, ali je poezija za njega nešto iznad pjesničkog djela, intuitivna strana čovjeka. U tim svojim željama slaže se s nadrealistima, zbog želje da proširi granice spoznaje do kozmičkih razmjera (*ibid.*)

Nadalje, Prasel se odmiče od romana *Školice* te ističe kako su ipak priče (on ih naziva pripovijetkama) najvrjednija Cortázarova ostavština. Ističe kako te priče nikada nisu izolirane, već su gotovo uvijek prikazane u zbiricama sa živopisnim naslovima: *Bestijarij*, *Tajno oružje*, *Oktaedar*, između ostalih. Prasel govori kako su ti kraći radovi uvijek pomno izgrađeni, nimalo jednostavni i uvijek s izvjesnom dozom tajanstvenosti, spremni da nečime iznenade. Usprkos

³² Od navedenih romana, samo je roman *Školice* preveden na hrvatski, ostalo su vjerojatno prijevodi autora članka.

kršenju tradicionalnih „pravila igre“ pri pisanju, Cortázarov je čitateljski krug poprilično širok, pogotovo kod mlađe populacije. Ističe čak i kako se poznati Antoninijev film *Blow up* inspirirao Cortázarovom pričom „Las babas del diablo“ („Vražje sline“), u kojem se fotograf identificira s kamerom, tako da je s jedne strane čovjek koji piše vlastitu povijest, a s druge strane leća, odnosno oko zagledano u vrijeme. Ovdje još Prasel donosi informaciju da je u procesu izrade još jedan film³³, po priči „Autopista del sur“ („Južna autocesta“), gdje čovjek prestaje biti čovjek i postaje automobil (*ibid.*)

U članku zatim stoji kako je Cortázar majstor humora, crnog humora i satire. Nadalje se spominje roman *Autonauti na kozmostradi* (prijevod autora članka), koji je napisao zajedno sa svojom suprugom, Carol Dunlop. Navodi kako je autor putovao sa suprugom od jednog do drugog turističkog kampa, tražeći inspiraciju za svoju posljednju veliku šalu. Ističe i jednu zanimljivost vezanu uz naše krajeve, a to je da u jednom njegovom imaginarnom putopisu inspiriranom Julesom Verneom, pod naslovom *Put oko dana u osamdeset svjetova* postoji crtica u kojoj se osvrće na Hrvatsku i Jugoslaviju. To je učinio preko jednog lika, zagrebačkog magistra farmacije, koji je uvrstio brzozjav stiliziran na hrvatskom jeziku, s namjerom da ga uputi tadašnjem kralju, 8. listopada 1934.³⁴ (*ibid.*).

U nastavku Prasel spominje Octavia Paza, velikog meksičkog književnika i kritičara, koji je rekao da moderna novelistika sve više poprima osobine poezije. S njime se slaže i Nicolas Bratosevich, argentinski esejist i autor Cortázarove antologije. Ovdje Prasel donosi citat iz njegove analize koji kaže:

„Ima valjda neki razlog da je Cortázar započeo svoju proznu literaturu s *Kraljevima*, novom verzijom mita o labirintu. U središtu se nalazi čovjek-neman, Minotaur koji hoćeš-nećeš boravi u našem biću... Vjekovima je ta legenda izražavala dva simbola: zadržati neman u centru labirinta i uništiti je, drugim riječima potisnuti silu iracionalnosti da nas ne proguta; ili pak poći joj ususret i izvesti je na svjetlo i zrak, što opet znači prihvatiti iracionalnost i crpsti snagu iz nje kao što to čine poetski duhovi.“ (Bratosevich, cit. prema Prasel 1984).

Prasel zaključuje svoj članak sljedećim riječima: „Kakvagod se interpretacija da Cortázarovu životnom djelu, u zemljama španjolskog govora, gdje se najbolje mogu ocijeniti njegove često neprevodive fineze, nema pisca ni kulturnog čitaoca na kojeg autor *Školice* nije ostavio dubok trag i čak nešto bitno promijenio u čovjeku. A to je ono što se očekuje od prave revolucije“ (Prasel 1984).

³³ Postoje dvije ekranizacije ove priče. Jedna je *Weekend* redatelja Jean-Luca Godarda iz 1967. godine, a druga je *Traffic jam* Luigija Comencinija iz 1979. godine. Ovdje se vjerojatno radi o drugoj ekranizaciji, o filmu *Traffic jam*, međutim, nije sigurno jer je taj film nastao 1979, odnosno prije nastanka ovoga članka (1984. godine).

³⁴ Dan kada je u Marseilleu izvršen atentat na jugoslavenskog kralja Aleksandra I. Karađorđevića.

Nakon što smo pročitali ovaj opsežan članak o Cortázaru i njegovu opusu, možemo vidjeti da je autor obavio iscrpan posao pri pisanju time što je tražio i skupio brojne informacije koje nisu bile lako dostupne u vrijeme kad je članak napisao, odnosno 1984. godine. To nam može ukazati na popularnost ovog autora čak i Hrvatskoj, makar i u malom krugu ljudi.

8.1. Cortázar u akademskim tekstovima

Osim što su ga čitali „obični“ ljudi, Cortázara se čitalo i u akademskim krugovima, gdje je nekoliko književnih kritičara napisalo tekstove o njemu. Većina tih tekstova izašla je u časopisu *Književna smotra*. Taj časopis, koji izlazi do današnjeg dana, okrenut je prema svjetskoj književnosti i prvi je časopis u Hrvatskoj s tom orijentacijom. Otkako je počeo izlaziti 1969. godine, časopis nastoji pokazati da je za obogaćivanje vlastite kulture i književnosti potrebno poznavati i strane, zbog čega i dalje objavljuju tekstove o stranoj književnosti, kako izvorno napisane na hrvatskom, tako i prevedene. Prema tome, ne čudi da je upravo ondje objavljeno nekoliko članaka književne kritike o Cortázaru. Prvi je od njih članak o pripovjednoj prozi Julija Cortázara autorice Tatjane Jukić, pod naslovom „Tamo neke škole u uvećanom crvenom krugu“.

8.1.1. Tamo neke škole u uvećanom crvenom krugu

Pod ovim naslovom Tatjana Jukić objavljuje svoj akademski članak o Cortázaru 1991. godine, pružajući nove perspektive u pristupu njegovu djelu. Svoj osvrt započinje isticanjem besmrtnosti njegove ostavštine, u vidu romana, kratkih priča, eseja, kritika i prijevoda. Naziva ga ekscentričnim te ističe njegove sklonosti prema džezu, Francuskoj, sviranju trube, nadrealizmu, revolucijama i Che Guevari. Nadalje ističe kako je on jedna od ključnih figura latinskoameričkog *booma*, odnosno vala književnosti u pedesetim i šezdesetim godinama 20. stoljeća. Naglašava kako su njegov roman *Školice* iz 1963. godine kritičari proglasili prvim velikim latinskoameričkim romanom, a Carlos Fuentes ovaj roman naziva velikim manifestom latinskoameričkog identiteta (Jukić 1991).

Nastavlja uvođenjem problema (post)modernizma i Cortázarova mjesta unutar istog. Spominje suvremenu latinskoameričku književnost prema kojoj se u postmodernu ubrajaju djela magijskog realizma, novog baroka ili „borhezovštine“, ali Cortázar se ne ubraja ni u jednu od tih poetika, već on, oslanjajući na latinskoameričku tradiciju, ali pod utjecajem Europe i

njezine tradicije, stvara vlastitu poetiku. Od Borgesa, kao tvorca latinskoameričkog postmodernizma, nasljeđuje osnovna književna i filozofska načela, ali se isto tako od njih i odmiče. Naime, Borges je precizno odredio ono što će se kasnije nazivati postmodernizmom i time utabao put svim kasnijim eksperimentatorima, a Cortázar, dakle, nastoji izaći iz tih jasnih Borgesovih okvira. On, svjestan toga da zbog brisanja granice između fikcije i faksije njegovi suvremenici pribjegavaju magičnome te svjestan i produkcije brojnih metatekstualnih tekstova o tekstu, okreće se europskoj tradiciji, koja je, kao što znamo, poprilično drugačija od one latinskoameričke. Ipak, ni u toj europskoj tradiciji nije bio sretan s pretjeranim racionalizmom pa on pribjegava skulpturi i nadrealizmu. Ubrzo, promatrajući obje strane književnih tradicija (latinskoameričke i europske), shvaća da se zapravo radi o dvama licima istoga književno-povijesnog stanja. Jedina razlika koju uočava jest ta da latinskoamerička tradicija dopušta poigravanje s tvorbom različitih svjetova, dok se europska drži onoga empirijskoga. Promatrajući sve i bivajući svjestan svega, on bira neki svoj svijet (*ibid.*)

Osim stvaranja novih svjetova, Cortázar počinje prikazivati besmislenost, bespredmetnost i lažnu logičku dosljednost tih svjetova i tako se poigrava svim potencijalima suvremene književnosti. Ta igra, tvrdi Jukić, završava se na dva moguća načina: krajnjom ironizacijom vlastitog materijala, čime se oduzima istinitost i logička utemeljenost književnih svjetova, ili pak prekidanjem fabule na način da ostaje neizrečena. Tim se dvojnim postupkom, prema Jukić, Cortázar izdvaja iz korpusa tekstova latinskoameričkog *booma*, ali taj postupak također pruža osnovicu za analizu njegovog korpusa, koji Tatjana Jukić dijeli u tri osnovne skupine (*ibid.*).

U prvu skupinu ubraja djela koja predstavljaju savršene obrasce postmodernističke književnosti. Ti radovi često se doimaju implicitnim fabulariziranim metatekstom, odnosno fabularizacijom poetike postmodernizma. Unutar te skupine kao najbolji prikaz izdvaja već spomenutu priču „Las babas de diablo“, koja je poslužila kao inspiracija za film *Blow up (Uvećanje)*. Jukić ovdje iznosi siže ove priče, u središtu koje je, kao što smo već rekli, promjena perspektive fotografa koji počinje promatrati svijet kroz fotografiju, odnosno fotografija postaje zbilja. Postojanjem te nove zbilje, u pripovjedaču se javlja sumnja u vlastite riječi i vlastito pisanje, u kojem samo vidi kopiju samoga sebe. „Kao što fotografija nije više „zaustavljen život“, nego nova i samodovoljna zbilja, i riječ postaje samodovoljnom, tvoreći stvarnost bez ikakvog nadzora onog tko je piše ili izgovara“ (Jukić 1991, 58). Ovdje Jukić vuče paralelu s Borgesovim labirintom babilonske knjižnice, koja također biva stvorena sama od sebe, ni iz čega, kao i fotografska stvarnost kod Cortázara (*ibid.*).

Drugu pak skupinu karakterizira što tu Cortázar uništava svjetove stvorene po postmodernističkom principu. To uništavanje postiže logičkim pretjerivanjima, koji nakraju vode prema krajnjem stupnju ironizacije. Time se, možda i nehotice, suprotstavlja magijskom realizmu i njegovu predstavniku, Gabrielu Garciji Márquezu. Naime, magijski realizam svoje svjetove konstruira ne navodeći određene i očite veze između njihovih sastavnih dijelova, pogotovo one između uzroka i posljedice, a na što je čitatelj naviknut. Tako se čitatelj u tekstu suočava s pojavnim, koje doživljava kao očuđeno, odnosno magično. Nasuprot tome, Cortázar inzistira na ispitivanju književnog svijeta i njegovoj logičkoj utemeljenosti, koja nakraju postaje groteskna. Iz ove skupine izdvaja zbirku *Un tal Lucas (Tamo neki Luka)*³⁵. U toj je zbirci središnja ličnost Lucas, argentinski intelektualac koji, svjestan svih ontoloških poteškoća svoga vremena, svijet u kojem živi ispituje do granice ludila. U situacijama koje se opisuju u ovoj zbirci svi razlozi su valjani, preopravdani i prepovezani, ali cjelina ipak nema smisla; Cortázar nas tako ostavlja pred grotesknim svijetom na kojem su šavovi toliko vidljivi da od njih ne vidimo svijet. U tekstovima iz prve skupine, dakle, Cortázar, shodno postmodernističkim postulatima, shvaća da ne postoji neodjeljivi svijet zbilje, pa tako ni čvrsto omeđen svijet književnosti ili fikcije, nego da se ti svjetovi isprepleću, miješaju, kližu jedan u drugi i generiraju nove svjetove. U drugoj pak skupini Cortázar poručuje da nema čvrstih ontoloških granica, ali da je svaki svijet toliko izgrađen da je zapravo besmislen i sulud (*ibid.*)

U trećoj se skupini tekstova Cortázar okreće stvaranju takvog književnog svijeta koji, umjesto sa sebi srodnim izmišljenim svjetovima, graniči s nečim što riječi ne mogu pretočiti u svijet teksta. Ovdje on nalazi svoje književničko utočište u mjestu na kojem se fikcija gubi u onome što riječi ne mogu izraziti. Cortázar se tako suprotstavlja postmodernizmu i, umjesto da tvrdi da jedino pripovijedanjem sami sebi održavamo postojanje i tako stvori beskonačan broj svjetova, odlučuje se na stvaranje svijeta koji je nužno nepotpun. Upravo je ta nepotpunost jamstvo za njegovu neiscrpnost i neuništivost. Jukić dodaje da ta autocenzura kod Cortázara „nije autocenzura tipičnog postmodernista koji se suprotstavlja tekstualnosti ostavljajući stranicu neispisanu, nego je to suptilna igra s naslućenim, ali nedodirljivim“ (Jukić 1991, 59). Cortázar svome čitatelju daje naslutiti o kojem je svijetu u neiskazanom riječ, ali on ostaje izvan dometa teksta. Taj se neiskazivi svijet obično uvodi na kraju fabularnog niza, pa tako fabulu odvodi u nekom drugom smjeru, čiji nam kraj ostaje nepoznat. Ostavljajući priču nedovršenom, Cortázar onemogućuje umnažanje i napuhavanje priče. Njegov je svijet

³⁵ Prijevod Tatjane Jukić, zbirka kao takva nije prevedena na hrvatski, ali su neki njezini dijelove prevedeni u zbirci *Dnevnik o priči*.

uglavnom svijet podsvjesnoga, ludila, ljubavi ili onostranoga, odnosno svijet nesklon jezičnoj komunikaciji (Jukić 1991).

Jukić zatim spominje Briana McHalea, koji primjećuje da se latinskoamerički prostor razlikuje od drugih prostora time što je heterotpičan, odnosno raznoprostoran, što daje osnovicu za stvaranje svjetova koji imaju nestalne granice pa se lako premještaju s jedne ontološke razine na drugu. Otuda onda dolaze latinskoameričke priče o pričama u pričama i magijskorealistične fantazije i neobarokni književni svjetovi koje ne nalazimo u europskom ili anglosaksonskom postmodernizmu. Prema McHaleu, ovakve svjetovne konstrukcije ostvaruju se dvojnim mehanizmom. Prvi je pripovjedački mehanizam, koji u građi i strukturi teksta uvjetuje podjelu fabularnog svijeta na dva, a to su najčešće s jedne strane svijet Latinske Amerike, a s druge, svijet europskog i angloameričkoga. Nakon ove podjele omogućeno je daljnje grananje ontoloških svjetova. Drugi je pak mehanizam objektivna ustrojnost i unutarnja raznolikost latinskoameričke književnosti. Prostor Latinske Amerike mješavina je svih kultura, jezika, svjetonazora i okoliša. Na taj način supostojanje potpuno drugačijih svjetova postaje jamstvo za njihovo nesmetano tvorenje u pričama i pričanju, pa fikcija postaje zbilja i obrnuto. Jedan je od primjera koji McHale navodi kao potvrdu svoje teze Julio Cortázar sa svojim romanom *Školice*, a drugi je Carlos Fuentes s romanom *Terra nostra*. Međutim, McHale naglašava da upravo Cortázar najbolje potvrđuje njegovu tezu. Time se dodatno ističe značaj Cortázara za cijeli pol latinskoameričkog postmodernizma.

