

## ШКОЛИЦЕ ХУЛИЈА КОРТАСАРА КАО МОДЕЛ ПОСТМОДЕРНОГ РОМАНА

У приложеном тексту говори се о рађању постмодерне, нове епохе која је изазвала бројне дебате, различите поетике и неизмјерну количину материјала. Указано је и на зачетке постмодерне у романима Андреја Жида, Олдаса Хакслија и Лоренса Стерна. Посебна пажња посвећена је роману *Школице* Хулија Кортасара, као најрепрезентативнијег примјера постмодерног романа. Кортасар је користио нова постмодерна рјешења (нелинеарност, интертекстуалност, фрагментарност, аутореференцијалност), мотиве лавиринта, игре, двојника, времена, а улогом коаутора увукао је читаоца у процес стварања романа.

*Кључне ријечи:* Хулио Кортасар, постмодерна, читалац, игра, приповједач, лавиринт, нелинеарност, аутореференцијалност, фрагментарност, интертекстуалност, језик

### Увод

Познато је да је умјетност динамичка појава и да је увијек у интеракцији и корелацији са друштвеним промјенама. Након 19. вијека који се, као што је рекао Петар Петровић Његош, „*горди над свијема вијековима*“, 20. вијек је раздобље када је друштво сазрело као никада прије. Распадање великих царстава попут Аустроугарског и Руског царства, Први и Други свјетски рат са великим бројем жртава за кратко вријеме промијенили су комплетну слику свијета. Свршена је вјековна борба наших предака. Различита технолошка открића дала су нови, модеран свијет. Компјутерска индустрија омогућила је да поред реалног свијета који нас окружује, заживи и виртуелни свијет отварајући ново поглавље у историји човјечанства. У једној од дебата чувеног Клуба Змије главни јунак Кортасаровог романа *Школице*, Орасио Оливеира каже:

<sup>1</sup> mariana\_c87@hotmail.com

„Вјерују ми, слатки мој, од педесетих година наовамо ми смо ти у јеку технолошке стварности, бар када говоримо статистички. Штета, баш штета, мораћемо да се чупамо за косу, али тако је.“ (Кортсар 1984: 598)

На оваквој позорници рађа се постмодерна чији писци стварају нову интерпретацију реалног свијета, поигравајући се са садржином и формом романа. Брзина промјена која је обиљежила 20. вијек уочљивија је у роману него у жанровима са стабилном формом попут епа и драме. Руски теоретичар Михаил Бахтин означио је роман као „једини жанр који настаје и још није завршен“. (Бахтин 1989: 435).

У новом времену, у времену технологије роман се још једном нашао у кризи. Кортсарове *Школице* званично отварају пут новом облику романа који напушта свој устаљени облик са јасним почетком и крајем.

## Хулио Кортсар као писац постмодерне<sup>2</sup>

*Умјетник или писац постмодерне у њоложају је филозофа: њекстѝ који ѝише, дело које ствара, нису вођени већ усѝостѝављеним ѝравилима,*

<sup>2</sup> Постмодернизам је постао необична, неухватљива и иритирајућа ријеч која је изазвала бројне дебате, различите поетике и неизмјерну количину материјала. Говорити о постмодерни није лако ни једноставно јер не подразумијева монолитни подухват, нити кохерентни опус мисли. Елементи постмодерне још увијек су отворени за разговор. Рат ријечи почео је већ око префикса *ѝостѝ*, ријечи од четири слова, ако је то уопште ријеч. (в. Хачион 1995: 40) Тај хетерогени, синтаксички нестабилан и слабо утемељен појам дјелује недвосмислено: Пост значи послѝје. То значи да када говоримо о постмодерни заправо тврдимо „ми смо послѝје модерног.“ Миливој Солар сматра да је назив постмодерна настао на темељу увјерења да је претходна епоха завршена и да настаје нова епоха која се не може тачно одредити, па чак ни именовати, али настаје нешто што је ново, модерније од модерног. Ако се модерно везује за садашње и савремено онда је јасно да је тај термин парадоксалан (1989; 35). Критичари су постављали питање да ли је то послѝје враћање уназад, пред-модерно или постављање казальке на нулу? У интервју за *Књижевну реч* Хулио Кортсар каже да се смисао појма „поћи од нуле“ односи на одбацивање и оповргавање прихваћених вриједности које изгледају изобличене и фалсификоване, и нису ништа друго до зулум теологије и логике. *Школице* оспоравају једностраност историје, те отуда њихово позивање на различите духовне традиције и ставове као што је зен-будизам. Без сумње, постмодернизам се може везати за она струјања унутар модернизма прве половине 20. вијека: дадаизам, надреализам, кубо-футуризам, конструктивизам. Попут поменутих праваца постмодернизам укида миметичку концепцију умјетности и у први план ставља испитивање изражајних могућности самог медија.

*џа се о њима не може судити на основу једног суда, односно да се на џај џексџ, на џо дело џримене џознаџе катџегорије. Та џравила и џе катџегорије су оно за чим само дело џрага.*

Заокрет који се десио у књижевности шездесетих година прошлог вијека, а чије замeткe налазимо у романима *Трисџрам Шенди* (Љоренс Стерн), *Ковачи лажног новца* (Андре Жид), *Конџраџункџ живоџа* (Олдас Хаксли), ниједан писац није тако консеквентно увео у сами текст романа као што је то учинио Хулио Кортасар у роману *Школице*. Све оно што је било главно оружје романа 19. вијека постало је истрошена конвенција на којој се роман више није могао конструисати. Постмодернисти су потражили нова рјешења као што су отворена књижевност, нелинеарност, фрагментарност, интертекстуалност, аутореференцијалност.

