

UDK 821.134.2(8).09-31

Izvorni naučni rad

Ethem MANDIĆ (Podgorica)

Fakultet za crnogorski jezik i književnost – Cetinje

ethem.mandic@fcjk.me

POJAM IGRE U ROMANU *ŠKOLICE* HULIJA KORTASARA

Autor u ovome radu tumači roman *Školice* autora Hulija Kortasara sa formalnog, stilskog i tematsko-sadržajnog aspekta. Takođe, u ovome se radu nastoji prikazati roman kroz četiri nivoa realizacije pojma igre, i to na fabularnom, pripovjedačkom, tematskom, stilsko-jezičkom i drugim planovima. Roman *Školice*, iako nastao na latinoameričkom tlu, dio je evropske romaneskne prakse i nastavak razvoja evropskoga romana i specifične njegove linije na latinoameričkom tlu.

Ključne riječi: *Kortasar, Školice, Lotman, igra, roman, pripovjedač, jezik, Pariz, Moreli*

*...Igra daje čoveku mogućnost uslovne pobe-
de nad nepobedivim (npr., nad smrću),
ili veoma moćnim protivnikom. To određuje i
njeno magijsko značenje...*

Jurij Lotman

I. IGRA FORME

Školice (španski: Rayuela) je roman argentinskog pisca Hulija Kortasara. Napisan u Parizu i objavljen na španskom jeziku 1963. godine, i na engleskom jeziku 1966. u prijevodu Gregori Rabase, osvojio je 1967. US National Book Award.

Ovaj roman u prvom redu donosi novost na strukturalnom planu i zato je pitanje njegova žanrovskog određenja centralni problem. U književnoj kritici taj roman često je nazivan *antiromanom*, međutim sâm Kortasar, u jednom intervjuu za emisiju *A fondo*, kaže da je taj termin suviše negativan i otrovan i da otkriva želju za uništenjem romana kao žanra. U istom intervjuu kaže da su *Školice*, zapravo, potraga za novim značenjima i romanesknim mogućnostima, i da bi termin *kontranovela* bio više odgovarajuć, iz razloga što *Školice* predstavljaju drugačiji način kontakta između romana i čitaoca. Roman *Ško-*

like nije avangardni pokušaj uništenja svih konvencija narativne proze, već modernistički pokušaj produbljivanja i eksperimentisanja s formom, koji je u romanu XX vijeka svoj vrhunac doživio sa romanom *Uliks*, irskog pisca Džemsa Džojisa, koji je prema riječima Danila Kiša „modernima otkrio dokle se može ići u eksperimentu, i koja je tome cena“.¹

Školice su potraga s *aktivnijim čitaocem* koji napušta tipičnu pasivnu čitalačku poziciju. Roman nudi uslovnu mogućnost *iluzornog* osećaja stvaralaštva ili učestvovanja u kreiranju sižejnog toka, on je potraga i igra, kako kaže sâm Kortasar, za i sa *čitaocem saučesnikom*, pa je implicitni čitalac, ili drugo *ja* stvarnog čitaoca, zaista „oblikovan u skladu sa vrednostima i kulturnim normama implicitnog autora“.² Ovde treba razlikovati implicitnog čitaoca od stvarnog čitaoca, ali i od naratera (to jest čitaoca prisutnog u svijetu teksta).

U Kortasarovom djelu *Školice* čitalac nailazi na specifičnu strukturu romana. Na početku knjige nalazi se *Putokaz*, što u stvari znači da se poglavlja ovoga romana moraju čitati na određen način, s redoslijedom koji preporučuje sâm autor, redoslijedom koji nije svojsten tradiciji realističkog romana čvrste fabularne motivacije i sukcesivnosti poglavlja. Dakle, ovaj roman daje neku novu, originalnu formu u svijetu narativne fikcije te predstavlja *crtu moderne literature*, a to je „neprestano preispitivanje ne samo forme, nego i celokupne literature pri pisanju svakog novog dela, svakog romana, svake priče“,³ što je opet zapravo traganje za *apsolutnom Formom*.