Nadalje, Jukić pokušava dokazati kako *Školice* potvrđuju mchaelovski mehanizam. Tu kratko iznosi siže i strukturu romana. Kao što je već spomenuto, dijelovi knjige odvojeni su čak i podnaslovima, pa se prvi naziva „S one strane“, a drugi „S ove strane“. Jasna tematska i strukturna podjela na europski i latinskoamerički pol precizno oprimjeruje tezu o rascjepu na ovu i onu stranu svijeta. Jukić nastavlja da je daljnje latinskoameričko grananje u sve nove razine fikcije očito iz konstrukcije drugog dijela romana u kojem ranije navedeni trojac prolazi kroz sasvim različite svjetove pripovijedanja. To putovanje kroz različite ontološke i pripovjedne razine osobito je vidljivo kod Travelera, kojem ime znači putnik, ali on nikada nije napustio svoju domovinu. Time, tvrdi Jukić, Cortázar sugerira i drugi mehanizam, postulirajući argentinski prostor zametkom svih ostalih prostora. Nadalje naglašava kako imenom Traveler započinje i Cortázarova metatekstualna igra jer je Traveler ujedno i zaštitna marka vrste pisacih strojeva. Tako nas uvodi u treći dio romana koji je orijentiran na bestranost, odnosno na metatekstualno objašnjenje prethodnih poglavlja i pisanja uopće. Čitajući roman kako nam sugerira treći dio, shvaćamo kako se Oliveria zapravo vrti u fabularnom i pripovjednom krugu,

svaki put počinjući i završavajući u ludnici. Tako nas svijet ludnice uvodi u Oliveirnu potragu za „kibucom želje“, koja ne može naći odgovor ni u jednom tvorenom svijetu. Prema metatekstualnom dijelu romana, čak je i vrhovni pripovjedački autoritet (utjelovljen u Morelliju) u istome položaju kao i Oliveira. Međutim, kako tvrdi Jukić Morellijevo i Oliveirno potapanje u ludilo, odnosno smrt, daje naslutiti jedan novi svijet, svijet neisripovjeditivog, „pa je njegovo opiranje jezičnoj fabulaciji možda jedini izlaz iz ontološke relativnosti, koji Cortázar kao književni lik vidi.

U nastavku Jukić ističe kako *Školice* nisu jedini pokušaj rješenja navedenih pripovjedačkih problema. Cortázar tako u mnogim svojim tekstovima ide još dalje, u smjeru tematskog eksperimenta, pa dolazi i do elemenata fantastičnog. Tu za primjer Jukić uzima priču „Susret u crvenom krugu“ („Reunión con un círculo rojo“). U toj nam priči pripovjedač predstavlja venezuelskog slikara Jacoba Borgesa, stvarnu ličnost, kojoj je priča i posvećena. Tu možemo primijetiti dodatno poigravanje fikcijom i zbiljom jer se u posveti spominje samo slikarevo prezime, što može upućivati na Jorgea Luisa Borgesa, koji se poprilično poigravao tom granicom. Jukić ukratko donosi radnju navedene priče u kojoj se Jacobo nalazi u Njemačkoj i ondje igrom slučaja ulazi u restoran koji se zove „Zagreb“, gdje uočava jednu englesku turistkinju koju poželi spasiti od mračnog osoblja restorana i počinje je pratiti, ali joj se iznenadno gubi svaki trag. Jacobo se vraća u restoran i pripovijedanje prestaje, a kao pripovjedačica otkriva se upravo ta engleska turistkinja. Osim toga, čitatelj dobiva signale da je ona zapravo vampirica i tu Jacobo upada u vampirsku urotu o kojoj se ne može pripovijedati jer nadilazi granice ljudskog iskustva.

Zanimljivo je da je ova priča jedina Cortázarova priča koja u istoj fabuli uključuje četiri lika arhetipična za žanr horora-fantastike, a to su: vampir, duh, vukodlak i „loše mjesto“ (el Mal Lugar). Iako ova priča, tvrdi Jukić, naizgled nema nikakve sličnosti s romanom *Školice*, nakraju se ipak dokazuje kao analogna tom romanu. U njoj je također očita razdioba na svijet Europe i svijet Latinske Amerike: njemački gradić Wiesbaden europski je pol koji ne dopušta tvorbu novih svjetova, a Jacobo, Latinskoamerikanac, žudi za nečime što će ga izbaviti iz tog stanja. „Zalutavši u „Zagreb“, zapravo ulazi u „transilvansku enklavu“, rubni europski prostor u kojem ne vrijede pravila europskog grada, ali ni pravila latinskoameričke svjetotvornosti i fabulativnog principa“ (Jukić 1991, 60). Ipak, Jacobo, shodno svome podrijetlu, iz situacije u kojoj se nalazi stvara osobnu priču i iz danog svijeta stvara novi svijet. Na kraju teksta čitatelj ipak shvaća da je sve što je pročitao zapravo monolog jednog vampira, pa tekst gubi vjerodostojnost. Štoviše, s obzirom na to da se sve odvija u pretpostavkama i da nijedan

dogadjaj nije eksplicitno objašnjen ili motiviran, odsutnost jasnog kraja i povlačenje fabule u neizrecivo savršeno odgovara Oliveirnom svijetu ludila, iz kojeg nema povratka, ali se njime niti ne može dalje manipulirati.

U ovoj priči Cortázar čak i ne spominje vampire kao takve, već čitatelju ostavlja da sam odgonetava taj svijet, dajući samo diskretne signale. Prostor Transilvanije u priči predstavlja treći Cortázarov svijet, s onu stranu Europe i Latinske Amerike, koji kod njega znači bijeg u svijet neizreciv fabulom. Jukić zaključuje da pripovjedačka hijerarhija u ovoj priči najbolje ilustrira hijerarhiju svjetova priče: Engleskinja u svojstvu lika Jacobove priče pripovijeda u trećem licu, Jacobo u drugom, a vampirica kao pripovjedačica iz nepričanog svijeta zauzima najviše mjesto u hijerarhiji, a to je mjesto pripovjedača u prvome licu.

Jukić Cortázarovo pripovijedanje naziva himerom koja ne priznaje nikakav poetički ustroj, a njegovu rečenicu opisuje kao „toliko dugu i složenu da svojom sintaksom spaja sve prostore, ispituje sve priče, a onda, u naglom kraju, bespovratno nestaje u vrtlogu svijeta kojemu ne trebaju riječi“ (*ibid.* 61). Svoj osvrt završava citatom Carlosa Fuentesa o Cortázaru, u kojem ovaj meksički pisac ističe važnost romana *Školice*, ali i Cortázarova djela uopće, kojega su, na njegovo čuđenje, prihvatili kako u Latinskoj Americi, tako i u svijetu. U citatu Fuentes spominje i njegov posljednji roman *Autonauti s kozmoceste* i činjenicu da je nekoliko dana nakon Cortázarove smrti autocesta koja vodi preko francuskih Alpa u Italiju ostala zakrčena automobilima, što ističe kao možebitni *hommage* Kronopija pokojnome piscu.

8.1.2. Novo čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama

Za razliku od autorice prethodnog članka, koja se oslanja na McHaleov tekst o postmodernoj fikciji te potkrepljuje njegove teze, autor ovoga članka, Andrija Koštal, želi dokazati kako su Cortázarove priče tematski srodne egzistencijalizmu i fenomenologiji, što su pravci tipični za modernu. U članku pod nazivom „Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama”, objavljenom 2019. u *Književnoj smotri*, Koštal najavljuje kako će nastojati dokazati po čemu su to Cortázarove priče bliske egzistencijalizmu i fenomenologiji te u kakvoj je to vezi s fantastičnim u tim djelima. Na početku autor ističe kako se kod nas zapravo malo pisalo o njegovim djelima, kako o pričama, tako i o romanima. Koštal će zato nastojati povezati svoje ideje s idejama inozemnih autora koji su pisali o Cortázaru, ali i ponuditi novu perspektivu u tumačenju njegovih priča. Kao primarni tekstovi

poslužiti će mu zbirke kratkih priča *Zvjerinjak (Bestiario)*, *Kraj igre (Final del juego)*, *Tajno oružje (Las armas secretas)* i *Sve vatre vatre*³⁶ (*Todos los fuegos el fuego*).

Za uvod u temu Koštal predstavlja teoretska stajališta o fantastici kao žanru, s obzirom na to da će se u članku baviti isključivo fantastičnim pričama. U tom teoretskom pregledu kreće od Tvzetana Todorova, bugarsko-francuskog teoretičara koji je dao veliki doprinos u tumačenju ovoga žanra. Prema Todorovljevu poimanju, fantastika je manje žanr (u smislu stabilnog skupa normi), a više prijelazno stanje teksta između čudnog i čudesnog. Prema tome, fantastika bi predstavljala prijelazno stanje dvojbe i neodlučnosti kod čitatelja koje se može razriješiti dvama tumačenjima: čudno – neobični događaji objašnjavaju se racionalno i čudesno – natprirodno se jednostavno prihvaća kao takvo. Autor također ističe kako se Cortázar nije slagao s Todorovljevim poimanjem fantastike, ali isto tako, nikada nije ponudio svoje shvaćanje žanra. McHale u već spominjanom djelu, *Postmodernist Fiction* proširuje Todorovljevo shvaćanje idejom da fantastika ostaje aktualan žanr i unutar onoga što se tada počinje nazivati postmodernističkom književnošću. McHale smatra da je Todorovljevo shvaćanje fantastike dostatno za modernističke tekstove, ali ne i za postmodernističke koji ne ostaju na epistemološkoj razini, već status fantastičnog premještaju na ontološku razinu. Time događaji više ne predstavljaju tek izazov našim spoznajnim metodama, već dovode u pitanje i same ontološke pretpostavke na kojima te metode počivaju. Ovdje Koštal ističe kako su mnogi analitičari Cortázarova djela zanemarivali McHaleove ideje, ali on smatra da uvažavanje ontološke dominante u nekim pričama može potaknuti pomake u čitanju te on polazi od toga da razlučivanje između ontološkog i epistemološkog pruža čitatelju barem labav oslonac pri suočenju s fantastičnim tekstovima (*ibid.*).

Nadalje, autor članka naglašava da se utjecaj egzistencijalizma na Cortázara spominje u brojnim djelima. Spominje također činjenicu da je iste godine kada je objavljen *Zvjerinjak*, objavljen i prijevod knjige Alfreda Sterna *Egzistencijalistička filozofija Jeana Paula Sartrea* na španjolski. Ipak, Koštal se u svome radu neće baviti općenitim utjecajem egzistencijalizma na Cortázara, već će se usredotočiti na problem neautentične egzistencije koji se uočava u njegovim kratkim pričama. Za analizu ovog fenomena poslužiti će mu priče „Zaposjednuta kuća“ („Casa tomada“), „Pismo gospođici u Parizu“ („Carta a una señorita en Paris“), „Mamina pisma“ („Cartas de mamá“) te „Drugi raj“ („El otro cielo“) (*ibid.*).

³⁶ Prijevod naslova donosi autor članka, zbirka nije prevedena na hrvatski.

Autor članka započinje pričom „Zaposjednuta kuća“, prvom Cortázarovom objavljenom pričom u kojoj su glavni likovi dvoje ljudi, vjerojatno brat i sestra, koji žive sami u velikoj kući naslijeđenoj od svojih predaka koju je netko ili nešto počelo zaposjedati. Ono što je, kaže Koštal, tipično za ovu, kao i za druge priče iz prve zbirke, jest neinvazivan učinak što ga ostavlja pojava fantastičnoga, pri čemu čitatelj ostaje u nedoumici radi li se doista o pojavi fantastičnih bića ili likovi umišljaju da im netko zaposjeda kuću. Može se reći da ova priča udovoljava Todorovljevu shvaćanju fantastike te, iako se autori mogu ne slagati treba li fantastično protumačiti kao čudno ili čudesno, Koštal smatra da je važnije uočiti odnos između likova i fantastičnih zbivanja. Za razumijevanje tog odnosa može nam poslužiti upravo koncept neautentične egzistencije (*ibid.*).

U „Zaposjednutoj kući“ uočavamo neautentičnost egzistencije u inertnosti likova, odnosno nevoljkosti da promijene vlastitu egzistenciju. Koštal zaključuje da se u ovoj situaciji prilagodba na novonastalu situaciju, bez propitivanja vlastite egzistencije, pokazuje upravo kao izraz neautentičnosti. Ističe kako pripovjedač u ovoj priči toliko ustraje u tom *statusu quo* da navodi neke pogodnosti koje je zaposjednutost određenih dijelova kuće omogućila, kao što je činjenica da im za pospremanje kuće, zbog nemogućnosti korištenja svih njezinih dijelova, treba manje vremena. Stav „mirenja sa sudbinom“ koji imaju likovi u priči sažet je u dvije rečenice: „Bilo nam je dobro i malo-pomalo počeli smo ne razmišljati. Može se živjeti i bez razmišljanja“ (Cortázar 2009, 52). Ovaj neobičan par likova predstavlja izolirane i samodovoljne pojedince kakvi se mogu pronaći i u drugim Cortázarovim pričama. Specifično tumačenje neautentičnosti njihovih egzistencija, tvrdi Koštal, možemo pronaći u njihovom odnosu prema prošlosti, odnosno prema precima. „Živeći u kući koju su naslijedili, oni s jedne strane svesrdno prihvaćaju vlastitu genealogiju, a s druge strane, živeći u incestuoznom braku, rade na njezinu dokidanju.“ (Koštal 2019, 41) Tako se neautentičnost njihove egzistencije ogleda u odbijanju odgovornosti prema vlastitoj prošlosti te u konformizmu koji onemogućuje budućnost egzistencije.

Nadalje, autor članka analizira priču „Pismo gospođici u Parizu“ u kojoj se neautentičnost egzistencije manifestira drugačije. Ni u ovoj priči fantastično ne predstavlja nešto invazivno ili strano, ali svejedno destruktivno djeluje na egzistenciju lika. U ovoj je priči fantastični element povraćanje zečića, koji, prema Koštalu, treba shvatiti kao sastavni dio karaktera glavnoga lika. Glavni lik skriva zečice od Sare, djevojke koja dolazi čistiti stan, i izbjegava društvo svojih prijatelja. Skrivanje tog simptoma (povraćanja zečića) u skladu je s njegovom željom za narcističkim uživanjem u njemu. Jedina osoba kojoj se pripovjedač ispovijeda je Andrée, žena

kojoj piše svoje pismo. Koštal naglašava da treba primijetiti kako se zapravo radi o manjkavom pismu, koje neće biti poslano i koje će, čini se, adresatkinja pročitati kad on već bude bio mrtav. Tako, „nalikujući dnevniku koji prati razvoj jedne bolesti, pripovjedačevo pisanje predstavlja oblik narcističkog „liječenja“ neuroze (*ibid.* 41). Nadalje, autor članka govori o diskurzivnim signalima u pismu koji ukazuju na neautentičnost pripovjedačeve egzistencije, a koji odaju sliku prividne želje za komunikacijom. U priči, umjesto da svoje egzistencijalne probleme oko uklapanja u poredak pokuša podijeliti s drugima, pripovjedač se povlači u sebe, „pri čemu se zanemarivanje intersubjektivnih odnosa nadoknađuje bujanjem lažne slike o sebi“ (*ibid.* 41).