## Настанак и структура романа *Школице*

*Школице* су први хиспаноамерички роман који узима себе за средишњу тему, посматра се у жеку преображаја и намеће на сваком кораку уз саучесништво читаоца који постаје дио стваралачког процеса.

Стварни догађај којем је Кортасар присуствовао у Буенос Ајресу подстакао је писца да напише причу, како је прво помислио. У питању је сцена из 41. поглавља када Орасио и пријатељ Травелер постављају двије даске између прозора, гдје је Талитин задатак да пређе преко ње и донесе ексере и жербу за мате<sup>3</sup> до Орасијевог прозора, како не би губила вријеме силазећи и пењући се уз степениште.

Тај тренутак навео је Кортасара на размишљање о тајанственим разлозима због којих људи прелазе преко погибљених дасака умјесто да користе степениште. Од таквих ситуација почело је да ниче сазвјежђе по којем ће се касније кретати главни јунаци, али и читаоци бирајући начин читања романа који је настао на прескоке.

Темељна идеја романа уочљива је у симболици наслова. Попут истоимене дјечије игре и у Кортасаровом роману ријеч је о својеврсној симболици путовања од Земље до Неба. Идеја преузета из дјечије игре одраз је пронашла и у структури књиге, замишљене као игра којом нас аутор увлачи у бескрај. Умјесто „Предговора“ који је био својствен романима традиционалног типа, Кортасар даје „Упутство за употребу“, као неку

<sup>3</sup> Мате је напитак који има сличну снагу на јунаке *Школица* као и сома у *Врлом новом свету* Олдоса Хакслија. Иако је мате само један освјежавајући, стимулативан напиток, у односу на халуциногену сому, вриједан је живота и пије се у свако доба дана, понекад чак и у току вожње.

врсту мапе до циља, скривеног блага или Неба. Међутим, колико год да постоји ауторових нарација увијек треба додати још једну, читаочеву.

Првобитна замисао Хулија Кортасара била је да роман носи наслов „Мандала“. Према будистичком схватању мандала представља квадрат подијељен лавиринтским зидовима. Док је писао роман овај хиспано-амерички књижевник био је опсједнут идејом мандале.<sup>4</sup> Многе од њих, а нарочито индијске и јапанске посјетио је на свом путовању Индијом.

Писац се одлучио за наслов *Школице* којим је метафизичку потрагу довео у везу са обредима свакодневнице, при чему је кључни појам књиге остао израз мандала. Игра као судбина нарочито је присутна у *Школицама*. Кортасар није једини који је вјеровао да човјек постаје најближи себи тек онда када достигне онакву озбиљност какву има дијете док се игра. Хераклит и Шилер вјеровали су да је човјек – човјек док се игра. Заправо, на овом беспућу нашег озбиљног и свјесног живота остаје нам онолико љепоте колико још у нама има смисла за игру и способности да јој се повремено потпуно предамо, како би из ње изашли окријепљени и освјежени за нова трагања. А њих ће увијек бити: „Горе је Небо, доле је Земља, веома је тешко стићи камичком у Небо, скоро увек се погрешно израчуна па камен изиђе из цртежа. Мало-по мало, међутим, стиче се потребна вештина у прескакању разних подеока (постоје спиралне школице, правоугаоне школице, школице по слободном избору које се не играју тако често) па се једног дана научи како да се изађе из Земље и да се камичак успење до Неба, да би се ушло у Небо. Невоља је у томе што баш тада када готово нико други није научио да доведе камичак до Неба, детињству изненада долази крај и човек запада у романе, у неподношљиву текскобу, у спекулисање о другом Небу до којег такође треба научити како да се стигне. (Исто: 228) Игре<sup>5</sup> такође имају своја

<sup>4</sup> У 82. поглављу, у фусноти стоји објашњење мандале, дато од стране приређивача књиге:

„Мандала је архетипски космограм у облику круга уписаног у квадрат, издељен на лавиринтске подеоке кроз које су се у ведској Индији разрешавале антиномије микро и макро космоса. Кроз брахманску спекулацију о атману као појму трансценденталног ега у човеку, успостављањем реда још код пра-облика (квадрат и круг као знак темељног искуства човека чак и пре појаве точка), достиже се свемирско биће брахман. Кортасар је размишљао о могућности да свој роман наслови Мандала и због тога што је круг синоним почетка а квадрат синоним краја циклуса, као што је сфера синоним покретљивости а коцка синоним стабилности, те на тај начин обухватају однос небо-земља онако како га је писац уочио и у дечијој игри 'школице'.“ (Кортасар 1984: 415)

<sup>5</sup> У нашој књижевности мотив игара присутан је у поезији Васка Попе, нарочито у збирци пјесама *Нејочин њоље*. Некада су игре имале дубље значење које се временом изгубило. Код Попе и Кортасара оне имају древни, есенцијални значај.

правила, упутства и опрему: „Школице се играју каменчићем који треба гурати врхом ципеле. Опрема: један плочник, један каменчић, једна ципела, један леп цртеж кредом, по могућству у боји.“ (Исто: 228)

Игра школице потиче из римског периода када се користила као војни тренинг за пјешадију која је скакутала под пуном војном опремом дуж 30 метара дугог игралишта, како би побољшала рад ногу. Римска дјеца почела су опонашати војнике цртајући мале решетке на плочнику.