Sâm naslov *Školice* sugerise da je roman **igra**. Pojam „igre školica“ je u ovom romanu višeznačan, što će se ovim tekstom pokazati. Ovaj roman bi se mogao svrstati, prema Kunderinoj podjeli romana na četiri posebna zova unutar mogućih formi i spoznajnih oblika romana u **Zov igre**, u kojem bi on bio potomak romana Tristram Šendi i Fatalista Žak, romanima koji su, prema Kunderinim riječima, „zamišljeni poput veličanstvene igre. To su dva vrhunca lakoće koja nijesu dosegnuta ni prije, ni poslije. Poslije je roman bio sputan imperativom vjerodostojnosti, realističkim dekorom, kronološkom strogošću. Napustio je mogućnosti sadržane u navedena dva remek djela, koja su mogla zasnovati evoluciju romana drukčiju od ove koju poznajemo (da, može se zamisliti i neka druga povijest europskog romana)“.⁴ Upravo roman *Školice* preuzima načela konstrukcije, odnosno organizacije fabule započetim ovim dvaju romanima i nastavlja *evoluciju evropskog romana* koju je mogao zamisliti Milan Kundera, napuštajući imperativ vjerodostojnosti i hronološku strogost u korist novog otkrivanja starog duha improvizacije na kojoj je roman

¹ D. Kiš, *Život, literature*, Prosveta, Beograd, 2007, str. 163.

² Dž. Prins, *Naratoški rečnik*, Službeni glasnik, Beograd, 2011, str. 73.

³ J. Lotman, isto, str. 167

⁴ M.Kundera, *Umjetnost romana*, Meandar, Zagreb, 2002, str. 21.

kao forma i izrastao. U ovome objašnjenju nastavka zaustavljene evolucije romana započete u XVIII vijeku, romanima čija je forma, prema Kunderi, *veličanstvena igra*, krije se objašnjenje zbog čega je danas Kortasar možda manje interpretiran i čitan od drugih latinoameričkih pisaca koji su pripadali pokretu latinoameričkog buma, kao što su Gabrijel Garsija Markes, Mario Vargas Ljosa, Horhe Luis Borhes.⁵ Hulio Kortasar pokušao je vratiti u roman veličanstvenu igru koja ga je u toku dva vijeka bila napustila.

Igra, prema riječima Lotmana, zauzima važno mjesto u čovjekovom životu. Igra se, u prvom planu, odnosi na spoljašnji pristup romanu, tačnije, odnosi se na podjelu poglavlja u romanu. Na početku autor kaže da prvih 56 poglavlja trebaju da se čitaju na „uobičajen način“. Nadalje kaže da čitanje druge knjige može da počne poglavljem 73, a potom se treba pratiti redosljed koji je numerisao autor, ali čitalac može sâm da bira poglavlja koja želi čitati. Dakle, mi kao čitaoci bi trebalo da preuzmemo na sebe čitalački prostor predložen u uputstvima. Roman postaje poput *školice*, bacamo kamen i pratimo njegovu putanju i na polje na koje kamenčić stane, to je poglavlje koje treba da sustignemo i pročitamo. U tako organizovanoj fabuli romana uvijek je prisutna hazardnost čitanja i ishoda priče.

Na nivou poglavlja, kojih ima ukupno 150, od kojih su 29 označeni kao *Izostavljiva poglavlja*, to znači da sama ta poglavlja stižu izvjesnu autonomnost, nezavisnost u odnosu prema drugim poglavljima i odnosu na samu

⁵ Up.: „Kao još jedan primjer za ilustraciju eksplozivnih i postupnih procesa navešćemo fenomen koji se desio u latinoameričkoj književnosti tokom šezdesetih godina. Naime, naziv tog ‘pokreta’ ima jako simbolično ime u kontekstu našega rada. Ta pojava poznatija je kao latinoamerički boom. Sâm naziv asocira nas na eksplozivan proces koji je se desio u Latinskoj Americi, proces čija se detonacija desila na tlu Južne Amerike, koju je ošetio skoro čitav svijet. U tome periodu nastali su najbolji romani na tim prostorima. Stvarali su pisci poput Horhe Luisa Borhesa, koji se smatra jednim od začetnika samog pokreta, zatim Gabrijel Garsija Markes, Karlos Fuentes, Hulio Kortasar i drugi. Čitavom svijetu ta plejada pisaca prikazivana je kao jedan tim čija su se djela desila gotovo istovremeno. Ali, bližim pogledom videćemo da taj naziv nije u svojoj suštini opravdan i da tu imamo slučaj, kako ga Lotman naziva, imitacije eksplozije. Svi ti romani i pisci koji čine latinomamerički boom nijesu stvarali istovremeno i, kako napominje Kortasar u jednom intervjuu za špansku televiziju, svi oni su stvarali svoja djela izvan svojih zavičaja, u samoći, i u raznim vremenima. Iako je pojava tih pisaca zaista donijela eksplozije na planu književne umjetnosti (Danilo Kiš kaže da je Borhes napravio revoluciju u pisanju pripovijetke i da se njena povijest gleda kao povijest pripovijetke prije i poslije Borhesa), taj proces nije bio eksplozivnoga karaktera. Naprotiv, proces je postepen i imao je izuzetnu progresivnu snagu. Kulturološki fenomen raznorodnih tekstova koji se slažu u jedan sloj i prave određenu kulturu unisonog karaktera, a ta kultura ima svoje mehanizme razvoja i povezivanja, u ovome slučaju postepenoga, dao je ono što mi danas posmatramo kao dio latinoameričkog nasljeđa. (Ethem Mandić, „Kultura i procesi kretanja u semiotičkim sistemima“, *Lingua Montenegrina*, Institut za crnogorski jezik i književnosti, Podgorica, 2013, str. 643.)