Iduća priča kojom se bavi jest „Mamina pisma“ iz zbirke *Tajno oružje*. U toj priči mladi bračni par postaje opsjednut prošlošću te, za razliku od likova u prethodnim pričama koji prihvaćaju fantastično kao nešto normalno, ovdje se likovi neprestano kolebaju oko postojanja fantastičnog fenomena. To bi, tvrdi Koštal, predstavljalo tipičan primjer Todorovljeve definicije fantastične pripovijesti. U priči sve opet počinje od pisma, u kojem majka piše sinu Luisu o njegovu pokojnom bratu te pogriješi oko imena, što na Luisovu savjest ostavlja subverzivan učinak. Ta majčina omaška predstavlja okidač za vraćanje potisnutih sjećanja. Unutarnjom fokalizacijom kroz Luisovu svijest, čitatelj se postupno upoznaje sa sjećanjima i time dobiva sve jasniji pogled na prošlost, ali i na sadašnjost likova, koja se sastoji od ispraznog nizanja zadovoljstava građanskog života. Luisov i Laurin zajednički život zbog prošlosti počinje se urušavati. Jedno od drugoga kriju opsjednutost, što dovodi do toga da u isto vrijeme odu na kolodvor da dočekaju Luisova pokojnog brata. „Pripovijetka tako suprotnim primjerom pokazuje da se autentična egzistencija može graditi samo na prihvaćanju odgovornosti za vlastitu prošlost“ (*ibid.* 41). Koštal time dolazi do Sartrea koji govori o tome kako se vremenski razmaci bitka ne mogu razumijevati odvojeno, već su međusobno povezani. Sadašnji se bitak tako može razumjeti kao ništenje prošlog bitka te kao bivanje svojom budućnošću. Koštal dodaje da nije samo bijeg od prošlosti to što otkriva neautentičnu egzistenciju. Na to, po njemu, upućuje dvoznačna funkcija maminih pisama. Naime, sve do omaške, ta su pisma strukturirala Luisovu rutinu. Ovdje citira Cortázara kada kaže kako bi Luis, ako bi mamina pisma izostala, odnosno ako bi se prekinula ta njegova rutina, osjetio nepodnošljivu težinu slobode, što ukazuje upravo na Sartreovu egzistencijalističku filozofiju (*ibid.*).

Kao posljednji primjer neautentičnosti egzistencije koji se može primijetiti u Cortázarovim pričama, Koštal izdvaja bijeg od svakodnevice koji funkcioniра kao okidač fantastičnih zbivanja u mnogim pričama. To se najčešće događa tako da likovi svoju dosadnu svakodnevicu postupno zamjenjuju uzbuđljivijim fantazijama, do točke u kojoj te fantazije postaju stvarnije

od stvarnosti. To oprimjeruje na priči „Drugi raj“ u kojoj glavni lik, u bijegu od dosadnog braka, posla i obiteljskog života postaje ljubavnikom kurtizane Josiane u Parizu s kraja 19. stoljeća. U uvodnim rečenicama ove priče uočava istu želju za uvjetnom slobodom koja je morila Luisa u „Maminim pismima“. Pripovjedaču bi se ponekad događalo da, u potrazi za slobodom, šetajući dijelovima Buenos Airesa ušeta u neki dio Pariza. Ono što Koštal ovdje ističe kao značajno jest činjenica da to iskliznuće iz jednog prostora i povijesnog vremena u drugi u pripovjedaču ostaje nesvjesno (Koštal 2019.)

Ipak, bijeg od svakodnevnice rutine pokazuje se nemogućim, jednako kao i bijeg od prošlosti. Pripovjedačevi potisnuti afekti tako se oslobađaju u formi likova i događaja koji unose nemir u njegov imaginarni svijet. Pojavljuju se likovi serijskog ubojice ili tajanstvenog Južnoamerikanca koji ostaju vezani uz njegov pariški život. Njihov nestanak istovremeno označuje i kraj pripovjedačeva dvostrukog života. Pripovjedačeva pariška avantura nastavlja postojati za njega kao izbljedjela uspomena, a ono što je bitno jest to da se zapravo u njegovu životu ništa značajno nije promijenilo. Tako se bijeg od svakodnevice pokazuje kao neuspješan pokušaj prevladavanja njezine prirode. Koštal ističe da se, sudeći prema predgovoru zbirci *Priče o kronopijima i famama*, Cortázar i sam zalagao za drugačiji odnos prema svakodnevicu, ali ne i za njezino negiranje. Nakraju ističe kako Cortázar ovdje koristi fenomenološku redukciju kako bi revitalizirao samu naviku jer poanta nije izbjeći navici već oživjeti njezin koncept. Time traganje za neautentičnom egzistencijom dobiva fenomenološku dopunu. U nastavku članka Koštal želi dokazati da fantastični element nije moguće reducirati samo na neautentičnost egzistencije te prelazi na odnos Cortázara i fenomenologije (*ibid.*).

U idućem dijelu članka Koštal će se baviti odnosom svijesti i tijela, na primjerima priča „Daleka“ („Lejana“) i „Aksolotl“ („Axolotl“). U tim pričama fantastično djeluje na drugačiji način, a to je da se u jednom trenutku zapleta priče prelazi ontološka barijera. Koštal smatra da suočavanje drugačijim djelovanjem fantastičnog otvara prostor za drugačija tumačenja. Priča „Daleka“ prva je Cortázarova priča u kojoj se pojavljuje motiv dvojnika koji će postati vrlo čest u njegovim pričama. Ova priča ima formu dnevnika, a njezina pripovjedačica, Alina Reyes, osjeća se nezadovoljno u svom okruženju te, kao i brojni drugi likovi njegovih kratkih priča, traži izlaz u fantaziji. Pripovjedačica je opsjednuta idejom o svom drugom sebstvu, koje se utjelovljuje u liku budimpeštanske prosjakinje, a sadrži i mazohističke crte. Također, tvrdi Koštal, barokni jezik pripovjedačice dodatno svjedoči o njezinoj prostornoj dislociranosti, ali i želji za jedinstvom identiteta. Pripovjedačica je sklona jezičnim igrama, a svoje fantaziranje o budimpeštanskoj prosjakinji tretira kao samo svoju stvar i želju, a cilj joj je da nakraju

„kraljica nadjača prosjakinju“. Ipak, otkriva se da Alina zapravo ne zna koje je njezino pravo ja, što rezultira osamostaljenjem želje. Njezin susret s dvojnicom na mostu predstavlja trenutak u kojem se epistemološka dominantna pretvara u ontološku. Činjenica da prosjakinja postoji kao tijelo u stvarnom vremenu ne dopušta metaforičko prodiranje jednog identiteta u drugi. „Umjesto toga, pri zagrljaju dviju žena događa se transmigracija svijesti“ (Koštal 2019, 43). Tijela se tu ispostavljaju kao granice dvaju identiteta i tek nakon što se razdvoje, pripovjedačičina percepcija postaje autentična (*ibid.*).

Kako ističe Koštal, slična situacija događa se i u priči „Aksolotl“, jednoj od najpoznatijih Cortázarovih priča, u kojoj čovjek postaje opsjednut aksolotlima³⁷. Zaplet ove priče ispričan je retrospektivno, u perfektu. Pripovjedač, koji je često odlazio u zoološki vrt, jednog je jutra nabasao na akvarij s aksolotlima. Nakon što provede sat vremena promatrajući ih, izađe nesposoban za bilo što drugo. Pripovjedač ove priče, kao i Alina Reyes, nezainteresiran je za svoju stvarnu egzistenciju, a mi, osim njegove fasciniranosti aksolotlima, ne saznajemo ništa o njegovu životu. Koštal naglašava kako njegova fascinacija aksolotlima potječe od predosjećaja da su oni zapravo bića mnogo sličnija čovjeku, nego što se čini na pogled ili što bi se moglo znanstveno utvrditi. Može se primijetiti i pripovjedačeva odbojnost prema znanosti koja bi mu mogla pomoći u razumijevanju aksolotla. U tome Koštal prepoznaje fenomenologijsku kritiku zapadnog racionalizma i empirizma koji inzistiraju na dihotomiji između subjekta i objekta, odnosno uma i tijela. Za razliku od znanstvenog objektivizma, pripovjedač nastoji između sebe i aksolotla uspostaviti jedinstven i specifičan odnos i tu Koštal zaključuje da je njegov pristup aksolotlu blizak Husserlovoj fenomenološkoj metodi. Odnosno, u njegovu odbijanju znanstvene metode, prepoznaje fenomenološku redukciju (*ibid.*).

Ključnu spoznaju prve faze predstavlja pripovjedačevo uvjerenje da se radi o svjesnim bićima. Pripovjedač, kako bi razumio aksolotla, želi postati aksolotl. Time pripovjedačevo fenomenološko istraživanje aksolotla dolazi do svoje granice jer intencionalnost svijesti više nije dovoljna da bi se razumjelo aksolotla. S obzirom na to da on nije svodiv na neku esenciju, razumjeti ga ne znači pitati se što on jest, već znači egzistirati kao aksolotl. Staklo koje odjeljuje aksolotla i čovjeka predstavlja granicu dvaju svjetova i dviju različitih egzistencija te nije moguće nikakvo shvaćanje, kao što i pripovjedač zaključuje. Fantastični događaj ovdje, tvrdi Koštal, treba sagledati kao bačenost u svijet i bačenost u tijelo.

³⁷ Vrsta vodozemca u slatkim vodama Meksika i južnog dijela Sjeverne Amerike, poznat po tome što život provede u stadiju ličinke.

„Našavši se u aksolotlovu tijelu, pripovjedaču stara pitanja postaju izlišna. Njegov užas nakon transmigracije svijesti potječe pak od njegove vezanosti uz način mišljenja svojstven čovjeku izvan akvarija. Tek nakon što se našao u tijelu aksolotla, osjet je poprimio smisao za pripovjedača. Osjet tada postaje način njegova povezivanja sa svijetom (sada svedenim na akvarij) i drugima koji ga nastanjuju“ (Koštal 2019, 44).

Naposlijetku, pripovjedač uviđa da je znanje imanentno egzistenciji i da ono nije nešto što dolazi izvana.

Koštal zaključuje da obje navedene priče tematiziraju smještenost svijesti u tijelo. Kada govorimo o otuđenosti Aline Reyes, zamjećujemo da se ta otuđenost manifestira kroz percepciju. Na taj način njezino fantaziranje o dvojnici postaje toliko samostalno da ga nije moguće svesti u koordinate imaginarne želje. U priči „Aksolotl“ pak aksolotlova svijest i tjelesna egzistencija predstavljaju nezaobilaznu prepreku pripovjedačevim spoznajnim nastojanjima. Kao i kod „Daleke“ „nezavisnost dviju svijesti i dviju egzistencija onemogućuje redukciju jedne na drugu“ (*ibid.* 44). Takav pristup dovodi u pitanje kako objektivistički pristup svojstven empirijskim znanostima, tako i Husserlovu fenomenologiju.

U posljednjem se poglavlju članka, Koštal bavi pričama koje, kao i prethodne, ističu ontološku dimenziju fantastičnog događaja, a njihova je središnja tema odnos između recipijenta i umjetničkog djela (fotografije ili književnog teksta). Želi pokazati kako se u Cortázarovim kratkim pričama tematizira sam proces čitanja, na primjeru priča „Neprekidnost parkova“³⁸ („Continuidad de los parques“) i „Vražje bale“ („Las babas del diablo“). Za početak Koštal piše kako McHale priču „Neprekidnost parkova“ ističe kao paradigmatički primjer postmodernističkog poigravanja ontološkim granicama, a u njoj je i reprezentiran proces čitanja (*ibid.*). Na početku priče zatječemo glavnog lika u procesu čitanja romana. Heterodijegetički pripovjedač u trećem licu opisuje nam situaciju čitanja, a zatim slobodnim neupravnim govorom prelazi na hipodijegetičku razinu, u tekst samog romana: „Riječ po riječ, udubljen u gnusne dvojbe junaka, prepuštajući se slikama koje su se pretapale i poprimale boju i pokret, svjedočio je posljednjem susretu u kolibi na brdu“ (Cortázar 2009, 151).

Već sam naslov, kako tvrdi Koštal, sugerira prelaženje ontoloških granica. Lik iz romana, ljubavnik koji se sprema ubiti muža svoje voljene, kroz park ušetava u stvarnost, odnosno s hipodijegetičke razine prelazi na dijegetičku razinu Cortázarove priče. Park istodobno postoji na razini fikcionalnog teksta, kao i na razini izvantekstualne stvarnosti. Koštal se ovdje pita kako takve promjene ontoloških granica utječu na reprezentaciju čitanja u

³⁸ Prijevod priče u objavljenoj zbirci *Kraj igre* nosi naslov „Besmrtnost parkova“.

priči. S time u vezi, Koštal smatra da ova priča pokazuje sličnost s fenomenologijskom teorijom čitanja za kakvu su se zalagali autori teorije recepcije. Oni su se naime zalagali za tezu da se svaki književni tekst ostvaruje tek u svijesti čitatelja, pri čemu nijedna konkretizacija književnog teksta nije identična književnom djelu. Ta tvrdnja, smatra Koštal, dodatno osvještava proces unutrašnje fokalizacije koji Cortázar koristi. „Iz toga slijedi da priča koju neimenovani čitatelj čita (a koju i mi čitamo iza njegovih leđa) takva postoji samo za njega, dok bi se svaki drugi čitatelj našao u svijetu blago izmijenjenih kontura, a možda bi i parkovi imali drugačije staze“ (Koštal 2019, 46). Nadalje spominje Iserovo shvaćanje čitanja koje on opisuje kao dinamički i dijalektički proces koji se sastoji od očekivanja i retrospekcije, izgradnje i razgradnje iluzija, a upravo se potonje događa, prema Koštalu, u priči „Neprekidnost parkova“.

Na završetku priče čitatelju prijete smrtna opasnost ako se još zadrži u svijetu fikcionalnog teksta, čime se potencira čitateljeva upletenost u svijet književnog teksta koja je sastavni dio svakog čitanja. Ipak, tvrdi Koštal, ponekad je teško povući čvrstu granicu između pasivnog prepuštanja svijetu knjiženog teksta i književnog eskapizma, odnosno čitanja kao bijega od stvarnosti. Tu se otvara prostor u kojem shvaćamo da i čitanje može biti prekriveno „velom neautentičnosti“. U tom kontekstu možemo primijetiti kako se lik čitatelja dobro uklapa u kup osamljenih, izoliranih i neurotičnih likova kakve možemo naći u mnogim drugim Cortázarovim pričama. Ono što je u ovoj priči drugačije jest to da se u ovom slučaju bijeg od monotone stvarnosti ostvaruje u vidu književnog eskapizma.

S druge strane, priča „Vražje bale“, za razliku od prethodne koja ostaje u domeni fenomenološkog iskustva čitanja, u prvi plan stavlja suprotni moment čitanja, a to je, tvrdi Koštal, razdvajanje čitatelja od teksta, odnosno uviđanje nemogućnosti svođenja književnog teksta i općenito umjetničkog djela na čitateljevu (recipijentovu) realizaciju istog. Koštal, kao i autori prethodno analiziranih članaka, također ističe činjenicu kako je ova priča dobila svoju filmsku adaptaciju u filmu *Blow up* Michelangela Antoninija. Ova se priča ističe po naglašenoj metafikcionalnosti, koja se postiže naglašenom osviještenošću o vlastitom pisanju kod pripovjedača, Roberta Michela. Iako su lik i pripovjedač ista osoba, pripovijedanje se naizmjenično odvija u prvom i u trećem licu, a duž teksta pripovjedač koristi zagrade kako bi naznačio vlastitu pripovjednu situaciju. Te napomene u zagradama pisane su u prezentu, dok je pripovijedanje u perfektu. Osim razlike između zbilje i teksta, u ovoj priči možemo promatrati razliku između zbilje i fotografije. „Pripovjedačeva svijest o nemogućnosti da svojom pisaćom mašinom ili svojim fotoaparatom neiskrivljeno zahvati stvarnost konstitutivni

su za interpretaciju same pripovijetke, odnosno višestrukog plana događajnosti što ga u njoj pronalazimo“ (*ibid.* 46). Te dvije razine događajnosti jesu plan neposredne stvarnosti i plan stvarnosti umjetničkog djela.