Структура романа је врло необична. *Школице* се састоје од три књиге, три поглавља: „С оне стране“, „С ове стране“ и „Са других страна“. Кортасаров језички стил варира од књижевног преко документарног, фантастичног до „хаотичних надреалистичких слика и филозофских медитација“. (Вучковић 2005а: 523). У роману не постоји јединствена приповједачка перспектива. Приповиједа се у првом лицу, па се убрзо прелази на треће лице и обрнуто. Кортасар користи познату авангардну технику наглашене полиперспективности приповиједања. Различити стилови и симултанizam радњи често су инструменти којима Кортасар указује на апсурд живота, баналност или конфузију савременог начина живљења. Због тога уводи ликове са највећег дна (клошаре, лудакe, пијанице..), што је потпуно супротно Жидовим и Хакслијевим романима сличне структуре у којима је пажња посвећена елитном друштвеном слоју и интелектуалцима.

## Пројекат отвореног дјела у роману *Школице*

Термин „отворено дјело“ формулисао је Умберто Еко 1958. године на дванаестом интернационалном конгресу филозофије. Отворено дјело није новина Хулија Кортасара. Њени корјени потичу још из античког периода. У дјелу *Софисти* Платон учача да сликари користе пропорције не по објективним конвенцијама, већ у односу на угао из којег ће фигуре бити виђене од стране посматрача. Библија је такође отворено дјело, будући да је испуњена параболама и алегоријама. Отворености дјела допринјело је схватање писања као игре. Епско позориште Бертолта Брехта више је цијенило процес (ток), него производ (завршетак). Еко сматра да постоји више нивоа по којима дјело може бити отворено. Отвореност Кортасарових *Школица* је вишеслојна. Роман је „отворен“ у формалном смислу будући да даје могућност слободног избора редослиједа читања. Као помоћ и примјер Кортасар даје „Упуство за употребу“ у коме наводи двије варијанте читања:

„Ова књига састоји се у неку руку од више књига, а нарочито од две. Читалац може да се сматра позваним и да одабере једну од следеће две могућности:

Прва књига се чита као што се књиге обично и читају, а завршава се поглављем 56, испод којег три љупке звездице стоје уместо речи Крај. Према томе, читалац може мирне душе да прескочи поглавља после тог броја. Читање друге књиге може пак почети 73. поглавље, да би се потом пратио редослед назначен на крају сваког поглавља.“ (Кортасар 1984: 5)

Улогом коаутора читалац добија моћ приповједача, а Кортасар као писац никада се не понавља. Отвореност на формалном нивоу произведена је физичким карактеристикама текста у два плана. У првом случају одређене физичке карактеристике текста захтијевају од читаоца да преузме контролу над редослиједом читања. Примјер је књига Марка Сапорте *Композиција бр. 1*. У питању је неукоричени роман објављен као гомила неповезаних листова спакованих у кутију. Отварањем књиге на врху гомиле папира налази се упутство намијењено читаоцу да прије читања странице помијеша. Међутим, одлука читаоца да странице не помијеша још један је чин припреме за читање. У физичком чину мијешања страница налази се потреба за развијањем методе читања који ће спријечити расипање мноштва неповезаних страна. Резултат је да током читавог процеса читања, читалац не може а да не буде свјестан да је контрола у његовим рукама.

У роману *Предео сликан чајем* који има форму укрштених ријечи, Милорад Павић читаоцу даје двије странице на којима ће сам исписати рјешење. Павић је дозволио игру и коауторство, али је читалац ипак подређен тексту, будући да је рјешење његовог романа само једно и налази се на крају књиге.

У другом типу отворености и неодређености писац охрабрује читаоца да одабере редослед читања или му нуди назнаке и смјернице. Такви романи не приморавају читаоца да преузме контролу над сижејном секвенцом. Списак који је дат на почетку *Школица*, бројеви поглавља истакнути на свакој страници романа, као и бројеви који се налазе на крају сваког поглавља не дозвољавају да се читалац изгуби.

Кортасар је дао довољно информација да би читалац одредио и лоцирао свој положај унутар дјела и путању којом ће се кретати да би прешао све небеске царине, изашао из лавиринта и дошао до Неба. И поред вишеслојности и недовршености фабуле у којој не знамо да ли је главни јунак Орасио извршио самоубиство, за Кортасаров роман није карактеристична вишезначност. Упркос нелинеарности приповиједања, прекидању читања и честом помјерању радње читалац ипак може успоставити каузални однос фабуле који није карактеристичан за Павићев *Хазарски речник* у коме су све три фабуле равноправне и самосталне.

## Савремени лавиринт Хулија Кортасара (нелинеарно приповиједање)

Отворености књижевног дјела допринио је и нелинеарни начин приповиједања чији је циљ промјена устаљеног, често пасивног начина читања. Нелинеарни начин писања и читања има своје коријене још у старој ери. Први примјер су натписи на египатским храмовима и кинески текст *I Ching* или *Књига промјена* (1122-770 п.н.е.) који се састојао од 64 симбола или хексаграма бинарно организованих у шест цијелих или разломљених линија. У новој ери црквени календар је покретач механизма нелинеарности. Литургијски текстови мијењају се и комбинују зависно од дана, светитеља који се тога дана слави и врсте службе. Управо од црквеног календара зависи на који начин ће се комбиновати елементи црквених служби. Поезија Ј. Арпа такође има нелинеарну структуру, будући да је састављена од новинских чланака. И епско позориште Бертолта Брехта оспоравало је концепт линеарности и каузалности које, према Брехтовом мишљењу, настоје појачати снагу доминантне идеологије. Противречност, „цик-цак“ форма биле су неке од техника које је Брехт користио да би публику окренуо према могућностима промјене.