fabulu, što će reći da je u samom djelu moguće pronaći više od jednog sižea. Siže dolazi od francuske riječi *sujet* – predmet. Odnosi se na događaje kako ih, odnosno kojim redom neko književno djelo donosi. Ukoliko prihvatimo ovu terminologiju koji su donijeli ruski formalisti početkom XX vijeka, onda roman *Školice* svojom formom i slijedom poglavlja daje nekoliko sižea. Koliko je mogućih čitanja, to jest kombinacija poglavlja tog djela, toliko je i mogućih sižea, a ova igra s otvaranjem više mogućih sižea predstavlja jednu vrstu formalističkog oneobičavanja (остранение) forme, ali i „postmodernističkog“ ogoljavanja samog postupka stvaranja sižea na osnovu zadate fabule, to jest književnog postupka koji su postmodernisti uzeli za jedno od svojih poetičkih načela komponovanja romana.

„Ostavljaјуći po strani ono što pripada fabuli, a kod njega ona je uvijek originalna, prevashodan elemenat njegovog pripovijedanja je ritam; on se nameće ostalim elementima od kojih je pripovijest izgrađena, često je čak i određuje stvara.“⁶ Poglavlja u *Školicama* su poetična, često lirsko nadahnutu, bogata stilskim figurama (Pariz je velika metafora), dok asocijativno pisanje, automatsko pisanje nadrealističkog karaktera, kompleksna sintaksa, *dijalektički kolaži*, sporedne bilješke, *prepleti ekperimentalnoga, poetičnoga i realističnoga* daju autentičnost i samim tim mogućnost raznih čitanja djela. Raznovrsnost stilova i eksperimentalni karakter ovog djela govori o njegovoj pripadnosti onim modernističkim strujanjima kojima pripadaju romanopisci kraja prve i početka druge polovine XX vijeka. Ovaj roman predstavlja konglomerat, ali homogen konglomerat narativnih tehnika i tvori polipripovjedačku polifoniju.

Osim obimnoga poglavlja „S one strane“, koje govori o događajima glavnog junaka u Parizu, postoje ona koja su povezana glavnim tokom fabule i nastavljaju se jedno na drugo. Poglavlja od desetog do osamnaestog govore o jednom sastanku „Kluba zmiје“ u Parizu i predstavljaju upliv esejističkog u narativni svijet romana, čineći ono što je Kundera povodom romana koji aktiviraju **Zov misli** nazvao pokušajem da roman bude *vrhunška intelektualna sinteza*. Na tim sastancima likovi romana, Gregorovius, Babs, Ronald, Wong, Maga, Etien, raspravljaju o književnosti, slikarstvu, muzici, filozofiji. Poglavlja nijesu povezna motivacijski, radnjom, već jedinstvom mjesta i vremena. Postoje i poglavlja koja su povezana radnjom, recimo poglavlja koja govore o smrti Maginog sina Rocamadoura, ili poglavlja „S ove strane“, koja se odvijaju u ludnici koju je kupio upravitelj cirkusa.

⁶ H. O. Hrens, H.M Golobof, *Istorija hispanoameričke književnosti*, Matica srpska, Beograd, 1982.

U prvom poglavlju romana („S one strane“) pripovjedačke situacije se često mijenjaju. Neka poglavlja su ispriповijedana u prvom licu, neka u trećem, često se koristi tehnika „toka svijesti“, unutrašnjeg monologa, kombinovanja raznih jezika i smjena citata, stihova iz džez pjesama, to jest intertekstualnog povezivanja pop kulturom i naratorovog govora u samo jednoj rečenici. Ovakav stil je semantički i stilski preopterećen i zahtijeva veću čitačku pažnju i erudiciju. *Školice* napuštaju onu monolitnu tačku gledišta kojoj je robovao romantičarski i realistički roman. Kortasar je u ovom romanu vidno eksperimentisao sa svim elementima stila i forme. Takođe, sama struktura poglavlja kao zasebne homogene cjeline je razbijena. Na primjer u poglavlju 34 postoje grafički razdvojene dvije paralelne priče. Svaki neparni red je jedna priča, a svaki parni druga priča koje se dodiruju u određenim rečenicama upotrebom istih riječi. Tako dobijamo dva poglavlja u jednom. Jedna priča govori o Horacijevom stricu koji živi u Madridu, a druga je obraćanje Magi, koje se često sintaktički i semantički dodiruju upotrebom istih riječi na istim mjestima u poglavlju.