Michel, lik u priči, u želji za snimanjem fotografija, nađe se u sumnjivoj situaciji u kojoj ugleda dječaka u opasnosti. Kada okine fotografiju, uznemirava ženu koja je ugrožavala dječaka te ovaj uspije pobjeći. Michel nije mogao zaboraviti prizor kojemu je svjedočio te razvija sliku koju je snimio uvećavši je poprilično. Koštal tvrdi da ta njegova opsjednutost fotografijom spada u istu kategoriju s Alininim fantazijama te dovodi do toga da se ono što na početku postoji kao njegova sumnja, utjelovi u zasebnoj stvarnosti. Međutim, ono što je u ovoj priči posebno jest uloga koju fotografski medij ima u prelasku s epistemološke na ontološku razinu. Michelova svijest u tumačenju fotografije neodvojiva je od fantastičnog događaja kojim fotografija zadobiva temporalnost i počinje se odvijati kao stvarnost. Ipak, ako naglasimo da se to sve događa samo u Michelovoj svijesti, zanemarujemo ontološku dominantu zapleta i posljedice koju ona ima na rekonstrukciju odnosa Michela i fotografije. „Naime ono što se događa jest da fotografija stječe autonomiju u odnosu na svog autora. Takav razvoj događaja u prvi plan gura autorovu nemoć pred vlastitim djelom“ (Koštal 2019, 46). Prizor se počinje ponovno odvijati, ali se Michel ovoga puta ne može uplesti i prekinuti ga. Koštal tvrdi da fenomenološka teorija čitanja ne može objasniti upravo ovo ponovno odvijanje prizora, jer je u čitateljevoj svijesti, koja je najvažnija za fenomenologiju, prizor već odigran. Zbog toga Koštal smatra da ne treba u fenomenologiji tražiti objašnjenje za ovu situaciju.

Naime, Michelove fotografije jasno su određeni komadići jednog prizora koji sami po sebi ne znače ništa, ali otvaraju prostor za razvoj Michelovih fascinacija. Cortázar tvrdi kako fotografija i kratka priča funkcioniraju kao blenda: „projektirajući inteligenciju i senzibilnost promatrača ili čitatelja prema nečem što se proteže onkraj vizualne ili literarne anegdote sadržane u fotografiji ili kratkoj priči“ (Cortázar 1973 u Jaeck 1980, cit. prema Koštal 2019, 47). Koštal dodaje da Cortázar ovdje funkcijom blende koja propušta svjetlost otvara prostor za čitateljevu, odnosno promatračevu aktivnost u recepciji kratke priče i fotografije. Time čitatelj ulaže svoju senzibilnost i inteligenciju te postaje nezanemarivim sudionikom procesa čitanja. Međutim, u ponovnom kruženju značenja, čitatelj nad njim nema kontrolu, baš kao što ni Michel nema kontrolu kad se prizor ponovno počinje odvijati. Koštal zaključuje kako Michelov užas pred stvarnošću fotografije koju ne može kontrolirati te njegova nesigurnost oko toga u kojem licu treba pripovijedati događaje ukazuju na neodlučnost značenja, odnosno inherentnu dinamičnost znakovne strukture. Nakraju, osvrćući se na sve izneseno u ovome

članku, Koštal zaključuje da je ovo isprekidano osvrtnje na razne filozofske škole i književne pravce upravo jedna od načina da se uvaži višeznačnost Cortazarovih priča (Koštal 2019).

8.1.3. Jezični labirint Julija Cortázara

Na početku članka iz 2020. godine pod ovim naslovom, Nataša Jovović piše uvod o postmodernizmu, dotičući se svih važnih pojmova i odrednica toga pravca. Nakon tog uvoda, prelazi na roman *Školice* Julija Cortázara, koji, prema njezinu mišljenju, predstavlja postmodernistički stil pisanja. Ističe posebnosti ovog romana u strukturi, temi i pripovjedačkim postupcima, čak i sa stajališta suvremenog čitatelja. Ipak, usprkos oduševljenju i sjajnim kritikama, bilo je i onih koji su polemizirali oko njegova djela i osporavali ga. Tako je bilo kritika o njegovoj tehnici koja zahtijeva da „čitatelj posjeduje sposobnosti pisca i urednika koje Cortázaru nedostaju“ (Jovović 2020) ili komentara da je njegov roman kaotični završetak književnosti u krizi. No, razlog najvećeg broja kritika i osporavanja djela je greška izdavačke kuće koja je izostavila dio teksta u 34. poglavlju u prvoj verziji knjige (*ibid.*).

Nema sumnje da Cortázar koristi raznovrsne postupke, poput nelinearnosti, autoreferencijalnosti, intertekstualnosti, metatekstualnosti, fragmentarnosti. Ti postupci uključuju čitatelja kao aktivnog sudionika romana koji funkcionira kao hipertekst i koji mijenja smisao ovisno o načinima čitanja. Pojam hiperteksta odnosi se ovdje na otvorenost teksta, prema koncepciji Umberta Eca i na njegovu beskonačnost. Hipertekst zahtijeva čitanje sa svih mogućih točaka teksta, a s obzirom na to čitatelj mora izabrati hoće li sam odlučiti kojim će putem ići ili će se prepustiti slučajnosti. U tekstu ne postoji jednosmjernost, on predstavlja labirint u kojem se lako može izgubiti (*ibid.*). Nadalje, autorica teksta govori o trodijelnoj strukturi romana, s kojom smo već dobro upoznati.

U nastavku članka autorica govori o filozofiji jezika i da je igra glavni princip po kojem se modelira fikcija u postmodernoj književnosti, pa tako i kod Cortázara. Pisac se igra smislom, vremenom, prostorom, a ponajviše jezikom. Zatim spominje Ludwiga Wittgensteina kome je jezična igra jedan od ključnih pojmova. Stoga će ključna tema rada biti to kako je njegova paradigma oblikovala „mit o jeziku“ u romanu *Školice*, kojem je zapravo tema jezik, kaže Jovović. Ističe kako autor čak i eksplicitno spominje Wittgensteina u dva poglavlja, ali i implicitno tijekom romana upućuje na njegov Traktat (*Tractatus logico-philosophicus*) i njegov stav da filozofija ne može ići dalje nego što joj dopuštaju granice jezika. Protagonist ovog

romana „iskazuje svoje nepovjerenje prema jeziku, igra se sa smislom i značenjima, mijenja pravila jezične igre jer je jezik za njega stvarnost u kojoj obitava, a to je, jezikom Wittgensteinovih *Filozofskih istraživanja* specifična “životna forma”, tj. čuveni *lebensform*“ (Jovović 2020, 125).

U nastavku Jovović objašnjava Wittgensteinov pojam jezične igre kojim se on bavi i u svojim *Filozofskim istraživanjima*, gdje dolazi do zaključka da je jezik skup svih jezičnih igara, sa svojstvom mijenjanja, kao što se i pravila igre vremenom mogu mijenjati. Jezična igra ostvaruje se u beskonačnom broju novih situacija koje iznova dovode do građenja novih pravila po kojima se ona igra, odnosno prema kojima se tumači jezik. Važno je da u svakoj igri postoje pravila jer da ne postoje, narušilo bi se funkcioniranje jezika kao sistema. U strukturi Cortázarova romana izražena je metatekstualnost koja podrazumijeva aktivni dijalog između dvaju tekstova, pri čemu je onaj koji se stvara, odnosno metatekst nastao pod utjecajem prototeksta ili u odnosu s njim. Takav odnos, tvrdi Jovović, postoji i između *Školica* i *Filozofskih istraživanja* jer pisac na temelju izvornog teksta gradi književni izraz, pri čemu su neke sličnosti očite, a neke skrivene (*ibid.*).

Temeljne su ideje vrlo slične, a baziraju se na saznanjima stečenima iskustvom, nakon brojnih logičkih promišljanja. Glavni junak, Oliveira, traga za smislom i istinom, dok istovremeno tone u besmisao postojanja. Pri tome jezik je medij koji, prema Wittgensteinu, pruža mogućnost da se besmisao pokaže kao besmisao. U nastavku članka, autorica donosi nekoliko primjera u kojem se Cortázarovi likovi u raspravama izravno referiraju na Wittgensteina i neke njegove ideje. Zaključak je da su u Cortázarovu djelu predstavljena ograničenja jezika, odnosno istinsko nepovjerenje prema mogućnostima koje jezik ima, ali i potreba da se takav jezik obnovi (*ibid.*)

Prvo načelo jezične igre kod Cortázara, tvrdi Jovović, tiče se sfere neizrecivog i nemogućnosti da se u bilo kojem poretku stvari napravi red. Tako se pripovjedač igra sa značenjima riječi, smislom i težnjom čovjeka da konvencijom uspostavi red između označitelja i označenog, ili formalne i semantičke strukture riječi. Čak se i u samom tekstu pojavljuje sintagma „napraviti red“ pa tako u razmatranju te sintagme, Oliveira započinje filozofsku raspravu koja se temelji na nemogućnosti jezika da obuhvati smisao. Njegovo postojanje temelji se na beskonačnom nizu ograničenja te odabrali jedno značenje znači isključiti sva ostala. To svojstvo jezika dovodi se u vezu s položajem čovjeka u kulturi koja se ostvaruje upravo kao sustav zabrana, s obzirom na to da je pojedinac oblikovan prema određenom

sociokulturnom kodu. Taj je sustav zabrana utemeljen autoritarnošću koja se postiže prikrivenim naredbama, koje ne ostavljaju prostora suprotnom stajalištu (Jovović 2020).

U djelu možemo uočiti oštru kritiku usmjerenu na modele po kojima funkcioniraju kultura i društvo u cjelini, a koja se ogleda u Oliveirininim promišljanjima, istaknutima na samom početku, time što se čitatelju objašnjava da se radi o tipu intelektualca, filozofa, zapletenog u jeziku i koji se u svom savršenstvu pokazuje kao bespomoćan; sve u svemu, čitatelju se pokazuje da se glavni junak ne uklapa u tokove suvremenog modela kulture. Tako je potraga za smislom u sintagmi „napraviti red“ još jedan oblik besciljnog lutanja, s obzirom na to da je jezik, kao i kultura, zasnovan na ograničenjima. U nastavku autorica raspravlja o odnosu red-nered, koji je jedna od ključnih suprotnosti između Oliveire i Mage te jedna od karakteristika koje Magu čine otpornijom i jačom u odnosu na Oliveiru, „koji je težeći redu i poštovanju načela ostao zarobljen između poštovanja i prezira istih“ (*ibid.*).

Nadalje, analizira se jezik koji se spoznaje slikom jer je istinita samo ona misao koja predstavlja sliku onoga što postoji. Taj jezik, odnosno jezična igra, postaje oda ljubavi prema voljenoj ženi te se ovdje himnizacijom jezika doprinosi poetizaciji naracije. Ljubav postoji u sjećanju i oslikana je gramatičkim vrstama specifičnima po radnji (glagoli), karakteristici (pridjevi) te vremenskoj relativnosti, ali ne i imenovanju pojmova. U potragu za smislom uključen je glagol „voljeti“, koji se smješta u transcendentalne okvire, u sferi neizrecivog, a reflektira se kroz sliku zagrljaja i topline Magina struka. Iduća jezična igra veže se uz pojam „čistoća“, koji priziva neobične konotacije. Postizanje čistoće, kako u duhovnom, tako i u fizičkom smislu, veže se uz nešto što je jezik: narušena sintaksa, neočekivani spojevi, namjerne „omaške“, objašnjavanje čistoće kroz nečistoću u religijskom kontekstu, pri čemu se, tvrdi Jovović, prelaze sve dozvoljene granice. Pripovjedač koristi specifične umjetničke postupke kojima otkriva originalan jezični izraz, a čitatelja tjera na potragu za smislom, dok smisao ovisi o putanji kojom se kreće, ovisno o vlastitom izboru. Čistoća tako nije povezana s pročišćenjem, odnosno duhovnim uzdizanjem, jer se tome ironično suprotstavlja ono tjelesno, suprotno pojmu „čistoća“, a jezik se pokazuje kao najpodobnije sredstvo za slikanje „čistoće“ (*ibid.*).

Nadalje, autorica tvrdi da je jezik sveprisutan i u tumačenju filozofije života, pri čemu se Oliveira poziva na Ludwiga Klagesa, njemačkog filozofa s početka 20. stoljeća. Ideje kao zanemarivanje utjecaja svjesno-racionalnih elemenata ljudskog duha, prednost humanističkih znanosti pred prirodnima, svijest o važnosti udjela jezika kao vrhovnog načela modeliranja svijeta jesu ideje koje u intertekstualnom dijalogu s Klagesovom filozofijom vrednuje Oliveira.

Također, Oliveira, vodeći se Wittgensteinovom filozofijom, zanemaruje slučajnost i omaške u jeziku te zastupa tezu da se značenje krije u srži jezika, u tankim nitima odnosa jezika i smisla koje se ne vide na prvi pogled. Sagledavanje smisla javlja se kao „kibuc želje“, kao završetak lutanja. S obzirom na to da je roman *Školice* strukturno i tematski višeslojan, i jezik se može sagledavati iz više kutova, a pritom sam roman funkcionira po principu jezika, kao sustav sustava jer u njemu postoje brojna podznačenja koja variraju ovisno o spremnosti čitatelja da se posveti načelima te jezične igre. „Taj specifični odnos prema književnosti uopće tiče se prekoračenja, jer se književnost i promatra kao prekoračenje jezika i odnosa što se jezikom i u jeziku postavljaju“ (Jovović 2020, 129).

Wittgensteinovi filozofski stavovi konstruiraju brojna poetička načela na kojima se većinom temelji psihološki profil Horacija Oliveire koji je, kao i Wittgenstein, opsjednut riječima, značenjem, smislom i principima po kojima se jezik kao sustav ostvaruje i funkcionira. U Wittgensteinovim promišljanjima o prirodi jezika prepoznaju se i ideje Ferdinanda de Saussurea, tvorca strukturalizma u lingvistici. Tako govoreći o igri, možemo pronaći paralelu s de Saussureovom usporedbom jezika s igrom šaha. S druge strane, javlja se i misao o prirodi jezika kao magijskoj pojavi koja spaja neopipljive krajnosti. Taj mistični, magijski, ritualni karakter uzrokovan je uvođenjem stiha iz *Egipatske knjige mrtvih*, kao i raspravom Oliveire i Travelera o egipatskim zapisima, bogu magije i izumitelju jezika te o pojmu vremena. Težnja da se dosegne, ali ne i shvati smisao, svrha, priroda, postojanje jezika opsesivna je potreba glavnog lika koji podliježe filozofskim zamkama i pokušava se izboriti s jezikom gradeći jezične konstrukcije koje ne slijede ustaljena pravila i koje odlikuju ritmičko-melodijska dimenzija, oksimoronska načela i svijest o magijskom utjecaju jezika na čovjeka, što također zaokuplja i Wittgensteina.

Na kraju članka Jovović zaključuje da je „labirint jedan od ključnih simbola postmoderne književnosti, a *Školice* predstavljaju labirintsku tvorevinu u kojoj načela hiperteksta tvore čudesni mozaik disparantnih pripovjednih postupaka poput teksta kao citata, monologa, dijaloga, teksta o tekstu i sl.“ (*ibid.* 130). Primjeri koje je iznijela, kao i Cortázarov vitgenštajnovski stav o jeziku potvrđuju da za Cortázarove likove ograničenost jezika predstavlja korijen svih filozofskih tjeskoba (*ibid.*).