Један од најзначајнијих романа нелинеарно исприповиједаних јесу Кортасарове *Школице*. Нумерисана поглавља могу се читати у више смјерова, а аутор сугерише два могућа редослиједа. Осим хронолошког низа читаоцу је понуђено слободно скакање са једног поглавља на друго или треће, односно да захваљујући нелинеарности буде присутан „С ових страна“, „С других страна“ и „Са свих страна“. Зато није случајно што се лик романисијера Морелија јавља само у поглављима нелинеарног редослиједа. Морели који је често и фокализатор у поглављима насловљеним *Морелиана* писање, читање и живот поистовјећује са цртањем мандале, структурно блиске игри школица.

Нелинеарним структурама Кортасар експериментише на неколико разина:

- У 34. поглављу наилазимо на два текста која се преплићу из реченице у реченицу. Непарне реченице говоре о дијеловима текста које Орасио чита, а парне се односе на његов унутрашњи монолог и размишљања о умјетности, свом животу и Маги:

(...) *Слајкоречивост*

**Тако смо се приближили ономе што је морало да нам се деси**  
*Беше његова главна врлина али и недостатак, јер своје*  
**једнога дана, када постојано схватим да ћу ти ја давати само гео**  
*вредности док говори, није успео да одоли искушењу да*

*своја времена и свој живоџа, да одоли искушењу да љричу ра-  
љричу развуче до замора нећоћребним љојединоћтима. Поне-  
звуче до замора, уљраво џо – љоћтљјем заморан чак и када  
кад би кренуо оћљочетќа кћшећи љричу усљућ џако баналним  
се љрисећам. Али како си леја била крај љрозора, са свилом  
сћћницама да је ваљало Бога мољћи да не дужи. Кад би иљак  
неба на образу, држећи у рукама књћу, вазда љомало лако-  
љрећричавао какву ловачку згону (шћо му љричићаваше љо-  
мих усана и сумњичавих очћју)...)*

- Поглавље 95. завршава се низом фуснота које су обиљежиле Мо-  
релијева писања:

<sup>oo</sup> *Не рачунајући да уколико је унутљрашња љроћћвечностћ жешћа,  
ућолико би већу делоћворностћ могла да љружса некој вешћћини, рећимо  
вешћћини Зен...<sup>ooo</sup>*

<sup>ooo</sup> *С џом надом, на другом љаћрићу се настљваљо сузукијевски цћ-  
ћаћ, наиме да разумевање необичног језика учћшеља значи разумевање  
које ученик сћћиче за себе а не за смисао џог језика...<sup>oooo</sup>*

- У 96. поглављу налазимо разговор у облику драме, при чему се лијево писана имена ликова, а десно дијалог, испреплићу и претапају. (в. Кортасар 1984: 447)
- У 142. поглављу учесници дијалога обиљежени су бројевима (1,2,3,4,5,6,6,5,4,3,2,1). (в. Исто: 548)

Управо кроз нелинеарно писање исказана је сумња у постојећу ска-  
лу вриједности. Са својим новинама 20. вијек је готово на свим нивоима  
науке и умјетности пољуљао тај поредак и подстакао писце да и они у  
својим дјелима промјене поредак ствари устаљен већ дужи низ вијекова.<sup>6</sup>  
Чланови Клуба Змије долазе до закључка да је њихов омиљени писац  
Морели такође тежио „разарању књижевности“ и раштрканости текста,  
а све у циљу промјене читалачких навика:

„И проза може да се уквари као телећа шницла. Годинама запажам  
знакове труљења у свом писању. Као и ја, писање има своје ангине, своје

<sup>6</sup> Нелинеарни начин приповиједања, карактеристичан за књижевна дјела, појавио се и у научним радовима. Таква је студија о Џојсовом *Уликсу* која поред текста о дјелу садржи и цитате из романа, али и дијелове других теоријских радова. Реч је о студији *Џејмс Џојс од А до Ж*. Књига самим насловом резимира амбиције и енциклопедијски обим дјела. У поезији су надреалисти, футуристи, дадаисти слиједили асоцијативну организацију, често у комбинацији са графичким експериментима. Асоцијативном и нелинеарном организацијом служили су се Стефан Маларме и Стеван Раичковић. Пјесма *Нћћи* графичким распоредом стихова визуелно дочарава основну идеју пјесме.



жутице, своје нападе слепог црева, али ме претиче на путу ка коначном распадању. На крају крајева, иструнути значи свршити са нечистоћом једињења и вратити оно што припада натријуму, магнезијуму, угљенику, а они су хемијски потпуно чисти. Моја проза труне у синтаксичком погледу и – уз грдне напоре – стреми ка једноставности. Верујем да зато више не умем да пишем ‘повезано’; моја реч се цилита и пропињете ме, после свега неколико корака, избацује из седла и оставља ме да продужим пешице.“ (Кортасар 1984: 441)

### Фрагментарни и интертекстуални карактер *Школица*

Појава фрагментарности условила је нелинеарно приповедање. Поступак фрагментарности карактеристичан је и за модернизам и постмодернизам. Међутим, док су модернисти очајавали због тога што се свијет може представити само још фрагментима и одломцима, постмодернисти су у поменутом поступку видјели крај тираније тоталитарности, а афирмисање различитости и плуралитета живота. Кортасаров романијер Морели наводи мноштво цитата којима образлаже због чега фабула не треба да има логички слијед догађаја, већ напротив да буде састављена од међусобно повезаних фрагмената, контрадикторних идеја сложених у једну органску цјелину која читаоцу даје могућност да од мноштва расутих латица сам створи велику полихромну ружу. Морелијеви капитални разлози јесу филозофске природе и производ дефинисања човјечанства као мјешавине дијелова. Отуда он сматра и књижевно дјело „делићем дела“.