U 47. poglavlju Talita razgovara sama sa sobom snimajući se na magnetofonu. Pripovjedač nam prenosi taj govor uz tok misli same Talite. Na taj način imamo fokus percepcije u prvom licu, a da se ne napušta pripovjedačka situacija u trećem licu.

Tako stilski raznorodno ispriповijedano obimno poglavlje „S one strane“ i na formalnom planu donosi sliku o raznolikosti i komplikovanosti života i različitosti kultura u Parizu, o mnoštvu likova iz raznih djelova svijeta, različitih po mentalitetu, razmišljanju. Ono stoji u opoziciji, to jest u kontrastu s Buenos Airesom i poglavljem „S ove strane“, koje je cijelo u trećem licu, ispriповijedano s pozicije *sveznajućeg pripovjedača*, koje opet sugerise monotonost i ustaljenost života u Horacijevoj domovini, istovjetnost ili sličnost ljudi u okruženju u koje se Horacijo iz Pariza vratio. Takođe, naslovi poglavlja govore o jako bitnoj prostornoj odrednici samog pripovjedača, sastavljača poglavlja. Naime, ona govore o tome da se pripovjedač, ili pripovjedačka svijest, sve vrijeme nalazi „s ove strane“ u Buenos Airesu i odatle stvara, dok se Pariz daje kao ono što je bilo „s one strane“, u odsustvu, iako se nikad ne napušta vremenska pozicija prezenta. Osim toga, ovakva podjela aktivira granicu kao specifičan modelativni sistem s koje implicitni autor romana modeluje dva narativna svijeta, koji na taj način guta različite kulturne diskurse (evropske i latinoameričke) u jedan specifičan narativni svijet Kortasarova romana, u kojem su izmiješane kulturne, ali i kontrastno postavljene razlike Starog i Novog kontinenta.

II. IGRA SMISLA

Iako su inovacije koje donosi roman uglavnom na planu forme, priča o Argentincu u Parizu i Buenos Airesu, Horaciju Oliveiri i njegovom traganju za *kibuc*om želje, za otvorom i smislom je, takođe, izuzetno originalna. Dakle, i na unutrašnjem planu, potraga se odvija u vidu igre, dostizanje *neba sa zemlje*, prolaz kroz otvor u središtu cirkuskog šatora, valjanje u piramidi balege; sve je igra jednog čovjeka u potrazi za smislom. „Igra je osobiti tip modela stvarnosti“, ⁷ a *Školice* su, prema riječima Kortasara, *pokušaj negacije svakodnevnih stvarnosti i otvaranje, traganje za drugim mogućim stvarnostima*, stvarnostima mogućeg svijeta, svijeta fikcije – „roman je napisan u znaku neumoljive potrage, koja se zbiva na svim zamislivim razinama“. Traga Oliveira, traga njegov prijatelj Traveler, tragaju članovi „Kluba zmijske“, tragaju svi. Potraga je vrhunski smisao. Važan je put i potraga. Važniji od samog smisla, jer smisla nema, ili ga je nemoguće pronaći. „Ono traženo izražava se u mnoštvu figura, *opsesivnih metafora*, rasutih po cijelom romanu kao što su: most, prolaz, otvor, središte, ključ, kibuc želje. Po želji se može dodati: smisao, svrha, spas. Osnovna figura je, naravno, sama igra školice: „dopiranje od Neba do Zemlje, ali u istoj ravni“. Dakle, sama igra postaje smisao.

U tom smislu potrage, glavni junak prekida odnose s Magom, uprkos činjenici da ima oštećenja prema njoj, jer on želi biti „svjesna lutalica“, odriče se konformizma ljubavi i svih priyatnih oštećenja. U biti njegove potrage je akcija (iako sam Horacio više puta naglašava da nije svjestan za čim traga, što o njemu misle i Maga kao i ostali članovi „Kluba“). Horacio misli da ne postoji neka povezanost među ljudima, a ako postoji ona ne traje dugo, kako se kaže na kraju poglavlja „S ove strane“: „govoreći sebi da na kraju krajeva ipak ima nekog susreta, iako on ne može trajati dulje od toga užasno slatkog trenutka u kojemu bi bez ikakve sumnje bilo najbolje da se mrvicu nagnuo van i samo se spustio, pa, gotovo“⁸. Možda je samoubistvo jedini izlaz.

