

Egzistencijalističko-fenomenološko čitanje fantastičnog u Cortázarovim kratkim pričama

1. UVOD

U knjizi *Postmodernist Fiction* Brian McHale navodi Cortázarove kratke priče kao paradigmatički primjer očitovanja ontološke dominantne karakteristične za postmodernističku književnost.¹ Bogata recepcija Cortázarove kratke proze na tematsko-motivskoj razini pak otkriva veliku srodnost s filozofskim pravcima egzistencijalizma i fenomenologije. Riječ je upravo o tom preklapanju postmodernističkih inovacija u žanru fantastike s jedne strane i bliskosti s filozofskim pravcima koje obično vezujemo uz epohu moderne s druge strane, koji su potaknuli nastanak ovog rada. U ovom radu nastojat će se odgovoriti što to čini Cortázarove kratke priče bliskima egzistencijalizmu i fenomenologiji te u kakvoj vezi to stoji s njihovom fantastičnom sastavnicom. Iako će pristup Cortázarovim kratkim pričama u ovom radu biti vođen egzistencijalističkom i fenomenološkom perspektivom, to ne znači da će čitanja pojedinih priča nužno ostajati unutar tih granica. Nije dakle riječ o čitanju u kojem bi se perspektiva ponašala kao objekt koji tijekom čitavog procesa zadržava distancu spram predmeta, već o čitanju koje filozofski i književni tekst nastoji dovesti u interakciju prihvaćajući neizvjesnost krajnjeg ishoda.

Budući da se unutar domaće znanosti o književnosti o Cortázarovim književnim tekstovima, bilo o kratkim pričama bilo o romanima, malo pisalo, ovim će se radom nastojati barem djelomično nadoknaditi taj propust što znači da će se nastojati uspostaviti komunikacija s inozemnim radovima, ali i otkriti novi izazov u tumačenju Cortázarovih kratkih priča. S tim u vezi treba dodati da je postojala mala nedoumica treba li u naslovu rada stajati da se radi o čitanju ili recepciji. Naposljetku sam se odlučio dati prednost prvom zbog toga što dosad učinjen napor na ovom području, iako pruža priliku za dijalog, ne postavlja mnoga pitanja koja sam želio učiniti predmetom ovog rada. Kad je riječ o primarnim tekstovima, u radu će se razmatrati kratke priče i pripovijetke iz Cortázarovih zbirki *Zvjerinjak*, *Kraj igre*, *Tajno oružje* i *Sve*

*vatre vatre*². Sam egzistencijalističko-fenomenološki pristup pretpostavlja da će fokus biti stavljen na neke specifične teme. U ovom će se radu tako razmatrati značaj egzistencijalističkog koncepta neautentične egzistencije za razumijevanje Cortázarovih kratkih priča, a s obzirom na fenomenološku perspektivu zanimat će me prvenstveno odnos između svijesti (u njezinim različitim manifestacijama) i tijela.

2. CORTÁZAROVE KRATKE PRIČE U KONTEKSTU FANTASTIKE

S obzirom na to da će se rad baviti isključivo fantastičnim pričama, htio bih ukratko iznijeti neka teorijska stajališta o fantastici kao žanru koja su se pokazala važnima za pozicioniranje Cortázarovih kratkih priča unutar povijesti svjetske književnosti. Krenimo od teoretičara koji je dao izniman doprinos definiranju fantastike, a to je Tzvetan Todorov. Prema Todorovljevu poimanju, fantastika je manje žanr (u smislu stabilnog skupa normi), a više prijelazno stanje teksta između čudnog i čudesnog.³ Fantastika bi tako predstavljala prijelazno stanje dvojbe i neodlučnosti kod čitatelja koje se razrješava jednim od dvaju mogućih tumačenja: a) čudno – neobični događaji dobivaju racionalno objašnjenje, b) čudesno – natprirodno se prihvaća kao takvo.⁴ Američki teoretičar Brian McHale u svojoj se knjizi *Postmodernist Fiction* nadovezuje se na Todorovljevu definiciju fantastike, ali je i proširuje tvrdeći, suprotno od Todorova, da fantastika ostaje aktualan žanr i unutar onoga što se tada počinje nazivati postmodernističkom književnošću. Opisanom Todorovljevu shvaćanju fantastike McHale pridaje odrednicu epistemološkog jer se ono bavi pitanjem statusa određenih događaja

² Zbirka nije prevedena na hrvatski, a u radu je konzultirano izdanje zbirke na engleskom jeziku naslova *All Fires the Fire* (Cortázar 1979). Prijevod naslova zbirke kao i naslova jedne od pripovijetki iz zbirke (*Drugi raj*) djelo su autora ovog teksta.

³ Usp. Todorov 1987: 29.