8.1.4. Imaginarno kao okosnica stvarnosti

U ovom nevelikom članku, objavljenom u *Vijencu* 2010. godine, autor, Božidar Alajbegović, ukratko daje osvrt na Cortázarov opus, fokusirajući se najviše na njegove kratke priče, odnosno na netom objavljen prijevod zbirke priča *Kraj igre* koju je prevela Dora Jelačić Bužimski i koja je objavljena 2009. godine. Na početku Alajbegović utvrđuje kako je kod nas hispanoamerička književnost dobro zastupljena u prijevodima pa možemo čitati djela autora kao što su Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Jorge Luis Borges, Felisberto Hernández ili Carlos Fuentes. Međutim, začuđuje što djela vrlo važnog predstavnika latinskoameričke književnosti donedavno nisu bila prevedena na hrvatski, sve dok 2009. godine nije objavljen roman *Školice* u prijevodu Dinka Telećana, a ubrzo i još dvije knjige, zbirke priča, *Progonitelj i druge priče* u kojem je preveden izbor Cortázarovih priča i već spomenuta zbirka *Kraj igre*. Nadalje, Alajbegović iznosi već dobro nam poznate bibliografske podatke, spominjući ludičke elemente koje je Cortázar često unosio te da je od Borgesa preuzeo „supstrat metafizičke tjeskobe i koncepciju pisanja kao intelektualne igre preko granica zbilje i fikcije, te ga zbog toga gdjekad svrstavaju među neofantastičare“ (Alajbegović 2010.). Napominje kako je čitanje *Školica* intelektualna pustolovina jer se radi o složenom kolažnom romanu koji nudi više mogućnosti čitanja i mnogostrukost značenja. Naglašava kako se radi o jednom od najinovativnijih romana ikada napisanih, autora koji se žestoko borio protiv ukalupljivanja. Ipak, ističe kako je Cortázar podjednako velik majstor i kratke forme, zbog čega će se baviti zbirkom *Kraj igre* (Alajbegović 2010).

Ova zbirka sastoji se od osamnaest kratkih priča u kojima Cortázar ustraje na jednostavnosti, nepretencioznosti i na detaljističkom opisu stvarnosti, a izbjegava opširnost i baroknost koja je tipična za latinskoameričku književnost magijskog realizma. U stvarnosti koju opisuje u trenutku zasićenosti prelazi u nadrealno, a protagonisti nenadano prelaze u svijet mašte. Ti pomaci su, kaže Alajbegović, gotovo neprimjetni, a fantastika je najčešće u funkciji kritike stvarnosti i u psihološkoj analizi te komentiranju protagonistova psihološkog stanja, a ne temelji se na folkloru i mistifikaciji, kao što je slučaj u magijskom realizmu. Kao primjer takvog pomaka izdvaja priču „Besmrtnost parkova“ u kojoj protagonist čita kriminalističku prozu i iznenada u njoj prepoznaje sebe te postaje žrtvom ubojice iz romana u koji se zadubio zamijenivši stvaran svijet dijegetičkim. Taj isti postupak može se vidjeti i u drugim pričama, primjerice u priči „Aksolotl“ u kojoj protagonist zamjenjuje zbiljski svijet svijetom iz akvarija, što predstavlja metaforu života lucidnog čovjeka okruženog otupjelim dvonožnim stvorenjima,

nesklonima kritičkom promišljanju života. Takvim pomakom služi se i u priči „Noć nauznak“ u kojoj protagonist, motorist koji je doživio prometnu nesreću, ležeći u bolnici na samrti zamjenjuje stvarnost mitom i u smrt odlazi kao žrtva aztečkim bogovima (*ibid.*).

Iduća priča koju spominje autor jest „Nitko nije kriv“, u kojoj Cortázar se koristi humorom, igre riječi i slične postupke, a radi se o čovjeku koji u klaustrofobičnoj kabini nikako ne uspijeva obući pulover i neprestano se zapliće u labirintima rukava. Ta apsurdna situacija tragikomična je metafora njegove egzistencijalne krize i nezadovoljstva životom. Priča „Menade“ napisana je satiričnim tonom, a u njoj se ismijava snobizam publike na koncertima klasične glazbe, čiji doživljaj nakraju poprima groteskna, kanibalistička obilježja, a ushit ljepotom pretvara se u suprotnost, u destrukciju i mržnju. Ipak, tvrdi Alajbegović najupečatljivije su priče u kojima su protagonisti djeca, koja ni inače ne razlikuju svijet stvarnosti od svijeta mašte, ali čiji nevin pogled biva narušen otkrivanjem nepravde i zlobe koji obilježavaju svijet odraslih, zasnovan na egoizmu, zavisti i nepovjerenju. Djeca protagonisti pritom počinju sličiti vlastitim roditeljima i počnu činiti zla djela (*ibid.*).

Nadalje Alajbegović donosi Cortázarov citat u kojem on kaže da imaginarno nije ono što nas udaljava od realnosti, nego ono što realnost osmišljava i čini bogatijom. To on shvaća kao moto Cortázarova pisanja, a koji se potvrđuje u bogatim, višeznačnim, napetim i nepredvidljivim asocijacijama u njegovoj prozi u kojoj se „na svakoj stranici isprepleću stvarnost i mašta, jeza i komika, kritika i humor, a protagonisti istodobno obitavaju u više stvarnosti, plutajući u limbu između dviju dimenzija, nespremni konformistički se predati svakodnevicu koja guši nepravdom, banalnostima, besmisлом i ispraznošću, od čega je ipak, srećom, moguće pobjeći – u umjetnost“ (Alajbegović 2010).

8.1.5. Priče koje se upravo čitaju sutra

Još jedan članak o Cortázaru objavljen u *Vijencu* napisala je Marija Perica 2010. godine, a u njemu se ukratko bavi Cortázarovim djelom, stavljajući naglasak na njegove priče, točnije na neposredno objavljen prijevod zbirki priča *Progonitelj i druge priče*. Započinje iznošenjem činjenice da je Cortázar stekao svoj prestižan status romanom *Školice* čija je recepcija do hrvatskog prijevoda 2009. bila ograničena rijetkim i teško nabavljivim primjercima beogradskog izdanja. Kaže da je to moguć razlog zašto mlađe generacije čitatelja govoreći o hispanoameričkom *boomu* uz autore kao što su García Márquez, Vargas Llosa ili Fuentes,

spominju Cortázar tek uzgredno, a njegov roman *Školice* „ima nezahvalan status jednog od onih romana koje 'svakako treba pročitati prije smrti', a koje rijetko tko čita“ (Perica 2010). To je, tvrdi, šteta jer se radi o jednom od najzanimljivijih, najinovativnijih i najljepših djela druge polovice 20. stoljeća. Odnosno, radi se o romanu koji otvorenom i zaigranom formom ostvaruje prostor nepoznatog procesa čitanja u kojem gotovo da nema granice očekivanja, a čitatelj postaje aktivan sudionik u proizvodnji značenja, a da pritom taj eksperiment pisanja i čitanja i zasjenjuje priču u priči (Perica 2010).

Nadalje, govori kako sve rečeno za roman vrijedi i za zbirku kojom će se baviti, a u kojoj je skupljeno petnaest ponajboljih priča iz triju zbirki priča: *Bestijarij*, *Kraj igre* i *Tajno oružje*. Naslov te knjige, *Progonitelj i druge priče* dobila je po najduljoj priči, „Progonitelj“, posvećenoj jazz saksofonistu Charlieju Parkeru. Priče u zbirci razlikuju se stilski i žanrovski, a u većini slučajeva autor se poigrava konvencionalnim pripovjednim metodama koje onda „naruši“ nekim atipičnim jezičnim stilom ili motivima. Tako možemo pronaći primjer kada simulira dnevnik ili pismo u koji uvodi motive fantastike u kojoj se vidi utjecaj Edgara Allana Poea. Ono što ipak povezuje sve te priče jest jedna nit satkana od stalnih motiva dvostrukog identiteta, dodira fikcije i faksije, svakodnevnog i onostranog. Odnosno, u svakoj od tih priča Cortázar propitkuje ustaljene predodžbe i okvire ljudske svakodnevnice i ispisuje prostor i vrijeme koji izlaze iz tih okvira. Pritom je njegovo pisanje igra u kojoj se izmjenjuju fokalizacije, prelazi se iz prvog lica u treće i natrag, a sve uz ključno autorsko pitanje: kako nešto ispričovijedati.

Napominje također da je Cortázar bio i veliki ljubitelj *jazza* pa je iskustvo te glazbe nastojao prenijeti u kontekst teksta. *Školice* i druge spominjane priče natopljene su glazbom, kako referencama na umjetnike, tako i stilom i načinom gradnje proze u ritmu *jazza*, „ostvarujući otvorenu i višeslojnu narativnu strukturu u kojoj postoje kombinacije raznolikih pripovijedanih glasova u razmaku od nekoliko rečenica te poigravanje uzročno-posljedičnim i prostorno-vremenskim odnosima stvaraju dojam određene tekstualne asimetričnosti koja angažira čitatelja na aktivan pristup priči“ (Perica, 2010). Dodaje da ove priče ne zavode na klasičan način, odnosno ne opijaju lakoćom ili magijom riječi, već tjeraju čitatelje na pomicanje kroz tekst, ponavljanje i zastajanje, privikavajući ga da uživa u nečemu nejasnom, nelagodnom ili kaotičnom. Spominje i Cortázarov ludički pristup prostoru i vremenu koji pojačava taj učinak, primjerice u priči „Vražje bale“ s opsjednutošću fotografijom ili u priči „Progonitelj“ u kojoj glazbenik Johnny govori „ovo upravo sviram sutra“ koja bi, kako kaže Perica, mogla poslužiti kao opća formula autorova shvaćanja vremena, „koje je elastično, rasteže se, sažima u točku,

savija i u toj cjelokupnoj napetosti pokreta oslobađa čitatelja onih kako kaže drugi Cortázarov lik 'zamki geometrije kojima si nastojimo urediti život' (Perica 2010).

Kratke priče koje su objedinjene u ovoj zbirci predstavljaju tip priča koji ne pruža zadovoljštinu u dovršenosti ili razrješenju i koji nikome ne podilazi. Time tjeraju čitatelja da im se iznova vraća te tako kompenziraju osjećaj nedostatka jasnoće i kraja. Ipak, baš kao i glazbenik Johnny, i čitatelj shvaća da ne progone priče njega nego da je on progonitelj, lovac koji kroz njih nastoji uhvatiti nešto što mu izmiče i što otvara kaotičan prostor koji nema horizonta, nesiguran je, ali istovremeno oslobađa.

8.1.6. Majstor književne igre

Još jedan članak objavljen u *Vijencu* napisala je Bojana Mikelenić, a objavljen je u broju koji je obilježavao stotu obljetnicu rođenja Julija Cortázara, 2014. godine. U istom je broju objavljen i prijevod jedne njegove priče, „Toliko volimo Glendu“ („Queremos tanto a Glenda“). Ovaj članak nudi kronološki prikaz autorova života i djela, dotičući se većine njegovih djela, prevedenih i neprevedenih. Autorica započinje članak ističući višeznačnost Cortázarova djela i života te naglašavajući da se radi o jednom od najvećih i najoriginalnijih pisaca njegova vremena i najvažnijih pripadnika latinskoameričkog *booma*. Zatim iznosi neke biografske podatke o autoru i odlike njegova karaktera, kao to da je za sebe tvrdio da je optimist, a pisao je pesimistična djela te da ga je to što je pola života proveo u Parizu učinilo još većim Hispanoamerikancem. Nadalje, spominje činjenicu da su se povodom 25. obljetnice njegove smrti ponovno počela interpretirati neka njegova djela, a u Hrvatskoj je objavljen prijevod *Školica* te kasnije i već spominjanih zbirki priča (Mikelenić, 2014).

Za razliku od drugih autora kojima smo se bavili, Mikelenić započinje od Cortázarovih najranijih djela, objavljenih pod pseudonimom Julio Denis u kojima, kaže, možemo identificirati i neke karakteristike njegovih kasnijih djela. Tako spominje zbirku soneta *Presencia* iz 1938. u kojima se javljaju teme odnosa fantastičnog i stvarnog ili zbirku *Los reyes*, u kojoj se javlja motiv Minotaura te njegov prvi roman *Divertimento* iz 1949. u kojem skupina mladića iz Argentine za vrijeme Peronove vladavine podsjeća na grupu kozmopolita u Parizu u *Školicama*. Nadalje, iznosi da mnogi smatraju da su njegove najranije zbirke priča i najbolje. Također, njegovi su romani kombinacija više kratkih formi te dopuštaju isprekidano 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“, kaže Mikelenić (*ibid.*).

Prva je knjiga koju objavljuje pod vlastitim imenom *Bestijarij*, i ta je knjiga odmah stekla ugled. U pričama ove zbirke likovi su najčešće smješteni u običnim, svakodnevnim situacijama. Ono što ih čini posebnima jest prisutnost drugoga u obliku životinje, odnosno izmišljene ili stvarne zvijeri. Mikelenić ističe da čovjek ima veliku potrebu da se prilagodi svemu što se oko njega događa i to zapravo Cortázar iskorištava. Priče u ovoj zbirci sve imaju fantastične elemente, ali ne gube dodir sa stvarnošću, zbog čega ih neki smatraju nadrealnima. Cortázar je isticao da su njegove priče nastale tako što bi mu se teme nekako nametnule. Tako su nastale i iduće zbirke priča, *Kraj igre* i *Tajno oružje*. U prvoj fokus je na ljudskom ponašanju, a javlja se i igra između stvarnog i imaginarnog i koegzistencija tih dviju razina te misterij koji je prikriven uobičajenim situacijama. U ovoj se zbirci nalazi jedna od njegovih najpoznatijih priča, „Noć nauznak“ („La noche boca arriba“), u kojoj možemo pratiti dvije paralelne stvarnosti koje oprimjeruju magijski realizam, s kojim se autora često povezivalo. Druga zbirka, *Tajno oružje* sastoji se od pet priča, među kojima su najpoznatije „Progonitelj“ i „Vražje bale“, po kojoj je, kao što smo već spominjali, snimljen film *Blow-up* (*ibid.*).

Kao jedno od njegovih najambicioznijih djela izdvaja „Priče o kronopijima i famama“ iz 1962. u kojoj se otkriva zagonetnost uobičajenih trenutaka i stvari. Tu Cortázar uvodi velik broj izmišljenih likova, odnosno kronopija, fama i esperanzi, koji se, kaže Mikelenić, mogu gledati kao metafora društvenih slojeva tog vremena, ali i kao izdvojeni elementi fantastičnog svijeta. Zahvaljujući ovoj knjizi, kronopiji postaju dio kulture toga vremena (*ibid.*).

Kao što je već rečeno, roman *Školice* napisan je 1963. i njime je Cortázar stekao međunarodni ugled i slavu i postao jedan od najvažnijih pisaca latinskoameričkog booma. Radi se o romanu koji ruši ustaljene konvencije pisanja romana i koji poziva čitatelja na sudjelovanje u njegovu nastajanju. U romanu možemo pratiti potragu protagonista za izgubljenom ljubavi kao i potragu autora za novim oblicima pisanja. „Cortázar je uvijek smatrao književnost oblikom igre, imajući na umu da, kao što to zna svako dijete, igra može biti najozbiljnija stvar na svijetu“ (*ibid.*). Poziv na igru tako, tvrdi Mikelenić, dolazi već na samome početku, gdje nam autor predlaže preskakanje poglavlja, odnosno čitanje drugačijim slijedom (*ibid.*)

Potkraj šezdesetih, Cortázar se više politički angažira, zaokuplja se socijalizmom, obranom Kube i Nikaragve te odlascima na kongrese o revolucijama. Osjećao je veliku povezanost s Kubom, a mislio je da Castro gradi u politici nešto sasvim novo, ono što je on namjeravao

svojom književnošću. Tako 1973. godine nastaje roman *Libro de Manuel*, eksplicitno politički roman, koji nazivaju političkim antitrilerom, a koji donosi neke nove kombinacije formi, likova i naracija, kao i kritike suvremenih društvenih i političkih pokreta (*ibid.*).