Uslovna prološka i epiloška granica poglavlja „S one strane“ i „S ove strane“ (ukoliko ih čitamo onako kako autor predlaže), govore o susretu. Na početku romana Oliveira se pita: „Hoću li sresti Magu?“ A na kraju zaključuje da je neki „susret ipak moguć“.

Maga je po Oliveirinom mišljenju već dostigla „Nebo“. Ona se intuitivno kreće „metafizičkim rijekama“, dok je on sav u kontemplaciji i zbog čega Maga kaže da je to njegov najveći problem: „Previše razmišljaš prije nego što bilo što učiniš“. To je razlog njihove različitosti. Oni su postavljeni kao

⁷ J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976, str. 102.

⁸ H. Kortasar, *Školice*, Pelago, Zagreb, 2009, str.377.

dva suprotna pola, dva kontrasta, dva kontinenta, *nebo i zemlja*, čiji susret je moguć samo ako se izgradi most koji može spojiti te dvije različitosti, muški princip i ženski princip. A mogućnost njihovog „susreta“, nalazi se u vođenju ljubavi. U petom poglavlju kaže se: „Onda je jedina mogućnost susreta počivala u tome da je Horacio ubije u ljubavi gdje je ona uspjevala sresti se sa njime, na nebu hotelskih soba suočavali su se sa sobom jednaki i nagi, ondje je ptica feniks mogla uskrsnuti nakon što je on slasno zadavi, pusti da joj iz otvorenih usta potekne mlaz sline, zaneseno je promatrajući kao da je počinje promatrati, činiti je istinski svojom, dovoditi je na svoju stranu“.

Traganje ulicama Pariza, njihova potraga jedno za drugim bez prethodnog dogovora je želja, način da se pronađu izvan dogovora, izvan konformizma. Mostovi na kojima su se nalazili, između svih „Pont des arts“, je simbol susreta, spajanja ljudskih sudbina. Još važnije je pitanje koje postavljaju sebi, da li je njihov susret bio slučajnost, ili je to bio prst sudbine. **Da li je susret ljubavnika i susret poglavlja slučajnost ili sudbina?**

Simboličan je trougao koji se stvara između Horacija, Travelera i Talite. U pedeset i šestom poglavlju, njih troje prave most od dasaka, kako bi mogli Horaciju dodati mate (vrsta argentinskog čaja) i eksere. Taj most je simboličan jer predstavlja komplikovan odnos između Travelera i Horacija u čijoj se sredini nalazi sama Talita, čega je ona sama svjesna. Na kraju ona ne prelazi most, samo dobacuje stvari Oliveiri jer je preći most bilo i suviše opasno, kao što je granica na kojoj se susrijeću različitosti uvijek modelativno inspirativna jer predstavlja opasno polje susreta različitosti, o čemu na meastralan način govore romani Zuvdije Hodžića, *Davidova zvijezda* i *Gusinjska godina*.

Zanimljiv je odnos koji Oliveria ima sa Gregoroviusom. Taj odnos pomalo podseća na odnos koji Oliveira ima sa Travelerom. Taj odnos je antagonistički, suparnički, jer se, kao i u slučaju s Travelerom, nalaze u trouglu sa još jednom ženom. Gregorovius ima osećanja prema Magi. Iako antagonistički, njih dvojica su, kao i Traveler i Oliveira, u stvari slični. I Gregorovius, kao i Traveler želi biti prijatelj sa Oliveirom i kaže: „Zapravo bismo mogli biti prijatelji, da u tebi ima nečeg ljudskog“.

Igra školica je za glavnog lika vrhunski način spoznaje. Igra podrazumijeva akciju, pokret, ono što i sam glavni lik zagovara u romanu. „Igra nije suprotna spoznaji, naprotiv ona je jedno od najvažnijih sredstava za savlađivanje različitih životnih situacija, za učenje različitih tipova ponašanja“,⁹ i zato igra dopušta glavnom liku da kodira sopstveno ja, i pomaže mu da riješi jedan od najsušastvenijih psiholoških zadataka – određenje svoje sopstvene suštine. „Igra, sa svojim dvoplanskim ponašanjem, sa mogućnošću uslovnog

⁹ J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976, str. 102.

prenošenja u situacije koje su datom čoveku u stvarnosti nedostupne, omogućava mu da nađe svoju sopstvenu suštinu.“¹⁰

Horacio u svojoj igri poput deteta ne napušta svijet igre, njene „uslovnosti“. On igra po pravilima, jer svaka igra ima svoja pravila. U romanu on često govori o tome šta se sve *mora* raditi da bi se našao smisao. Međutim, ostali likovi, pogotovo Maga i Traveler, kao karakteri, njegova su suprotnost i na taj način ističu dvoplanski karakter igre. U odnosu na njih čitalac vidi „tobošnjost“ igre, njenu dvojaku strukturu. Iz Horacijeve tačke gledišta igra dobija vrhunski smisao, ona je „ozbiljna“, ona se igra po pravilima i njegova uloga „svjesne lutalice“ mora biti vjerodostojna i originalna, kao dijete kad igra astronauta, pliva na travi ili školicama nacrtanim na zemlji dostiže nebo.