⁴ Vrijedi spomenuti kako se Cortázar nije slagao s Todorovljevom teorijom fantastike, ali i da nikad nije precizirao vlastito poimanje žanra. Vidi Peavler 1990: 18.

¹ Vidi McHale 1987: 79–80.

unutar pretpostavljenog svijeta. Takvo shvaćanje fantastike, navodi McHale, dostatno je za razumijevanje modernističkih tekstova, ali ne i postmodernističkih tekstova, koji status fantastičnog premještaju na ontološku razinu.⁵ To znači da onu čitateljsku dvojbu imanentnu fantastici nije moguće razriješiti tako da ostanemo unutar jednog fikcionalnog svijeta. Drugim riječima, događaji više ne predstavljaju tek izazov našim spoznajnim metodama, već dovode u pitanje i same ontološke pretpostavke na kojima te metode počivaju. “Fantastično”, zaključuje McHale, “može i dalje biti viđeno kao oklijevanje, granica – ali ne između čudnog i čudesnog, već između ovog svijeta i susjednog svijeta” (McHale 1987: 75). Kako je ovaj tekst više interpretativne nego teorijske naravi, potrebno je upitati se može li nam i na koji način McHaleova distinkcija između epistemološkog i ontološkog biti od koristi u egzistencijalističko-fenomenološkom čitanju Cortázarovih kratkih priča. Većina interpretatora Cortázarovih priča konzultirana u ovom radu ne spominje McHaleova zapažanja smatrajući vjerojatno kako njegova redefinicija fantastike nije od presudne važnosti za razumijevanje Cortázarovih kratkih priča. Drugim riječima, samo prelaženje ontološke barijere u mnogim od najpoznatijih Cortázarovih kratkih priča kao da još uvijek malo govori o samim pričama i svemu onome što zaokuplja našu pozornost dok ih čitamo. Pa ipak ne bih htio u svojem čitanju zanemariti probijanje ontoloških barijera tretirajući Cortázara tek kao ili posve kao “realističkog pisca”⁶ što je u svojim uvjerljivim, ali ponešto reduktivnim interpretacijama svojedobno učinio Lanin A. Gyurko. Naprotiv, čini mi se da uvažavanje ontološke dominante u nekim pričama može potaknuti određene pomake u samom čitanju. Polazeći od toga da distinkcija između ontološkog i epistemološkog pruža čitatelju barem labav oslonac pri suočenju s fantastičnim tekstovima, u ovom će se radu pokušati istražiti i neke specifične reperkusije spomenute distinkcije za razumijevanje Cortázarovih kratkih priča.

3. NEAUTENTIČNA EGZISTENCIJA KAO OKIDAČ FANTASTIČNOM

Utjecaj egzistencijalizma na Cortázara, posebice u ranoj fazi njegove spisateljske karijere, spominje se u mnogim radovima. Mark D. Harris primjerice navodi kako je 1951. godine, kad je Cortázar objavio *Zvjerinjak*, također objavljen i njegov prijevod knjige *Egzistencijalistička filozofija Jean-Paula Sartrea* Alfreda Sterna na španjolski.⁷ Umjesto da se bavimo općenitim utjecajem egzistencijalizma na Cortázara, što smatram odviše razgranatom temom za ovaj rad,

htio bih se ovdje usredotočiti na specifičan problem neautentične egzistencije⁸. U ovom bih poglavlju želio pokazati na koji način problem neautentične egzistencije dolazi do izražaja u Cortázarovim kratkim pričama te u kakvoj je vezi s fantastičnom komponentom tih istih priča. U tu svrhu razmotrit ću priče “Zaposjednuta kuća”, “Pismo gospođici u Parizu”, “Mamina pisma” i “Drugi raj”.