Cortázar je objavio još nekoliko zbirki priča, među kojima je i već spominjana „Toliko volimo Glendu“ iz 1980, u kojoj se demistificira kreativni proces i ruše pregrade između pisca i čitatelja, stvarnog i izmišljenog, igre i ozbiljnosti. Glenda iz naslovne priče lik je izmišljen prema glumici Glendi Jackson te u priči „Botella al mar“ iz kasnije zbirke donosi čak i pismo glumici, u kojem objašnjava svoju motivaciju i inspiraciju. Mikelenić ovdje iznosi zanimljivost da je, nakon Cortázarovih priča, glumica snimila film pod nazivom *Hopscotch* (školice), što se podudara s naslovom Cortázarova djela prevedena na engleski jezik³⁹ (*ibid.*).

U nastavku Mikelenić zaključuje da se Cortázarova djela često ne mogu karakterizirati pa ih se označava s „razno“. Tako se govori da je pisao je poeziju, priče, romane, dramske tekstove, eseje, kritičke prikaze i razno. Pod razno moglo bi spadati i njegovo posljednje objavljeno djelo *Losonautas de la cosmopista* iz 1983. u kojoj se opisuje njegovo putovanje sa suprugom na autocesti od Pariza do Marseillea i njihova sreća pri tom putovanju. Opisuju se njihove interakcije s mravima i drugim bićima, ljudi koji sreću i obroci koje su jeli. Mikelenić zaključuje da nam „kombinacija autorove lagano nadnaravne i izrazito zabavne naracije i fotografija njegove supruge daje prikaz opuštene paralelne stvarnosti odvojene od problema svakodnevice, a sve je skupa još dirljivije kad znamo da su oboje umrli nedugo nakon tog zajedničkog putovanja – ona iste godine, on dvije godine poslije“ (*ibid.*).

Autorica zaključuje članak konstatacijom da se i u današnje vrijeme Cortázar čita zbog toga što se u njegovim djelima na nov način spajaju različiti aspekti te zato što je stalno prisutno eksperimentiranje i originalnost te da njegova djela karakteriziraju još i ludička složenost, inovativne uporabe humora i ironije. Njegove priče, iako se možda na prvu ne čini tako, nikada ne prelaze u apstrakciju, već uvijek zadržavaju kontakt sa svakodnevicom. Sam autor smatrao je da pisac treba stvoriti atmosferu svojom vještinom i potaknuti čitatelja na odvajanje od rutine, a kao ulogu književnosti vidio je neprestano postavljanje pitanja pred kojima se svatko osjeća prozvanim. Cortázar svojim djelima stvara osjećaj nelagode, pokazujući čitatelju da se

³⁹ Ipak, spomenuti se film temelji na romanu Briana Garfielda, koji također nosi naslov *Hopscotch*, napisanom 1975. godine, a ne na Cortázarovu slavnom romanu. Ovi romani, osim naslova, nemaju nikakve poveznice ni dodirne točke.

svijet može shvatiti na drugačiji način od onoga na koji je navikao, kao što bi književnost i trebala činiti.

U akademskim člancima koje smo saželi u ovom poglavlju primijetili smo da su mnogi autori detaljno analizirali Cortázarova djela i donijeli drugačiju i novu perspektivu na hrvatsku književnu scenu. Također postoje neke informacije koje se ponavljaju u mnogim člancima, kao što je, uz temeljne podatke o autoru, činjenica da se na temelju Cortázarove priče „Vražje sline“ snimio poznati film *Blow up*, ali se primjerice ne spominju drugi filmovi snimljeni na osnovi nekih drugih njegovih priča, kao što je *Circe*, *La maga*, *Intimidación de los parques*, *Jogo subterrâneo* i drugi. Mogući razlog ponavljanja nekih podataka može biti da su se autori novijih članaka služili prethodnim člancima, poput „Nema više astronauta na kozmostradi“ Salvadora Prasela iz 1984. godine ili „Tamo neke škole u uvećanom crvenom krugu“ Tatjane Jukić iz 1991. godine. Treba imati u vidu da se književni teoretičari često osvrću na tekstove svojih prethodnika i njih nadograđuju pa, s obzirom na to da su navedeni članci prvi članci na hrvatskom koje smo pronašli, ne čudi da su se u kasnijim člancima ponavljale neke informacije. S druge strane, postoje teoretičari poput Andrije Koštala, koji je donio viđenje drugačije od ostalih i koji je iznio neke nove ideje, čemu razlog može biti taj da se većinom služio člancima na engleskom jeziku.

9. Drugi članci o Cortázaru

Osim što su se njime bavili u akademskim tekstovima i profesionalnim radovima koje smo prethodno analizirali, Cortázarovo ime pojavljuje se i u člancima „običnih“ ljudi, na internetskim portalima, popularnim časopisima i blogovima. Ti članci pokazuju pravu recepciju, s obzirom na to da možemo pretpostaviti da njihovi autori nisu mogli čitati Cortázara na španjolskom i nisu poznavali njegova djela prije nego što su prevedena. Osim članaka koje ćemo analizirati, postoje i članci objavljeni na hrvatskim internetskim stranicama, ali su zapravo prijevodi nekih stranih autora pa njih nećemo uključiti. Međutim, i ti tekstovi pokazuju zanimanje za Cortázarovo djelo, ali isto tako i nedostatak volje, jer je većina prijevoda loša, vjerojatno nastala automatskim prevoditeljima.

Također, osim članaka koji govore o Cortázaru i njegovu opusu, ima članaka koji spominju njegovo ime u raznim kontekstima. Jedno je od tih spominjanja u članku *Jutarnjeg lista* pod naslovom „Knjige bez kojih ne bismo bili ovakvi“, u kojem poznati hrvatski pisci spominju autore koji su njima promijenili život. Tako je jedna hrvatsko-njemačka spisateljica, Jagoda Marinić spomenula *Školice* kao knjigu koja je imala puno utjecaja na nju, kako na njezino pisanje, tako i na osobnost kao čitateljice. Kaže kako je Cortázar oslobodio intelektualnog pisca od toga da bude samo intelektualac i da je njegova proza beskonačna pjesma, s različitim atmosferama te da se radi o području fantazije i slobode. U drugom članku *Jutarnjeg* spominje se Cortázar u sličnu kontekstu; neki od suvremenih pisaca morali su izabrati autora koji im je služio kao uzor pa je Sven Birkets⁴⁰ izabrao Cortázara, govoreći da je on na početku uvijek bio prisutan u njegovoj prozi. U nastavku ćemo analizirati neke od članaka koji govore o Cortázaru i njegovu životu.

9.1. Priče Julija Cortázara u prijevodu na hrvatski

Članak o prvim prijevodima Cortázarovih priča, koji je napisao Igor Tretinjak u travnju 2010, a objavljen je na stranici *Tportal.hr* započinje iznošenjem činjenice da zbirka *Kraj igre* sadrži 18 priča. Tim pričama u središtu su junaci, koji se nalaze na životnim prekretnicama, te preplitanje stvarnosti i sna. Time se, prema mišljenju autora članka, oblikuje atmosfera tjeskobnog magijskog realizma. Cortázara zatim predstavlja kao neofantastičara koji je prije

⁴⁰ Sjevernoamerički pisac, esejist i književni kritičar, najpoznatiji po djelu *The Gutenberg Elegies*.

naših borgesovaca od Borgesa preuzeo model metafizičke tjeskobe. Ističe još kako je neobično što njegove knjige dotad nisu bile prevedene te je zbirka priča *Kraj igre* objavljena 1956, a prevedena na hrvatski 54 godine kasnije (Tretinjak 2010).

Priče od kojih se sastoji ova zbirka nejednake su duljine i podijeljene u tri stilski, tematski i konceptijski različita okvira. Sadržajno se tiču raznih tema, od svakodnevice, preko odrastanja, uspomene na ljubav, preklapanja sna i jave do začudnih i magičnih, poput „Aksolotla“. Protagonisti u pričama uglavnom se nalaze upravo u točki kraja igre te žive čekajući nešto vrijedno pažnje. Prva je priča „Besmrtnost parkova“, koja ujedno i najavljuje poetiku zbirke. Autor članka kaže da se radi o borgesovskom elementu koji karakterizira cijelu zbirku, a u kojem se u realnost upliće san, odnosno fikcija i nakraju zavlada njome, relativizira je i pretoči u magičnu realnost. U preplitanju su realni i nadrealni svijet ravnopravni, što autor pojačava napetom, tmurnom i sjetnom atmosferom (*ibid.*).

Nadalje, autor članka govori o atmosferi priča koju Cortázar oblikuje na dvije razine, stilski i sadržajno. Stilski to čini građenjem višestrukosloženih rečenica, od 20 i više jednostavnih, sastavnih, rastavnih, suprotnih, zavisnih i umetnutih. Tako nervozu junaka prenosi na čitatelja, pozivajući ga da iznova raspetljava rečenične nizove. Furioznost radnje oblikuje kratkim i brzim rečenicama, a napetost začudnim sintagmama u kojima se spaja nespojivo. Sadržajno pak napetosti nastaju pretapanjem stvarnosti i mašte, koja drži čitatelja u tjeskobi, a uvođenjem pripovjedača kao sugovornika autor postiže znatiželju i nelagodu. Kao zanimljivost ističe i kut pripovjedača koji autor preispituje iz različitih perspektiva, a kulminacija je u priči „Aksolotl“ gdje pripovjedač i aksolotl mijenjaju uloge, da bi se na kraju uloga pripovjedača u potpunosti relativizirala (*ibid.*).

Nadalje, govori o samom prijevodu i hrvatskom izdanju zbirke. Što se tiče kvalitete prijevoda, ističe kako je prevoditeljica, Dora Jelačić Bužimski, vrlo uspješno prevela rječničku i stilsku slojevitost i ispunila priče bogatim sintagmama te da je odlično prenijela turobnu atmosferu priča. O samom izdanju kaže kako je loše opremljeno jer nema ni bilješku o piscu i prevoditelju, ni opis zbirke ili isječak na koricama, a postoji i greška u popisu sadržaja. Nakraju, zaključuje da su zakašnjeli prijevodi Cortázara ne samo ispravljanje nepravdi, već i da hrvatskom čitatelju nude veliko književno bogatstvo. „Dok su *Školice* provjerena vrijednost o kojoj je mnogo toga rečeno i napisano i prije prošlogodišnjeg hrvatskog prijevoda, 'Kraj igre' pravo je otkriće za hrvatskog čitatelja“ (Tretinjak 2010).

U drugom članku, pod nazivom „Majstor kratke priče bio je dugonja od dva metra, a ideje za zaplete dolazile su mu u snovima!“, s portala *Povijest.hr* Lucija Kapural, autorica članka, ističe kako je on, kao i Borges, istraživao logiku apsurda i koristio mistične krajolike, ali je preferirao jednostavan jezik i koristio ironiju. Rušio je barijere između stvarnog i nestvarnog, ozbiljnosti i igre, pisca i čitatelja. Autorica zatim ističe glavne crte njegovih djela te piše kako je u drami *Kraljevi* iznio verziju mita o Minotauru, u romanu *Nagrade* likovi mu lutaju labirintom i traže samospoznaju, u kratkoj priči „Besmrtnost parkova“ protagonist je uvučen u krimić koji čita te postaje žrtva fiktivnog ubojice, a u „Vražjim balama“ kroz povećanu fotografiju otkriva da je stvarnost subjektivna te u *Školicama* pretvara čitatelja u sudionika literarnog procesa.

Nakon toga navodi bibliografske podatke o njemu i njegovoj obitelji te ističe kako mu je prva ljubav bio Poe kojeg će kasnije i prevoditi. Govori kako je pisao od djetinjstva, ali je prvu knjigu, zbirku soneta, objavio tek u kasnim tridesetima, pod pseudonimom. Spominje kako su mu ideje dolazile u snu, a kad je počinjao pisati nije znao kakav će biti kraj. U Parizu je napisao svoja najbolja djela, dok je paralelno radio kao prevoditelj za UNESCO. Pred kraj života bio je aktivno uključen u borbe za ljudska prava u Latinskoj Americi, podržavao je Castra, kao i sandinističku revoluciju u Nikaragvi. Ističe da je bio skroman i povučen, prezirao slavu i bježao od obožavatelja. Spominje i tri žene koje su obilježile njegov život: argentinsku prevoditeljicu Auroru Bernárdez, litavsku filmašicu Ugné Karvelis i američku spisateljicu Carol Dunlop, s kojom je putovao od Pariza do Marseillesa i po tome napisao knjigu *Los autonautas de cosmopista*. To mu je bilo posljednje literarno i životno putovanje jer je preminuo dvije godine kasnije, prema službenim informacijama od raka, ali se spekuliralo o tome da je pravi razlog njegove smrti bila SIDA.

9.2. Čitanja *Školica*

Na početku članka koji je napisao Marijo Glavaš 2012. godine pod naslovom „*Školica* se čita barem dvaput“ roman *Školice* ističe se kao roman koji svakako za života treba pročitati, a to je moguće na hrvatskom od prijevoda Dinka Telećana 2009. godine. Nadalje, spominje kako se na početku knjige nalaze upute za čitanje u kojima autor nudi dvije opcije čitanja „jednog od kompleksnijih književnih djela ikad napisanih“. Dakle, ovaj roman može se čitati linearno, ali i preskakanjem poglavlja, čime se knjiga pretvara u igru školica. Ipak, ovdje se radi o misaonoj igri za odrasle (Glavaš 2012).

Protagonist romana prototip je Cortázarova suvremenika i sunarodnjaka, odnosno argentinskog intelektualca koji je sredinom dvadesetog stoljeća otišao iz svoje domovine u Pariz, središte umjetnosti, filozofije i boemskog života. U romanu se pojavljuju slike trošnog stana u vlažnom potkrovlju, ispunjenom knjigama, platnima, bojama, gustim dimom cigarete, mirisom i okusom loše vodke, *jazzom* itd. Slike koje se opisuju omamljuju čitatelja i odnose ga u neka ležerna pariška vremena. Autor članka ističe da čak i da je samo to opisao, radilo bi se o jako dobroj knjizi. No, uz revan prikaz Pariza toga vremena i zanimljive metafore, protagonist je vođen u potragu za sredinom bića, za odgovorima, odmičući se tako od prizemnosti, odbijajući malograđanštinu. Cortázar sve to čini razarajući tradicionalnu romanesknu strukturu i linearno pripovijedanje, stvarajući antiroman (*ibid.*).

Uzevši u obzir okolinu u kojoj je Cortázar stvarao i utjecaje iz svijeta glazbe, filma i slikarstva, lakše možemo razumjeti eksperimentalnu težinu ugrađenu u 155 poglavlja, od kojih jedan dio priča priču u vremenski logičnom slijedu, drugi nadopunjava praznine koje ne moraju biti popunjene, a treći opisuje likove, njihove karaktere i misli. Autor članka nakraju govori da je čitatelju koji se uhvati proučavanja *Školica* zagarantiran velik broj rečenica koje će moći zapisati u bilježnicu s citatima, kao i humor, ironija te briljantni dijalozi, „a izazov čitanja bit će ravan (intelektualnoj) igri u kojoj povezivanje komada i hvatanje koraka na jednom od mogućih putova znači pobjedu, ali ne i jedini mogući kraj/pojašnjenje“ (Glavaš 2012).