„Suprotan slučaj narušavanja dvoplanskog ponašanja u igri jeste odbijanje da se igra prihvati ozbiljno, jednostrano isticanje njene uslovnosti i tobošnjosti.“¹¹ Tako članovi kluba često ističu Oliverino ponašanje kao nedolično i neobično i osuđuju njegovo ponašanje, posebno nakon smrti Maginog deteta. „Čovjeku koji ne prihvata njena pravila, igra izgleda besmislena, bez ikakve veze sa ozbiljno realnošću.“¹² Horacio Oliveira na kraju dvadesetog poglavlja kaže Magi: „Tko će ga znati, ja mislim da ni ti ni ja nismo suviše krivi. Nismo odrasli Lucia. To je zasluga, ali se skupo plaća. Djeca se poslije igre uvijek počupaju za kosu. Mora da je tako nešto. Trebalo bi razmisliti.“ Dakle, vidimo da Oliveira igru doživljava kao realnu i jedinu moguću.

Ponavljjanja na kojima se bazira igra bilo kojeg tipa su sjedinjenje zakonitih i slučajnih procesa. Odstupanja koja se javljaju u toku igre su veoma značajna, i nositelj su visoke informativnosti, zahvaljujući zakonitosti ponavljanja situacija. „Početna pravila ne pružaju mogućnost da se predkažu svi potezi, koji se javljaju kao slučajni u odnosu na početna ponavljanja.“¹³ Igra traganja po ulicama Pariza, koju igraju Horacio i Maga, odvija se uvijek po istim pravilima, međutim zbog „slučajnosti“ koje svaka igra nosi njihovi susreti su, iako slični, uvijek drugačiji, i neizvjesni. Na taj način svaki susret „dobija dvostruko značenje, budući da je na jednom nivou potvrda pravila, a na drugom – odstupanje od njega.“¹⁴

U kontekstu igre „kibuc želje“, središte, otvor, prolaz, nekovencionalno ponašanje glavnog lika, „znači dobiti uslovno, u igri dato razrešenje onih konflikata, koji se ne mogu razrešiti u praktičnom ponašanju uopšte ili u grani-

¹⁰ Isto, str. 103.

¹¹ Isto.

¹² Isto, str. 104.

¹³ Isto, str. 105.

¹⁴ Isto.

cama društvenog sistema.¹⁵ Otud je Horaciovo ponašanje traganje za drugim mogućim stvarnostima koji se ne uklapaju u norme svakodnevice. Otud Horacio kao lik prelazi granicu i stvara siže, zato je on onaj prijatelj koga mrze, kojeg se plaše, neposlušni brat, loš momak.

III. IGRA JEZIKA

Igra se odvija i na planu jezika te „svjedočimo (i po mogućnosti sudjelujemo) u neprestanoj, s pozicije pisca samoubilačkoj borbi jezikom protiv samog jezika, kako bi se iznova krenulo od nule, od čiste točke sa onu stranu posvađanih polova“. Jezičkih igara u *Školicama* ima mnogo te je ovaj roman veličanstvena *sloboda improvizacije*. One jako podsećaju na detinje igre s jezikom koje se pune zvučnih figura i premještanja, te aktiviraju kodove dečjeg jezika. Jedna od jezičkih igara je igra „gliglijskog“ jezika koju igraju Maga i Horacio. Druga igra koju Horacio igra je igra „groblja“. Jezička igra koju igra sa Travelerom i Talitom u kojoj sklapaju rečenice od izumrlih riječi i anahronizama. Otkopavajući stare riječi unutar igre daje im nova značenja. Stavljajući ih u istu rečenicu, na sintaksičkom nivou ih sve povezuje s riječima koje nijesu napuštene u svakodnevnom govoru, daje im u „procesu starenja metafora“ novi život, dok zadržavaju šecanje na stari oblik dobijaju nova značenja. Uvijek se povezuju riječi s velikim fonološkim presijecanjima, tačnije sličnih po zvuku, s istim početnim slovom, aktivirajući često stilske figure kao što su aliteracija i asonanca. Evo jednog primjera igre groblja, iako prijevod ne daje sve anahronizme koje nudi original: „Siti klijenata i njegovog klikeraškog kliberenja, doveli su ga pred klisturu bez klinometra i natjerali ga da proguta klobučac. Potom su mu napravili klinički klistir u kloaki, iako je klecao te su mu izbile kloazme od naviranja vode pune klostridija, pa je posle lipsao kao kljast“.