U priči “Zaposjednuta kuća”, koja je ujedno prva Cortázarova objavljena priča⁹, susrećemo dvoje odraslih, brata i sestru, koji žive povučeno u kući koju su naslijedili od svojih predaka. I sam pripovjedač priznaje neobičnosti njihova ponašanja navodeći da bi u kući “moglo nesmetano živjeti osmero ljudi” (Cortázar 2009: 49). Pa ipak to ih ne smeta da dočekaju četrdesetu, “prešutno smatrajući da je ovaj jednostavni i tihi brak brata i sestre neizbježan kraj jedne genealogije kojoj su temelj u ovoj kući udarili naši pradjedovi” (Cortázar 2009: 49). Za ovu priču, kao i za još neke priče iz autorove prve zbirke, karakterističan je neinvazivan učinak što ga isprva ostavlja pojava fantastičnog, pri čemu je bitno primijetiti da čitatelj ostaje u nedoumici radi li se o zaista o pojavi fantastičnih bića (primjerice duhova predaka) ili je po srijedi umišljaj likova. Mogli bismo dakle reći da “Zaposjednuta kuća” udovoljava Todorovljevu shvaćanju fantastike. I dok se pojedini interpretatori mogu ne slagati treba li fantastično u konačnici protumačiti kao čudno ili čudesno, ono što mi se čini mnogo važnijim jest uočiti odnos između likova i fantastičnih zbivanja. Koncept neautentične egzistencije može biti od koristi upravo za razumijevanje te relacije. U konkretnoj priči neautentičnost egzistencije dvoje ukućana iščitavamo u njihovoj inertnosti odnosno nevoljkosti da promijene vlastitu egzistenciju. Prilagodba na novonastalu situaciju, kojom se zaobilazi bilo kakvo propitivanje vlastite egzistencije, u ovom se slučaju pokazuje kao ništa drugo do li izraz neautentičnosti. Pripovjedač zapravo ide toliko daleko ustrajući u *statusu quo* da navodi svojevrzne pogodnosti koje je zaposjednutost određenih dijelova kuće omogućila, kao što je činjenica da im je za pospremanje kuće trebalo manje vremena. Iskaz koji sažima takav konformističan stav prema stvarnosti predstavlja sljedeća pripovjedačeva rečenica: “Može se živjeti i bez razmišljanja” (Cortázar 2009: 52). Brat i sestra predstavljaju par izoliranih i samodovoljnih jedinica kakve pronalazimo u još nekim Cortázarovim kratkim pričama¹⁰, a kad bismo tražili specifično tumačenje neautentičnosti njihovih egzistencija, našli bismo ga u njihovu odnosu prema prošlosti, točnije prema vlastitim precima. Živeći u kući koju su naslijede-

⁸ Za potrebe ovog rada namjesto neke stroge definicije bit će dovoljno poći od toga da neautentična egzistencija označava neki oblik samozavaravanja (loše vjere) o vlastitoj egzistenciji.

⁹ Vidi Peavler 1990: 1.

¹⁰ Usp. Gyurko 1973: 997.

⁵ Usp. McHale 1987: 74–75.

⁶ Vidi Gyurko 1973: 988.

⁷ Vidi Harris 2009: 5.

dili, oni s jedne strane svesrdno prihvaćaju vlastitu genealogiju, a s druge strane, živeći u incestuoznom braku, rade na njezinu dokidanju. Neautentičnost njihove egzistencije ogleda se tako u odbijanju odgovornosti prema vlastitoj prošlosti, ali i u njihovu konformizmu koji posve zatire projektivnost egzistencije, njezinu orijentiranost k budućnosti koja se zasniva upravo na mogućnosti djelovanja unutar dane situacije.

Drugačije se neautentičnost manifestira kod povučenog mladića u priči “Pismo gospođici u Parizu”. Fantastično ni u ovoj priči ne predstavlja nešto invazivno ili strano, što međutim ne znači da neće djelovati destruktivno na egzistenciju lika. Fantastični element u ovoj priči – povraćanje zečića¹¹ – treba shvatiti kao sastavni dio karaktera glavnog lika.

Nemojte me kuditi, Andree, nemojte me kuditi. S vremena na vrijeme mi se dogodi da povratim zečića. To nije razlog da čovjek ne živi u nekoj kući, nije razlog zbog kojega bi se trebao stidjeti, biti izoliran i šutjeti (Cortázar 2009: 56).

Ipak, čini se da pripovjedač čini upravo to, skrivajući zečiče od djevojke Sare koja dolazi pospremiti stan i izbjegavajući društvo svojih prijatelja. S druge strane, skrivanje tog neobičnog simptoma “jednako kao što se čuvaju toliki dokazi o onome što nam se događa” (Cortázar 2009: 56) posve je u skladu s njegovom željom za narcističkim uživanjem u istom. Jedina osoba kojoj se pripovjedač zapravo povjerava i od koje traži razumijevanje jest odsutna Andrée, adresatkinja njegova pisma. Treba također primijetiti da je riječ o manjkavom pismu koje neće biti poslano i koje će, sudeći po kraju priče, adresatkinja pročitati tek kad pripovjedač već bude mrtav. Nalikujući više dnevniku koji prati razvoj jedne bolesti, pripovjedačovo pisanje predstavlja oblik narcističkog “liječenja” neuroze.¹² O neautentičnosti pripovjedačeve egzistencije najbolje će posvjedočiti diskurzivni signali u samom “pismu” koji odaju sliku prividne želje za komunikacijom. U pismu zamjećujemo pripovjedačovo učestalo patetično apostrofiranje adresatkinje i opetovano isticanje vlastite odgovornosti. Umjesto da svoje egzistencijalne teškoće vezane uz uklapanje u jedan “zatvoreni poredak”¹³ pokuša podijeliti s drugima, pripovjedač se povlači u sebe, pri čemu se zanemarivanje intersubjektivnih odnosa nadoknađuje bujanjem lažne slike o sebi. Sartreovim rječnikom