Кортасаров роман препун је имена и цитата из књижевности, извјештаја из здравства, новинских исјечака и слично. Интертекстуалност је најочљивија у разговору чланова Клуба, који се у расправама често позивају на Џејмса Џојса, Марсела Пруста, Волтера, Лоренса Стерна и других. За свог романијера Кортасар каже да има „манију цитирања“. На примјер када Орасио Оливеира каже да је „*све добро у најбољем од могућих свейова*“ Кортасар цитира Волтера.

У трагању за новим начином писања и читања Морели се позива на Стерна који такође жели да приповијода без шминке, кухиње и намигивања читаоцу. Позивање на постојеће текстове не значи враћање том периоду или било чему сличном, јер „погрешно би било замишљати неко апсолутно историјско време: постоје различита мада паралелна времена. У том смислу, једно од времена тзв. средњег века може да се подудара са једним од времена тзв. модерног доба. А то време опажају и у њему

живе они сликари и писци који неће да се ослоне на околности, који неће да буду модерни у оном смислу у коме га схватају савременици, што не значи да се опредељују да буду старомодни; они су напросто по страни површног времена свога доба и из тог другог времена, где све пристаје да буде фигура, гдје све важи као знак а не као описна тема, они покушавају да створе дело које може да изгледа туђе или супротно своме добу и историји која га окружује, а које ипак укључује то доба и ту историју, објашњава их, и у крајњој линији, усмерава према трансцедентности на чијем завршетку чека човек. (Кортасар 1984: 495)

Преузете слике, мотиви или фразе које су учтане у ново дјело јављају се као реплика, пародија или просто имају улогу цитата као одавања почести.

### Кортасарова размишљања о роману (аутореференцијалност)

У поетикама од антике до данас настојало се објаснити да ли књижевно дјело настаје „*међу јавом и мед сном*“ и због чега се разликује од осталих облика писменог изражавања. Различите епохе развоја културе и цивилизације дале су и различита тумачења. Писцу су се придавала различита својства и мистичне ауре које су некада обавијале умјетничка дјела: Музе, божанска или полубожанска бића, Ерос, дали су књижевном дјелу карактер натприродног производа, а писцу бесмртност. Године 1914. Виктор Шкловски описао је умјетност као поступак, чиме се аура распршила.

У 19. и 20. вијеку писци су сами скидали тајанствени вео стварања са свога дјела. Говорили су о напорима приликом стварања, о зноју и инспирацији. Романи постмодерне окренули се својој текстуалности. Кортасаров романсијер расправља о дјелу који пише, нелинеарности, фрагментарности (о чему је било ријечи у претходним поглављима), назначавача теоријске оквире и оправдава експеримент самог писца. Књига коју Морели пише не може се објаснити уобичајним психолошким „инструментаријама“, јер он не смјешта ликове у ситуацију, већ ситуацију у ликове. На тај начин ликови се преображавају у личности. Треба додати и Морелијево настојање да умјесто имена ликова остави бјелину коју ће читалац испунити сопственим претпоставкама. Ликови би били поремећени, све би било немир и неспокој и такве позоришне лутке које би се међусобно вољеле и мириле имале би катарзичну функцију и у човјеку би пробудили кључ – разум, кључ – осјећање, кључ – прагматизам.

## Феномен времена, смрти и двојника

*Време је дејте које се камичком игра: дечије царство.*

Појам времена као јединице мјере људске историје одувijek је представљало загонетку. Вријеме је једно од темељних питања *Школица* које је уско повезано са структуром романа. Напуштање нелинеарног начина писања у блиској је вези са схватањем времена као нелинеарног. Хорхе Луис Борхес најавио је нелинеарну књижевност постављајући проблем паралелности свјетова који нас окружују. Кортасар сматра да времену треба одузети бич историје и исциједити чир испуњен толиким **све док**, иначе нећемо стићи до хиљадугодишњег царства. Писац долази до закључка да вријеме не тече или се судбине у њему понављају. Орасио сматра да је вријеме измишљено како не би полудјели, јер „ништа више не стоји ако то не подупремо мрвицом времена.“ (Кортасар 1984: 458)

Ајнштајновом теоријом релативитета доказана је неодвојивост времена и простора. Термин хронотоп у себи садржи сав постојећи простор и све вријеме (прошло, садашње и будуће). Преплитање вијекова извире из чежње за „јединством из митотворачког раздобља“. (Кортасар 1984: 584). Кортасар негира индивидуалну стварност вјерујући да је човјек карика и надградња нечега што је изван њега, а да тога није ни свјестан. У том смислу *Школице* уводе појам „фигуре“ коју људи граде ступајући у међусобне односе, у ту неразлучиву цјелину „попут звезда неког сазвезђа“. Да би открио ту фигуру Кортасар разбија апсолутно историјско вријеме и оповргава стварност онако како је парцијално гледамо. Осим што имамо своје индивидуалне судбине, Кортасар је сматрао да су људи дијелови одређене фигуре. Овакво схватање човјека блиско је Коктовом виђењу звијезда које заједно чине сазвезђе: „Ми видимо Великог медведа, али звезде које га сачињавају не знају да су Велики медвед. Можда смо и ми Велики и Мали медвед, а то не знамо јер смо се склонили у своју индивидуалност.“ (в. Харс 1980: 166)

У *Школицама* се јављају још два утицаја на вријеме. Први се односи на снове у којима долази до изобличавања временских перспектива: „Само у сновима, у поезији и у игри понекад провирујемо у оно што смо били пре него што смо постали оно што не знамо да ли јесмо.“ (Кортасар 1984: 344). Други утицај на вријеме има и нови начин читања. Нови начин читања за којим је Кортасар трагао још је једна племенита борба, частан али узалудан напор човјека да се одупре пролазности. Ако то није могуће у стварности, у књижевности јесте.