9.3. Cortázar na blogu

Ovdje se radi o članku iz 2019. s bloga jedne blogerice pa malo manje čudi ogromna pogreška koja se javlja već u naslovu⁴¹, a i u samom tekstu, a to je da je Cortázar portugalski pisac. Ta greška možda ukazuje na manjak potrebe za istraživanjem materije u današnje doba, ali i svjedoči o tome kako se sadržaj na internetu ponekad krivo producira i reproducira. No, usprkos tome, ovaj članak također govori nešto o recepciji jer je autorica koja ga je napisala osoba koja nije bila upoznata s Cortázarovim likom, već se bavila isključivo njegovim djelom. Osim toga, i ovakvi članci mogu utjecati na to hoće li netko drugi pročitati djelo o kojemu je riječ.

Na početku članka, autorica otkiva da je Cortázara odlučila čitati jer je jednom prilikom čula kako ga je Jorge Bucay izdvojio kao inspiraciju te kao nekoga tko je njemu promijenio život. Jorge Bucay posebno je izdvojio njegovu zbirku *Progonitelj i druge priče* te priču

⁴¹ „'Progonitelj i druge priče' (J. Cortazar): portugalski 'Twilight zone'“

„Zaposjednuta kuća“. Kako se autorica nije ranije susretala s Cortázarovim djelima, očekivala je da će u njima naći magijski realizam, ali kako kaže, autor je otišao korak dalje. Kaže da likovi u njegovim pričama borave između stvarnosti i nadnaravnog, ali to čine na uznemirujući način, tako da se priče moraju sporo čitati. Ističe kako je nakon čitanja promišljala o priči cijeli dan te zatim istraživala značenje i čitala interpretacije. Ambijent za vrijeme čitanja priča uspoređuje sa Spielbergovom serijom⁴² (*sic.*) *Twilight zone* zbog njihove zagonetnosti.

Nadalje, spominje kako je Cortázar bio jedan od ključnih autora *booma* i da je on bio za Argentinu ono što je Márquez bio za Kolumbiju, ali, unatoč velikom uspjehu *Školica*, nije doživio jednaku slavu u svijetu. Zatim spominje neke od motiva i tema njegovih priča, kao što su upoznavanje žene sa svojim alter egom, čovjek koji povraća zečiče, nepoznati entitet koji zaposjeda kuću i slično. Tvrdi da svaka priča progovara o čovjekovim strahovima, tiraniji, slobodi, predrasudama te sitnicama koje mijenjaju čovjekovu perspektivu. „Zaposjednuta kuća“ izdvaja kao remek djelo portugalske (*sic.*) fantastike zbog svoje jednostavnosti s jedne strane a slojevitosti s druge te zbog toga razumije zašto bi Bucay naveo upravo to djelo kao najveći utjecaj. Govori da se radi o djelu koje potiče na razmišljanje, koje postavlja pitanja na koja ne nudi odgovore.

Nadalje, detaljnije piše o priči „Zaposjednuta kuća“ koja se, kaže, temelji na stvarnoj kući u gradu Chivilcoy u oblasti Buenos Airesa, a čiji su protagonisti stariji brat i sestra koji tu životare, ustupajući kuću nepoznatoj pojavi bez propitkivanja. Navodi kako neki ističu da se radi o priči koja se tiče povezanosti s prošlošću i tradicijom, priči o neovisnosti ili o slobodi, a drugi da se radi o metafori za Peronovu diktaturu. Navodi i da je Cortázar rekao kako je ova priča nastala u njegovoj noćnoj mori te da je često pisao, a da nije znao kako će priča završiti. Spominje se i da je bio ljubitelj *jazza* te da je tvrdio da je pisanje za njega udaranje ritma. U djetinjstvu je čitao Poesu, čiji se utjecaj jasno vidi te ga je njegov utjecaj istodobno plašio i oduševljavao, baš kao što njegova kratka forma, kako kaže, plaši i oduševljava nas.

Iz predstavljenih članaka u ovom poglavlju mogli smo primijetiti da se Cortázarova djela čitaju također i među „običnim“ ljudima, koji kasnije svoje ideje predstave u vidu novinskog članka ili bloga. U tim se člancima gotovo uvijek ponavljaju slične ideje, a svi započinju iznošenjem nekih općenitih podataka o Cortázaru i njegovim djelima. Također je zanimljivo vidjeti da neki pisci ističu Cortázara kao svog idola ili kao nekoga tko je na njih ostavio velik utjecaj, što mu u očima čitatelja tih članaka daje neku vrstu vjerodostojnosti. Posebno je

⁴² Seriju *Twilight zone* (*Zona sumraka*) režirao je Rod Serling, dok je Spielberg redatelj istoimenog filma.

zanimljiv članak s bloga koji je rezimiran u ovom poglavlju, koji iznosi pogrešne informacije, uključujući čak i pogrešnu nacionalnost autora, iz čega možemo stvoriti predodžbu o profilu nekih blogera ili suvremenih čitatelja. Na neki su način članci poput ovoga opasni jer je moguće da potencijalni čitatelj neće provjeriti informacije koje je pročitao pa će tako naučiti krivi podatak. Upravo zbog svega navedenog, smatrali smo da je važno predstaviti i komentirati i ovakav članak.

10. Čestotnost posuđivanja Cortázarovih djela

Originalna ideja ovog istraživanja bila je provjeriti koliko su se posuđivala i čitala Cortázarova djela od prvih prijevoda u Hrvatskoj (od 2009. godine) do danas, ali nismo mogli doći do podataka tih davnih godina, nego samo posljednjih triju (od lipnja 2020. do ožujka 2023). Ipak, i ti su podaci značajni jer možemo vidjeti da, iako je prošlo gotovo 10 godina od posljednjeg prijevoda nekog Cortázarovog djela, njegova se djela čitaju i dan danas. Zbog toga možemo pretpostaviti da su se prije čitala i više, posebice u razdoblju između 2009. i 2014. godine. Za uzorak izabrali smo glavni grad, Zagreb, s obzirom na to da ondje živi velik dio hrvatske populacije, razni profili ljudi te ima i najviše knjižnica.

U nastavku donosimo tablicu čestotnosti posudbi u Knjižnicama grada Zagreba od lipnja 2020. godine do ožujka 2023:

Naslov	Broj posudbi
<i>El final del juego</i> (na španjolskom)	8
<i>Kraj igre</i> (<i>El final del juego</i>)	21
<i>Priče o kronopijima i famama: priručnik za pjevanje i plakanje</i> (<i>Historias de cronopios y famas</i>)	41
<i>Priručnik za pevanje i plakanje</i> (<i>Historias de cronopos y famas</i> u srpskom prijevodu)	1
<i>Progonitelj i druge priče</i> (<i>El preseguidor</i>)	49
<i>Tajno oružje</i> (<i>Las armas secretas</i>)	62
<i>Školice</i> (<i>Rayuela</i>)	153
Ukupan broj	335

Kako smo mogli pretpostaviti, najčitanije djelo bila je upravo *Rayuela* u svom prijevodu na hrvatski. Ono što je još zanimljivo, a što nismo uvrstili u tablicu jest da je bila jedna posudba prijevoda ovog djela na njemački te dvije posudbe prijevoda na francuski. Ne znamo radi li se u tim slučajevima o hrvatskoj ili stranoj publici, ali svakako vrijedi spomenuti. Drugo je najčitanije djelo navedenog razdoblja *Tajno oružje*, a treće *Progonitelj i druge priče*. Knjiga *Priče o kronopijima i famama* sljedeća je po redu, a ona se jednom posudila i na srpskom jeziku. Iako se možda ne čini važnim spomenuti druge prijevode, koji nisu na hrvatskom, ipak smatramo da je važno jer činjenica da postoje i da se čitaju također govori o recepciji Cortázarovih djela u Hrvatskoj. Nakraju, posljednje djelo po čestotnosti jest *Kraj igre*, ujedno i prvo prevedeno djelo, ali valja spomenuti da se posudilo još i osam puta u originalnoj verziji, na španjolskom.

Djelo koje nedostaje jest *Dnevnik o priči* koji još uvijek nije preveden na hrvatski, ali postoji i posuđuje se u srpskom prijevodu. Međutim, nije uvršteno u tablicu jer se u te tri godine nije nijednom bilo posuđeno. Ipak, s obzirom na to da je objavljeno osamdesetih, možemo pretpostaviti da se ranije čitalo, posebice u vrijeme Jugoslavije, kad je bilo uobičajeno čitati djela na drugim jezicima bivše republike. Osim toga, ova tablica temelji se na posudbama knjiga, ali nisu uključena produženja posudbi, s kojima se ukupan broj penje ne 501. Ti podaci nisu uključeni jer se ne čine toliko relevantnima, ali također mogu svjedočiti nešto o recepciji, primjerice da čitateljima nije bilo lako čitati ta djela, ili može značiti da se jedna knjiga posudila jednom, ali ju je čitalo više osoba, zbog čega se posudba produžavala.

11. Zaključak

Ideja ovoga rada bila je analizirati recepciju djela Julija Cortázara u Hrvatskoj, međutim istraživanje nas je odvelo u dva smjera. Prvo smo shvatili da je prva recepcija povezana s prijevodima objavljenima u Beogradu, a koji su se čitali i u Hrvatskoj jer je tada ona bila dijelom Jugoslavije. S obzirom na to da je kulturalna politika Jugoslavije bila centralizirana, sva važnija izdavačka i prevoditeljska djelatnost kanalizirana je prema Beogradu. Prvi prijevodi izazvali su i prve reakcije pa smo zato rezimirali i članke koji su objavljeni prije osamostaljenja Republike Hrvatske. Drugi smjer u kojem smo krenuli tiče se *booma*. Budući da je Cortázar jedan od najvažnijih protagonista *booma* hispanoameričke književnosti, odlučili smo predstaviti taj književno-marketinški fenomen, a potom promatrati kako se on tumačio u domaćoj kritičkoj literaturi, gdje se djela autora koji mu pripadaju često vezuju uz poetiku postmodernizma. Okosnicu ovoga rada čini bibliografija u kojoj smo nabrojili sve važne tekstove o Cortázaru. Također treba istaknuti da smo sažecima tih članaka omogućili sagledavanje do koje se mjere poimanje određenih književnih pojmova razlikuje u kritičkoj literaturi u hrvatskom i hispanskom kontekstu.

Da bismo mogli govoriti o autoru koji nas je zanimalo, smatrali smo bitnim prikazati kako se razvijala hispanoamerička književnost u razdoblju *booma* i kakva je bila Cortázarova važnost u tom razdoblju. Saznali smo da je on dao velik doprinos žanru kratke priče i donio neke nove ideje i metode, kao što je uvođenje polifonije glasova u priče, što prije nije bilo viđeno. On se udaljava od tradicionalnoga i suprotstavlja se lažnom realizmu koji se prije smatrao „fantastičnim“ i pruža nam drugačiji pogled na i(realno) i fantastično. Najveću Cortázarovu inovativnost možemo vidjeti u njegovu slavnom romanu *Školice*, kojom je uzburkao cijeli literarni svijet i u kojoj nam nudi više načina čitanja istoga djela, a svaki od tih načina pruža nam drugačiju perspektivu i drugačije shvaćanje priče.

Nakon toga, započeli smo sa središnjim dijelom, u kojem smo prvo vidjeli kakav je bio početak prijevoda latinskoameričke književnosti u Hrvatskoj, koje je skupio Milivoj Telečan u svojoj bibliografiji prijevoda hispanoameričke književnosti u Jugoslaviji. Njegova bibliografija završava u sedamdesetoj godini i do danas nemamo drugu bibliografiju za godine nakon sedamdesete. Ipak, svjedoci smo nekih kasnijih prijevoda koji su se objavili naknadno, a imali su velik uspjeh u Hrvatskoj, poput *Sto godina samoće* Gabriela Garcíje Márqueza, najprevođenijeg djela na španjolskom jeziku nakon *Don Quijotea*. Također su se prevodila djela drugih autora, primjerice Jorgea Luisa Borgesa, Maria Vargasa Llose i, naravno, Julija

Cortázarova, čija smo djela detaljno nabrojili. Sve u svemu, dosad se objavilo desetak njegovih djela (brojeći i eseje i pojedinačne priče), a posljednji prijevod nekog cjelovitog djela bio je 2011. godine. To znači da već dugo nije prevedeno neko njegovo djelo, zbog manjka interesa publike ili zbog manjka sposobnosti prevoditelja da prevedu neko tako složeno djelo kao što su Cortázarova. Bilo kako bilo, ostaje mnogo njegovih djela koja tek treba prevesti.

Upravo su *Školice* bile djelo koje se najviše čitalo i prevodilo u svijetu od svih njegovih djela, pa je to bio slučaj i u Hrvatskoj. Pretvorila se u simbol Cortázarove književnosti pa je zbog toga upravo to prvo njegovo djelo koje pročita neka osoba koja želi suditi o Cortázaru kao spisatelju. Zato, kada smo počinjali govoriti o recepciji Cortázara u Hrvatskoj i iznositi preglede članaka, započeli smo s člancima o romanu *Školice*. Valja naglasiti kako je prvi članak koji smo analizirali bio iz 1984. godine, što je ujedno i godina njegove smrti, što može biti i razlog zašto se javio veći interes publike za njegova djela. Čitajući taj prvi članak, naziva „Nema više autonauta na kozmostradi“, vidjeli smo da autor članka, Salvador Prasel, nije pročitao samo nedavni srpski prijevod *Školica* već i druga djela na više jezika, jer donosi velik broj podataka i izlaže detalje drugih njegovih djela. Sve u svemu, vrlo je dobro predstavio Cortázara i njegov opus, što je moglo služiti budućim čitateljima.

Nadalje, analizirali smo članke u akademskim tekstovima o Cortázaru, od devedesetih do 2020. godine. Ti su članci svi vrlo iscrpni i detaljno analiziraju različite aspekte Cortázarovih djela. Prvi od tih članaka, naziva „Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu“, autorice Tatjane Jukić analizira Cortázarove svjetove, kako one fizičke – europski i latinskoamerički – koji su na njega utjecali, tako i one fabularne koji su se pojavili u njegovim djelima. Sljedeći članak, „Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama“, nudi drugačiji pogled jer Andrija Koštal, autor članka, analizira Cortázarove priče, bazirajući se na egzistencijalizmu i fenomenologiji. Govoreći o egzistencijalizmu, uvodi pojam „neautentične egzistencije“ od koje pate mnogi protagonisti priča koje analizira. Što se tiče fenomenologije, autor članka kaže kako u pričama kojima se služi za primjer, fantastično funkcionira na drugačiji način, prelazeći ontološku barijeru.

U nastavku smo govorili o lingvistici Cortázarovih djela, odnosno, o jezičnom labirintu koji možemo vidjeti u *Školicama*, čija tema može biti i sam jezik. Članak se temelji na jezičnoj teoriji Ludwiga Wittgensteina, jednog od najvažnijih lingvista u 20. stoljeću, a autorica članka, Nataša Jovović, smatra da se u Cortázarovu pisanju mogu pronaći paralele s tom jezičnom teorijom. To tvrdi jer, isto kao i Wittgenstein, Oliveira je opsjednut riječima, značenjima,

smislom i načelima temeljem kojih se ostvaruje i funkcionira jezik kao sustav. Osim toga, labirint je jedan od ključnih simbola postmoderne književnosti i *Školice* se predstavljaju kao labirintska tvorevina. Sve to doprinosi tome da ga neki teoretičari Cortázar nazivaju „majstorom književne igre“. Osim toga, govorili smo o stvarnom i imaginarnom u Cortázarovim djelima te smo zaključili da je imaginarno osnovica stvarnoga i da ne postoji čvrsta granica između tih dvaju svjetova. Likovi plutaju između nekoliko svjetova i nekoliko egzistencija istovremeno. S jezičnom igrom povezano je i njegovo poimanje vremena, koje mu je elastično, rasteže se i presavija, oslobađajući čitatelja normi kojima si nastojimo posložiti život, što je vidljivo i iz njegove upotrebe glagolskih vremena, primjerice, u miješanju futura i prezenta.