Igra jezika je preispitivanje jezika, razbijanje klišeja i konvencija, otkrivanje novih smislova i sprega među riječima, dijalektika riječi. Igra jezika postaje metajezik i ima želju da sam sebe opiše.

Kortasar u već pominjanom intervjuu kaže da ritam njegovih riječi nije običan i nije lako prevodiv, jer se ne bazira na rimi, već je poput „swinga“ u džezu. Pun je improvizacija i teško uhvatljiv. Upotreba džeza kao žanra, tekstova iz džez standarda, iako dotad neliterarnog materijala, u *Školicama*, bivaju veliki generatori smislova i ritma, osim što predstavljaju intertekstualno ulančavanje s tekstovima pop kulture. Preplitanje tekstova iz džez pjesama i replika likova i pripovjedača, često na različitim jezicima, daje jezgrovitost,

¹⁵ Isto, str. 105.

neku vrstu muzikalnosti riječima likova, pojačavaju subjektivnost i individualnu obojenost govora likova. Ovo je izuzetan primjer umjetničkog funkcionisanja neumjetničkih tekstova, i otkrivanje metatekstualnih odnosa, te miješanja raznih vrsta umjetnosti i diskursa, i miješanje narativnog svijeta romana sa džez muzikom koja je vrhunski umjetnički izraz. „To je tako iz razloga što u umetničkom tekstu svaki detalj i svaki tekst u cjelini uključeni su u razne sisteme odnosa, pri čemu dobijaju u isto vreme više od jednog značenja“.¹⁶ Oni još jednom potvrđuju protejsku prirodu romana koji je sposoban da u svoj svijet uvlači različite tipove diskursa, na taj način šireći svoje žanrovsko polje uključivanjem muzike, umjetnosti i drugih oblika izražavanja.

IV. MORELIJEVA IGRA

Da je „u umjetničkom tekstu svaki detalj i svaki tekst u cjelini uključen u razne sisteme odnosa, pri čemu dobijaju u isto vrijeme više od jednog značenja“ potvrđuje se jednom od morelijana iz romana *Školice*. To je zapravo jedan citat koji nalazimo u samom djelu u sto četrdeset i petom poglavlju. Taj citat kaže: „To su, naime, principijelni, kapitalni i filozofski razlozi koji su me ponukali da izgradim djelo na temelju pojedinih dijelova – shvaćajući djelo kao česticu djela – i odnoseći se prema čovjeku kao prema skupu dijelova – dok čitavo čovječanstvo primam kao mješavinu dijelova i komadića“. U ovom citatu nalazimo načelo po kojem fiktivni pisac, alter-ego implicitnog autora, Moreli piše, po kojem je, dakako, moguće čitati i razumijevati sami roman *Školice*.

U morelijanima se nalaze umjetničke i spisateljske teorije, često u vidu citata i epigrafa, te se u u kritici fiktivni pisac Moreli često tumači kao Kortasarov alter-ego. Naravno, sa stanovišta formalističkih teorija taj pogled je isključen, međutim neke od morelijana možemo posmatrati kao teorijske eksplikacije o stvaranju romana *Školice*, ili *poetički manifest* romana unutar samog romana, *roman o romanu*, kao i „program“ pobune koju zagovara glavni lik Horacio Oliveira. Takvu jednu eksplikaciju nalazimo u već pomenutom citatu iz sto četrdeset i petog poglavlja: „Ali kad bi mi netko zamjerio: da ta raskomadana koncepcija nije, po bogu ni po ljudima, nikakva koncepcija, nego samo glupost, poruga, nasamarivanje frajera, i da ja, umjesto da se priklonim strogim pravilima i kanonima umjetnosti, pokušavam da im se narugam tom porugom – odgovorio bih da se slažem, da je to upravo to, da su moje namjere baš takve i ne drukčije. I – vjere mi – usuđujem se priznati – ja, gospodo nastojim izmaći, koliko vašoj Umjetnosti, koju ne podnosim, toliko i

¹⁶ J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976, str. 107.

vama samima... Budući da ne podnosim ni vas s vašim koncepcijama, s vašim umjetničkim stavom i s čitavim vašim umjetničkim krugovima“.