Потрага за хиљадугодишњим царством, за крајњим острвом и вјечношћу има коријене у Источњачкој филозофији. У периоду постмодерни-

зма слаби хришћанска традиција, па је често пародирање вјерских књига и строгих начела. У 69. поглављу дат је „МАТЕМАТИЧКИ ДОКАЗ НЕПОСТОЈАЊА ПАКЛА“. Кортасар се окренуо источњачким религијама и филозофији, посебно веданти и зен-будизму који нуде „метафизичке позиције“. Феномен смрти на Западу представља велику трагедију, док је на Истоку схваћен као метармофоза. Кортасар у *Школицама* говори о одрицању стварне смртности како би дошли до хиљадугодишњег царства. Писац заправо и не вјерује у смртност што показује мотивом двојника, као „фигуре“ која „би на неки начин била кулминација теме двојника, у оној мери у којој би се показало или се настојала показати ланчана повезаност између различитих елемената, веза која виђена са неког логичког критеријума, није појмљива.“ (Кортасар 1984: 168)

У *Школицама* двојнички однос чине Орасио и Травелер. Та врста двојништва више је хумористична. Пријатељи су се нашли у апсурдној улози супарника, а тиме и двојника, јер је Травелерова супруга Талита постала Магин зомби, односно двојник. Мотив двојника јавља се на још једном мјесту. Романсијер Морели је двојник оног Кортасара који је аутор желио бити, а Орасио постаје двојник Кортасара какав је он можда и био.

## Морели – лик романсијера

За реалистичке романе 19. вијека карактеристична је једна приповједачка перспектива и то перспектива свезнајућег приповједача. Кортасаров романсијер Морели<sup>7</sup> у својим биљешкама осуђује такав поступак писања. Према његовом мишљењу добар романсијер не управља својим ликовима, већ их пажљивим слушањем постепено упознаје. Због тога се у *Школицама* наративни нивои константно смјењују, што значи да постоји више фокализатора (термин фокализација у теорији књижевности увео је Жерард Жанет и односи се на приповједачке перспективе).

Лик писца Морелија за Кортасара има двоструки значај. У првој линији истиче се његова важност за саму радњу. Чланови Клуба читају његове биљешке и расправљају о његовим књигама и поетици, али се и сусрећу са њим. У тренутку расијаности Морелија је ударио ауто и

<sup>7</sup> У књизи *Пућ око дана за осамдесет свейова* Хулио Кортасар пише да док је обликовао свог двојника и романсијера *Школица* није знао да је писац готово истих особина постојао у 19. вијеку под именом Игнац Пол Виталис Троклер. Тиме се Кортасар још једном увјерио у симетрију прошлости и садашњости и сазвјезђе људи и књига.

Орасио са пријатељима одлази у посјету у болницу гдје од писца добија кључ од стана како би сакупио његове текстове. У Морелијевом стану пријатељи затичу тридесетак фасцикли различитих боја, пуних и празних у којим се бавио питањем језика и романа, проблематиком стварања и улогом читаоца. Оваквим поступком исказа ствара се двовлашће или вишевлашће приповједачких перспектива. Лик романсијера омогућио је и Кортасарово нијансирање мисли, изношење несугласица са самим собом и двојником у себи. Кортасар радикализује технике које су релативно иновативно користили Жид и Хаксли, неколико деценија раније. Орасио и остали ликови романа дјелују као Морелијев пројекат. Будући да се бави читањем Морелијевих текстова, Орасио је у својству главног протагонисте романа, свједока Морелијевих теза, али и читаоца састављача (приређивача) његових текстова:

Орасио је у једну руку Кортасаров двојник, тако да писац постаје лик свога лика. Прикривајући се иза двоструког двојника у *Школицама*, иза будућег лексикографа у *Хазарском речнику*, иза библиофила-проналазача у *Имену руже*, подређујући своје ауторство функцији аутори постају у ствари тим присутнији у равни саме књиге а она, поново као по дејству повратне спреге, прекорачује своју фиктивност и бива равноправно прикључена стварности не као стварност по себи, већ као чин самог стварања.

Осим што Кортасаров романсијер одбацује једнозначне традиционалне романе затвореног типа, Морели је велику пажњу посветио читаоцу као сараднику и саучеснику у креирању приповједачког текста.

## Дружење писца и читаоца

За модерне проучаваоце књижевности процес читања био је интересантан колико и сам чин писања. Још од Јакобсоновог модела комуникације (1985) постало је јасно да је читалац дио те јединствене структуре. Читајући он се преображава од пасивног чиниоца у информационом ланцу пошиљалац – текст – прималац у актера нове радње. У 20. вијеку осим романа у кризи се нашао и начин читања. За модерног човјека једнолинијски систем читања био је превише монотон и спор, а премало изазован. Класични систем читања престао је да одражава начин на који је модерни човјек доживљавао свијет.

Читаоца постмодерне прије свега привлаче лавиринти које писац изграђује од знакова и симбола. Такав читалац „неће бити обичан читалац већ стручни читалац, који и није то у уобичајеном смислу те речи,

односно критичар.“ (Вучковић 2008а: 152). *Школице* имају „празна мјеста“ које читалац треба да испуни собом.