Osim akademskih članaka, o Cortázaru su se pisali i novinski članci, na portalima i blogovima. Ti nam članci donose biobibliografske podatke i poneku kratku analizu neke karakteristike njegovih djela. Ističu se *Školice* kao djelo koje „treba pročitati prije smrti“ i daju mu se različiti i lijepi epiteti. Ono što se često izdvaja jest i njegova ljubav prema *jazzu* i pokušaj da prenese ritam tog glazbenog žanra u svoj književni tekst. Osim *jazza*, često se spominje i utjecaj Edgara Allana Poea na Cortázar, posebice u kratkim pričama, s obzirom na to da je poznato da je prije čitao i prevodio njegova djela. Edgar Allan Poe autor je čije su djela vrlo poznata u Hrvatskoj jer je dijelom obavezne lektire u školi. Prema tome, razlog zbog kojeg se u hrvatskim člancima često spominje Poe može biti taj da su autori članaka željeli spomenuti neko poznato ime govoreći o Cortázaru i time ga približiti hrvatskim čitateljima. Vidjeli smo također članak s bloga, napisan s nekim greškama, ali uključen jer daje sliku o današnjim blogerima koji ne izučavaju nužno materiju o kojoj pišu, ali utječu na svoje čitatelje koji kasnije možda i neće propitkivati napisane činjenice.

Rad smo zaključili poglavljem o čestotnosti posuđivanja i čitanja prijevoda Cortázarovih djela u posljednje tri godine. Vidjeli smo da su se u tom razdoblju Cortázarova djela posudila 335 puta, što nije mali broj kad se uzme u obzir da je prošlo više od deset godina od posljednjeg objavljenog prijevoda nekog njegovog djela. Djelo koje se najviše čitalo bilo je upravo ono koje „treba pročitati prije smrti“, *Školice*, čije posudbe čine gotovo polovicu od ukupnog broja posudbi, posebno ako brojimo prijevode na druge jezike koji su se također posuđivali. Ti nam brojevi svjedoče da se Cortázar čitao i da se još uvijek čita u Hrvatskoj, iako nikad nije dosegao slavu svog sunarodnjaka Borgesa ili Kolumbijca Márqueza koji su postali vrlo poznati u svijetu pa tako i u Hrvatskoj.

Sve u svemu, u rad smo pokušali uključiti koliko god smo podataka mogli, ali isto tako zasigurno ima spominjanja Cortázara koja nismo uvrstili. Osim toga, nismo pronašli puno podataka o utjecaju Cortázara na hrvatske spisatelje, ali, s obzirom na to da se radi o kulturnom piscu, on sigurno postoji. Primjerice, slučajno smo naišli na jedno spominjanje Cortázara u djelu mladog suvremenog autora, Svena Popovića, koji u svom romanu *Uvjerljivo drugi* spominje Cortázar, referirajući se na posebnost njegova oblikovanja teksta. Također smo vidjeli spominjanja Cortázara u drugim djelima, čak i u nekima od stranih autora koja su prevedena na hrvatski. Međutim, nismo se mogli detaljnije posvetiti traženju svih tih spominjanja i utjecaja, jer je to vrlo iscrpan posao, koji bi zahtijevao da se pročita gotovo sva suvremena hrvatska književnost. No, to samo znači da smo ostavili prostora za neki budući rad koji bi mogao produbiti tu temu.

Završivši ovu studiju došli smo do zaključka da je Cortázar ostavio zaista veliko nasljedstvo, promijenio je neke odrednice u književnosti i otvorio vrata novim autorima, posebice mladim latinskoameričkim, koji su ga vidjeli kao uzor koji treba slijediti. Za čitatelje je otvorio prozore prema novim i drugačijim svjetovima i natjerao nas na promišljanje o životu i stvarnosti i o tome kako shvaćamo književnost i svijet. Ako ćemo biti iskreni, ne postoji velika vjerojatnost da će se neko dijete u Hrvatskoj igrajući školice sjetiti Cortázara⁴³, ali sigurno je da će se svaka odrasla osoba koja počne čitati Cortázara i tako neizbježno dođe do romana *Školice* sjetiti svoga djetinjstva i vratiti u doba bezbrižnog igranja školice na ulici.

⁴³ Pogotovo jer Cortázar (još) nije uvršten u školski kurikulum Hrvatskog jezika među djela koja se obrađuju u sklopu svjetske književnosti.

Popis literature

a) Primarna:

Cortázar, Julio. *Rayuela*. Madrid: Edhasa, 1968.

Cortázar, Julio. *Bestiario*. Buenos Aires: Sudamericana, 1968.

Cortázar, Julio. *El libro de Manuel*. Buenos Aires: Sudamericana, 1977.

Cortázar, Julio. *El perseguidor y otros relatos*. Barcelona: Editorial Bruguera, 1982.

Cortázar, Julio. *Final del juego*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1969.

Cortázar, Julio. *Las armas secretas*. Madrid: Cátedra, 1981.

Cortázar, Julio. *Dnevnik o priči*. Prev. Aleksandra Mančić Milić. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, 1987.

Cortázar, Julio. *Školice*. Prev. Dinko Telećan. Zagreb: Naklada Pelago, 2009.

Cortázar, Julio. *Kraj igre*. Prev. Dora Jelačić Bužimski. Zagreb: Udruga za kulturu Knjigomat, 2009.

Cortázar, Julio. *Progonitelj i druge priče*. Prev. Dinko Telećan. Zagreb: SysPrint, 2010.

Cortázar, Julio. *Priče o kronopijima i famama*. Prev. Nikolina Židek. Zagreb: Šareni dućan, 2010.

Cortázar, Julio. *Tajno oružje*. Prev. Tatjana Tarbuk. Zagreb: Šareni dućan, 2011.

b) Sekundarna:

Alajbegović, Božidar. „Imaginarno kao okosnica stvarnosti”. *Vijenac* 432 (2010). <https://www.matica.hr/vijenac/432/imaginarno-kao-okosnica-stvarnosti-1628/> (pristupljeno: 25. 3. 20223).

Alazraki, Jaime. „Voz narrativa en la ficción breve de Julio Cortázar”. *Inti* 10/11 (1979/80): 145–152.

Albahari, David. „Kratka priča, prignječena, ipak je živa“. *Kronika*, coord. Tomislav Sabljak. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a, 2007. 315–317.

Allen, F. Richard. „Temas y técnicas literarias de Julio Cortázar”. *The South Central Bulletin* 29/4 (1969): 116–118.

Barrera, Trinidad. *Historia de la literatura hispanoamericana*, Tomo III. coord. Trinidad Barrera. Madrid: Cátedra, 2008.

Cortázar, Julio. „Algunos aspectos del cuento”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 255 (1971): 403–416.

Fernández, Tomás y Tamaro, Elena. „Biografía de Julio Cortázar”. *Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea*. Barcelona, España, 2004.
<https://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cortazar.htm> (pristupljeno: 11. 8. 2022)

García, Eladio. „Lo fantástico y el problema de su interpretación en los relatos de Cortázar”. *Revista chilena de literatura* 7 (1976): 77–106.

Glavaš, Marijo. „Školica se čita barem dvaput”. *Infozona.hr*. 26.9.2012.
<http://infozona.hr/news/skolice-julio-cortaza/5075> (pristupljeno: 6.4.2023)

Goloboff, Mario. „El escritor siempre habla de la lengua”. *Hispanamérica* 44/130 (2015): 101–106.

Guillen, Carmen. „34 godine bez Cortázara: njegovi najbolji spisi”. *Sadašnja književnost*. 13/2/2018. <https://www.actualidadliteratura.com/hr/34-godine-bez-rezanja-boljih-spisa/> (pristupljeno: 7. 4. 2023)

Donat, Branimir. „Suspendirana priča. Fragmenti, iskustva, čitanja”. *Kronika*, coord. Tomislav Sabljak. Zagreb: Zavod za povijest hrvatske književnosti, kazališta i glazbe HAZU-a, 2007. 395–402.

Harss, Luis. „Julio Cortázar o la cachetada metafísica”. *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966. 252–300.

Instituto Cervantes. Julio Cortázar. Biografía. 8/2015
https://www.cervantes.es/bibliotecas_documentacion_espanol/creadores/cortazar_julio.htm (pristupljeno: 11. 8. 2022)

Jovović, Nataša. „Jezični labirint Julia Cortázara”. *Književna smotra* 197 (3), 2020. 123–131.

Jukić, Tatjana. „Tamo neke školice u uvećanom crvenom krugu”. *Književna smotra* 84 (1991): 57–61.

Kapural, Lucija. „Majstor kratke priče bio je dugonja od dva metra, a ideje za zaplete dolazile su mu u snovima!“. *Povijest.hr*. <https://povijest.hr/jesteliznali/majstor-kratke-price-bio-je-dugonja-od-dva-metra-a-ideje-za-zaplete-dolazile-su-mu-u-snovima/> (pristupljeno: 26. 4. 2023).

Koštal, Andrija. „Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama“. *Književna smotra* 193 (2019): 39–48.

Lagmanovich, David. „Rasgos distintivos de algunos cuentos de Julio Cortázar“. *Hispanamérica* 1 (1972): 5–15.

Liano, Dante. „Occidente, canon y literatura hispanoamericana“. *Caravelle* 100 (2013): 81–99.

Martínez Gómez, Juana. “El cuento hispanoamericano en el siglo XX”. *Anales de literatura hispanoamericana* 28/1 (1999): 267–282.

Máxima Uriarte, Julia. „Boom latinskoamericano“. *Humanidades.com* (2022). <https://humanidades.com/boom-latinskoamericano/> (pristupljeno: 16. 1. 2023).

Menton, Seymour. „La década del ‘boom’: 1960-1970“. *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*. México: Fondo de cultura económica, 1992.

Mikelenić, Bojana. „Majstor književne igre“. *Vijenac* 521 (2014). <https://www.matica.hr/vijenac/521/majstor-knjizevne-igre-22868/> (pristupljeno: 3. 4. 2023).

Navarro, Santiago Juan. „Un tal Morelli: Teoría y práctica de la lectura en Rayuela, de Julio Cortázar“. *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 16/2 (1992): 235–252.

Peri Rossi, Cristina. „Génesis de un cuento“. *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. coord. Eva Valcárcel. La Coruña: Universidad de La Coruña, 1997. 281–292.

Perica, Marija. „Priče koje se upravo čitaju sutra“. *Vijenac* 423 (2010). <https://www.matica.hr/vijenac/423/price-koje-se-upravo-citaju-sutra-2022/> (pristupljeno: 2. 4. 2023).

Postnikov, Boris. „Začitavanje: 'Školice'“. *Booksa*. 26.5.2009. https://booksa.hr/preporuke/zacitavanje-skolice?fbclid=IwAR3_Cf6y9cQBSSqaCrDyLFnQzhurTYy5lwDYpRx_LTtWpRYVe5HWIhguw4g (pristupljeno: 25. 4. 2023).

Prasel, Salvador. „Nema više autonauta na kozmostradi“. *Oko* 313 (1984).

- Prokopiev, Aleksandar. „Gdje je balkanski Luis Harss?” *Zarez* 224 (2008): 28. <http://www.zarez.hr/clanci/gdje-je-balkanski-luis-harss> (prisutpljeno: 24. 3. 2023).
- Rama, Ángel. „El boom en perspectiva”. *Más allá del boom: Literatura y mercado* (2005): 161–208 .
- Sarlo, Beatriz. „La novela esperada” y „Suma de vanguardias”. *Escritos sobre literatura argentina*. Argentina: Siglo XXI Editores, 2007. 239–245 ; 260–261 .
- Shaw, Donald L. *Nueva narrativa hispanoamericana. Boom, posboom, posmodernismo*. Madrid: Cátedra, 1999. (99–108).
- Stojaković Monros, Silvia. „Čarobnjaci riječi sa ili bez letećih ćilimova“. *Pukovnik igra školice*. Beograd: BIGZ, 1980. (273–279)
- Telećan, Dinko. „Alternativna lektira: Školice u školi”. *Kritika h,d,p*. Zagreb: Pelago, 2010. <https://kritika-hdp.hr/alternativna-lektira-skolice-u-skoli/> (pristupljeno: 8. 4. 2023).
- Telećan, Milivoj. „Contribución a la bibliografía de traducciones de literatura hispánica en Yugoslavia”. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* 33-36 (1972/1973): 807–835.
- Telećan, Milivoj. „Contribución a la bibliografía de traducciones de literatura hispánica en Yugoslavia”. *Studia Romanica et Anglica Zagrabiensia* 23 (1978): 534–541.
- Tretinjak, Igor. „Priče Julija Cortázara prvi put u hrvatskom prijevodu”. *Tportal.hr*. 21. 4. 2010. https://www.tportal.hr/kultura/clanak/price-julija-cortazara-prvi-put-u-hrvatskom-prijevodu-20100419?meta_refresh=1 (pristupljeno: 7. 4. 2023)
- Varela Jácome, Benito. „Teoría y práctica del cuento en Cortázar”. *El cuento hispanoamericano del siglo XX: teoría y práctica*. coord. Eva Valcárcel. España: Universidad de Coruña, 1997. 395–412.
- Virk, Tomo. „Postmodernizam i postmodernisti” *Strah od naivnosti. Poetika postmodernističke proze*. Zagreb: Naklada Lara, 2014. 142–198.
- Vukmir, Mateja. „'Progonitelj i druge priče' (J. Cortazar): Portugalski 'twilight zone'“. *Ziher.hr*. 22. 10. 2019. <https://www.ziher.hr/progonitelj-cortazar-recenzija/> (pristupljeno: 6. 4. 2023)
- Zlatar, Andrea. „Što je post-moderno u postmodernoj književnosti” *Istinito, lažno, izmišljeno. Oglеди o fikcionalnosti*. Zagreb: Hrvatsko filološko društvo, 1989. 107–116.

Židek, Nikolina. „Predgovor” u: *Priče o kronopijima i famama: Priručnik za pjevanje i plakanje*. Zagreb: Šareni dućan, 2010. <https://mvinfo.hr/knjiga/6550/price-o-kronopijima-i-famama-prirucnik-za-pjevanje-i-plakanje> (pristupljeno: 6. 4. 2023)

Žmegač, Viktor. „Provizorij sadašnjice: obrisi postmoderne”. *Povijesna poetika romana*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1991. 362–396.

N.N. „Knjige Julia Cortázara koje biste trebali pročitati“ *Postposmo.com* <https://www.postposmo.com/bs/Knjige-Hulija-Kortazara/> (pristupljeno: 7. 4. 2023)

N.N. „Suvremeni književnici pišu svojim prethodnicima: Dragi Cortazar, volio bih biti poput tebe”. *Jutarnji list*. 25. 2. 2011. <https://www.jutarnji.hr/kultura/knjizevnost/suvremeni-knjizevnici-pisu-svojim-prethodnicima-dragi-cortazar-volio-bih-bitipoput-tebe-1963698> (pristupljeno: 7. 4. 2023).

N.N. „Knjige bez kojih ne bismo bili ovakvi”. *Jutarnji list*. 26/7/2009. <https://www.jutarnji.hr/vijesti/knjige-bez-kojih-ne-bismo-bili-ovakvi-2826938> (pristupljeno: 7. 4. 2023).