Dakle, vidimo da je u ovoj morelijani, kao i na drugim mjestima u romanu, prisutno objašnjenje modernističkih, nekonvencionalnih, možemo reći i anarhističkih teorija u odnosu prema umjetnosti i prema životu, na kojima je baziran i sam roman *Školice*. Odatle dolazi izražena sklonost pripovjedača ka svim eksperimentima, kako s formom, tako i s jezikom i slatke muke na koje stavlja sve svoje čitaoce, ali je i karakteristika romana kao forme koja se ne da kanonizovati, te roman *stalnu redefiniciju vlastitih teorijskih okvira prihvata kao osnovnu konstantu svoje protejske prirode*.

Još jedan primjer morelijane, koji je, takoreći, modernistički manifest fiktivnog pisca, nalazimo u sto šesnaestom poglavlju. To je, zapravo, po riječima autora bilješka zapisana olovkom: „Da povremeno se pati, ali to je jedini pristojan izlaz. Dosta je bilo hedonističkih, prežvakanih romana s *psihologijama* (kurziv Kortasarov). Treba se rastegnuti do krajnosti, biti *voyant*, kao što je želio Rimbaud. Hedonistički romanopisac nije drugo do *voyer*. S druge strane, dosta je s čisto opisnim tehnikama, s romanima ‘o ponašanju’, pukih filmskih scenarija bez utočišta u slikama“. U ovoj morelijani vidimo kako je roman XX vijeka raskinuo s „mimetčkom umjetnošću“, kako je čitava moderna umjetnost, kao i *Školice*, potraga za novim, za onim što je bio modernistički kredo, za onim što je Rembo imperativno tražio: „treba biti aposolutno moderan“.

U *Izostavljenim poglavljima*, nailazimo na poglavlja u kojima se pojavljuju riječi pisca Morelija, naravno nikad u direktnom govoru, već u citatima i odlomcima, bilješkama, kao već gore pomenuta, koje nam autor *Školica* prenosi. U tom smislu, ta *igra citata*, inaugurisana u latinoameričkoj književnosti od strane Borhesa, pojavljuje se na neki način kao komentar, kritika na sami roman u kojem se nalazi; ta igra na taj način postaje metaigra. Ona je parodija, jer se gradi na temeljima romana u kojem se nalazi, i ima i istovremeno pozitivan i negativan odnos prema istom. Ona je u konstatnom dijalogu s glavnom pričom, pogotovu kad poglavlja čitamo u *izmiješanom redosljedu*, koji nam predlaže sam autor. Tako se citatnost nalazi u paradoksalnoj situaciji da je izvan glavnog toka rijeke (fabule), ali je ipak sve vrijeme u njemu, kao njena unutarnja rijeka (digresivni materijal, teorijski prikaz, kritika i parodija), što ovaj roman čini *par excellence* primjerom romana kao najautoreferentnijeg žanra u književnosti, žanra koji guta različite diskurse.

Sve pomenute igre su igre vrhunske umjetnosti. U *Školicama* nalazimo izgubljeno zadovoljstvo igranja s umjetnošću, s formom, sa svim njenim bitnim svojstvima. Nalazimo intelektualno zadovoljstvo i emotivno, čulno uživanje. Što još drugo možemo i treba da tražimo od igre?

Literatura

- Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Matica hrvatska, Zagreb, 2000.
- Cortasar, Julio: *Školice*, Pelago, Zagreb, 2009.
- Hrens H. O & Golobof H. M: *Istorija hispanoameričke književnosti*, Matica srpska, Beograd, 1982.
- Kazaz, Enver: *Bošnjački roman XX vijeka*, Naklada Zoro, Zagreb – Sarajevo, 2004.
- Kiš, Danilo: *Život, literatura*, Prosveta, Beograd, 2007.
- Kundera, Milan: *Umjetnost romana*, Meandar, Zagreb, 2002.
- Lotman, Jurij: *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976.
- Prins, Džerald: *Naratološki rečnik*, Službeni glasnik, Beograd, 2011.
- Solar, Milivoje: *Moderna teorija romana*, Nolit, Beograd, 1979.
- Žmegač, Viktor: *Povijesna poetika romana*, Matica hrvatska, Zagreb, 2004.

Ethem MANDIĆ

NOTION OF GAME IN *RAYUELA* BY JULIO CORTAZAR

The author of this paper interprets the novel *Rayuela* (*Hopscotch*) by Julio Cortázar, conducting the analysis from formal, stylistic and thematic perspective. The paper discusses the novel through the four levels of the realization of the notion of game on the plot, narrative, thematic, stylistic and linguistic and other plans. According to the author, novel *Hopscotch*, although written in Latin America, shares some features with European novelistic practice.

Key words: *Cortázar, Rayuela, Lotman, game, novel, narrator, Paris, Morelli*