Читалац заузима важно мјесто у Морелијевим биљешкама. Од свог читаоца Орасија, Морели тражи да сакупи његове фасцикле и однесе их издавачу. Овакав поступак потиче од одбацивања традиционалне књижевности. Морели сматра да су пријашњи писци жељели да подуче читаоце (класицистички романописци) или да их читаоци схвате (романтичарски писци), а ликови Орхана Памука у роману *Зовем се Црвено* од читаоца траже повјерење „*иначе вам ништа нећу рећи*“. (Памук 2006: 292). Кортасар и његов романиста Морели не желе да спутавају читаоца, већ да укажу како поред постојеће конвенционалне радње постоје и „езотеричнији правци“. Будући да читање укида читаочево вријеме и постоји само пишечево вријеме, у том случају читалац би могао бити саучесник и сапутник:

„Искључена су сва естетска лукавства: рачуна се само грађа у стварању, непосредност живљења (пренета речју, то је тачно, али што могуће мање естетском речју, отуда, комични роман, отуда антиклимакс, иронија, све те путоказне стрелице које су управљене према друкчијем).“ (Кортасар 1984: 411)

## Симболи лавиринта и моста

Поглавља у *Школицама* могу се прескакати као подиоци у дјечијој игри, те се на тај начин сама књига претвара у игру у којој читалац и сам баца камичак, јер „*књига о школицама и сам постоје игра, књига о лавиринту и сама је лавиринт, књига о речнику и сама је речник*.“ (Харс 1980: 128). Слика игре школица симбол је човјековог трагања ка смислу и излазу. Попут Борхеса, Кортасара је такође привлачио мотив лавиринта као форме романа. Лавиринт представља сплет путева међу којима постоји само један којим се може доћи до средишта или до његовог излаза. Митолошки, он представља грађевину за коју је везан грчки мит о Тезеју.

Иако се радња романа *Школице* одвија на два различита мјеста, у Паризу и Буенос Ајресу, Орасио Оливера није у лавиринту, већ је лавиринт у њему. Из њега може изаћи излажењем из себе и препознавањем себе у другима. Према мишљењу Силвије Монрос Стојаковић тај лавиринт Орасио је напустио у 36. поглављу. Његов долазак до неба добио се математичким радњама. Сабирањем, одузимањем и дијељењем бројева кључних поглавља добија се број који је Орасија одвео до излаза. Број тог поглавља у *Школицама* је 36. У том поглављу модерни Одисеј силази

до дна свога бића када наступа тренутак његове катарзе. Ослањајући се на филозофију бројева Силвија Монрос Стојаковић закључује:

„Небеска астролошка лествица, кључ свих ритмичких комбинација, почива на двострукој Тетрактиси, збиру четири прва парна броја и четири прва непарна броја:  $(2+4+6+8) + (1+3+5+7) = 36$ .“ (Монрос-Стојаковић 2006: 35)

У том тренутку отварају се подиоци од земље до неба, лавиринт се опружа као „сломлени федер часовника који у парампарчад ломи време“. (Кортасар 1984: 37). Лавиринт у *Школицама* дат је и у симболичној форми која повезује дјечије игре и древни мит о тражењу излаза из мрачног подземља на јасну свјетлост дана и неба, што значи и напредовање према духовном уздигнућу, скок у мистично јединство, у смислу будистичке филозофије, у коме се превазилазе крајности духовног и тјелесног.

Мост је такође мотив који предњачи у *Школицама*. Као и код Андрића мост у овом роману има симболистичке тежње спајања и преласка на бољу обалу. Међутим, код Кортасара до преласка никада није дошло. Два наслова романа „Са ове стране“ и „Са оне стране“, заправо су слике двије стране моста, једна је у Паризу, а друга у Буенос Ајресу. У току романа често смо постављали питање да ли је Мага његов мост, живи мост који ће га довести до Неба. За Кортасара мотив моста био је реалност од изузетног значаја за њега као личност. Покушавао је да их успостави „између свог европског образовања и културе и хиспаноамеричких коријена.“ (Вучковић 2008; 528)

## Трагање на пољу језика

Трагање као лајтмотив романа *Школице* присутно је и на плану језика. Језик је стална Кортасарова преокупација. Да би се човјек преобразио писац вјерује да претходно мора трансформисати језик као инструмент његове спознаје свијета. А како да се човјек преобрази ако и даље употребљава језик који је још Платон употребљавао? Људи су се толико међусобно удаљили да је и језик постао само још једна врста неспоразума. Орасиова потрага за средиштем и својим мјестом међу људима почиње у роману, а Кортасар потрагу почиње од језичке грађе те књиге. Писац вјерује да је управо језик највећа препрека између човјека и његовог најдубљег бића. Због тога језик треба поново живети, а не оживети, пустити да крене од бића ка ријечи, а не од ријечи ка бићу.

Кортасаров романијер Морели започиње рат „против прокурваног језика“. Морели сматра да роман не би смио бити написан у обичном смислу те ријечи, већ „расписан“. Романијер језику враћа његова права.

У тој готово парадоксалној борби у којој се писац, човјек од ријечи, бори против ријечи, лежи жеља да због кориштења језика у уобичајном кључу не умре а да на сазна право име дана. Кортасарови јунаци измишљају свој језик, тзв „глиглијски“ језик, који није наслијеђен попут држављанства, купљен попут одијела.

У интервјуу који је дао за *Књижевну реч* Кортасар објашњава колико је сумњао у језик и да ли се неповјерење према језику његовог главног јунака Орасија заиста треба узети као строга смјерница у будућим дјелима овог хиспаноамеричког књижевника:

„(...) вјерујем да ми је Оливеира учинио велику услугу када се показао тако подозривим пред замкама језика, јер је било нужно да се прође кроз ту етапу самосвести да би се премостила етапа лакоће, речитости, вербалних импровизација које упропашћују толико књига. Дакле, пошто сам посумњао заједно са Оливеиrom у своје оруђе за рад, покушао сам да измислим или комбинујем друга оруђа, и мада осећам, наравно, да сам врло далеко од тога да будем господар свога језика, у сваком случају сам уверен да нисам његов роб.“ (в. Кортасар 1984: 44-45)

Хумор, поруга, виц, штос, гротеска, апсурд, фарса, иронија, гилгијски језик, каламбур главна су оруђа и зачини Кортасаровог језика. Они дају динамику дјелу, али на њима често леже најдубља мјеста књиге и готово одлучујући тренуци. Језичком збрком из 96. поглавља у којем сви говоре у исти глас, свако на своме језику, Кортасар је готово театрално дочарао велико узбуђење јунака приликом одласка у Морелијев стан. У игри ироније Кортасар је видио једини начин на који данас можемо бити озбиљни.

## Закључак

*Школице су opus magnum* Хулиа Кортасара, али и цјелокупне поетике романа 20. вијека. Кортасар је објединио све оно што је било заступљено у романима који су настајали од почетка 20. вијека.

Музика је била основна карактеристика романа *Буденброкови* Томаса Мана. Вјерује се да је роман конципован по узору на Вагнеров *Нибелушки прсиен*. Са друге стране, цез има и важну улогу у карактеризацији ликова и развијању радње у роману *Школице*. Такође, писац наводи да је управо цез утицао у стварању ритма његових реченица на које је гледао као на стих у пјесми. У *Школицама* се често појављују стихови цез пјесама на енглеском језику, стихови француских шансона, али су у Клубу честе расправе о цезу. Ликови Марсела Пруста у циклусу романа *У шрагању за изгубљеним временом* и ликови Хулија Кортасара често



расправљају на тему умјетности и љубави. Критичари вјерују да је ипак најзаступљенији Џојсов начин приповједања. У оба романа свако поглавље исприповиједано је различитим стилем, праћено сценама лутања и трагања, еротских и грубо натуралистичких слика. Такође, нека издања Џојсовог *Уликса* имају карту Даблина. Издање *Школица* А. Амороса из 1984. године опремљено је фотографијама и картом Париза. Лавиринт као метафора недокучивости свијета заједничка је спона Кафке, Борхеса, Џојса и Кортасара. Камивијев главни јунак Мерсо и Кортасаров Орасио Оливеира налазе се у лавиринту самоће. Лик романсијера, као једног од актера радње и као битан елеменат који утиче на спољашњу структуру романа, уводе Жид и Хаксли. Кортасар је ту технику радикализовао додјељујући себи улогу лика, а читаоцу улогу коаутора.

Будући да је ријеч о роману „отвореног“ типа, *Школице* остају непрочитана књига. Оно што је посебно добро у игри школице јесте чињеница да у њој нема судије, него је свако судија самоме себи. Нема заувјек поражењих и непобједивих, јер игра свакога дана почиње изнова, када новим скакутањем и различитим стратегијама дјеца освајају различита поља. Крај романа *Школице* је у оку читаоца. Кортасарова идеја била је да о томе одлучи сваки читалац јер је он посматрач и прије свега саучесник. Због понављања поглавља читалац је приморан да остави књигу, али јој се враћа спремнији за нову игру, нову авантуру читања, спреман да опет трага и измакне пишчевим замкама вјерујући да је баш „данас“ вјештији, да ће баш данас пронаћи Магу, зауставити Орасијев скок кроз прозор и стићи до Неба.

## Цитирана литература

- КОРТАСАР 1984: Н. Kortasar, *Školice*, Beograd: Prosveta : Narodna knjiga : Književne novine : Rad : Partizanska knjiga : Svjetlost.
- ВУЧКОВИЋ 2005: Р. Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, Источно Сарајево: Завод за уџбеник и наставна средства.
- ВУЧКОВИЋ, 2008: Р. Вучковић, *Писац, дело, читалац*, Београд: Службени гласник.
- МОНРОС-СТОЈАКОВИЋ 2006: S. Monros Stojaković, *Poslednje Kortasarove školice*, Beograd: Mono i Manjana.
- ПАВИЋ 1988: М. Павић, *Предео сликан чајем*, Београд: Просвета.
- ПРЕНС 1982: Н. О. Prens, Н. М. Golobof, *Istorija hispanoameričke književnosti*, Novi Sad: Matica srpska, Slovenija: Mislal, Zagreb: Mladost, Titograd: Pobjeda, Beograd: Prosveta, Sarajevo: Svjetlost.
- СОЛАР 1989: М. Solar, *Teorija književnosti*, Zagreb: Školska knjiga.

ХАРС 1980; L. Hars, *Pukovnik igra školice*, Beograd: Beogradsko-grafički zavod.

ХАЧИОН 1996: L. Hačion, *Poetika postmodernizma: istorija, teorija, fikcija*, Novi Sad: Svetovi.

Marjana D. Čosović

## HOPSCOTCH OF JULIO CORTAZAR AS A MODEL OF POSTMODERN NOVEL

### *Summary*

The text deals with the procreation of postmodernism, a new epoch that provoked numerous debates, different poetics and huge volumes of material. It points to the beginnings of postmodernism in novels of Andre Gide, Aldous Huxley and Lawrence Stern. Special attention is given to the novel Hopscotch of Julio Cortazar as the most representative example of postmodern novel. Cortazar used new postmodern solutions (non-linearity, intertextuality, fragmentation, autoreference), motifs of maze game, playgame, double, time, and through the role of co-author drew the reader in the process of creating a novel.

*Key words:* Julio Cortazar, postmodern, reader, game, labyrinth, narrator, non-linearity, intertextuality, fragmentation, autoreference, language.