¹¹ Komentatori se ne slažu treba li povraćanje zečića shvatiti kao nešto realno (ma kako nevjerojatno zvučalo) ili kao pripovjedačevu halucinaciju; usp. Harris 2009: 15. Za naše čitanje međutim nije toliko bitan ontološki status zečića, već način na koji se pripovjedač odnosi prema tom svojem, bilo stvarnom bilo halucinatornom, simptomu.

¹² Vrijedi spomenuti kako je sam Cortázar “Pismo gospođici u Parizu”, ali i druge svoje rane kratke priče komentirao kao pokušaj liječenja neuroze. Vidi Peavler 1990: 24 i Harss 1980: 158–159.

¹³ Vidi Cortázar 2009: 55.

rečeno, pripovjedač tone u lošu vjeru vlastite samodostatnosti.

U pripovijetki “Mamina pisma” iz zbirke *Tajno oružje* mladi bračni par postaje opsjednut prošlošću. Za razliku od prethodnih dviju priča, u kojima likovi prihvaćaju fantastično takoreći zdravo za gotovo, “Mamina pisma” predstavlja bi prema Todorovljevoj definiciji tipičan primjer fantastične pripovijesti u kojoj se likovi (kao i čitatelj) neprestano kolebaju oko stvarnosnosti odnosno razine postojanja izvjesnog fenomena. Zanimljivo je da sve počinje od pisane riječi, odnosno pisma u kojem majka piše sinu Luisu kako njegov pokojni brat dolazi u Pariz. Iako je s jedne strane uvjeren da se majka zabunila napisavši Nico umjesto Victor (bratićevo ime), Luis ipak ne uspijeva otkloniti subverzivan učinak što ga takva pogreška ima na njegovu savjest. Majčina omaška, ako se o tome zaista radi, predstavlja okidač za vraćanje potisnutih sjećanja i afekata zbog čega, kako navodi Gyurko, Luis i Laura postaju žrtve vlastite grižnje savjesti.¹⁴ Unutarnjom fokalizacijom pripovijedanja kroz svijest Luisa, čitatelj se postupno upoznaje sa sjećanjima kako ona naviru dobivajući tako sve jasniji pogled na prošlost likova, ali i na njihovu sadašnjost koja se sastoji od ispraznog nizanja zadovoljstava građanskog života: “Možda nije sve izgubljeno, možda će nov život postati nešto drugo osim ovih prijatljivih smiješaka i francuskih filmova” (Cortázar 2011: 21). Brak Laure i Luisa i njihov zajednički život počinje se urušavati usred provale prošlosti. Krijući jedno od drugog vlastitu opsjednutost, oboje međutim istog dana odlaze na kolodvor dočekati Luisova pokojnog brata. Pripovijetka tako suprotnim primjerom pokazuje da se autentična egzistencija može graditi samo na prihvaćanju odgovornosti za vlastitu prošlost.

Govoreći o trima vremenskim protegama bitka, Sartre inzistira na tome da se one ne mogu razumijevati izdvojeno, već u međusobnoj relaciji. Sadašnji se bitak-za-sebe može tako razumjeti kao ništenje *bitka po sebi* koji je prošlost, odnosno kao bivanje svojom budućnošću koja je ne-još. Otud Sartre izvodi i odgovornost za prošlo:

(...) Dok živi, on [čovjek] je predmet mojih zamjerki, odnosno predbacujem mu njegovu prošlost ne samo utoliko što on jest ona, već utoliko što ju on u svakome trenutku preuzima i održava u bitku, utoliko što je odgovoran za nju. (...) Ja sam svoja prošlost i kad me ne bi bilo, moja prošlost ne bi više postojala ni za mene niti za ikoga. Ne bi više imala veze sa sadašnjošću. (Sartre 2006: 157)

No nije samo bijeg od prošlosti onaj koji otkriva neautentičnu egzistenciju. Na to, rekao bih, upućuje dvoznačna funkcija maminih pisama. Naime sve do onog kobnog pisma u kojem je spomenut Nico, majčina su pisma zajedno s mnoštvom drugih stvari i znakova strukturirala Luisovu rutinsku svakodnevicu.

¹⁴ Usp. Gyurko 1973: 993.

Moglo bi se to lako nazvati **uvjetnom slobodom**. Svaki put kad mu je portirka predala oмотnicu, Luisu bi bilo dovoljno da prepozna sitno lice Josea iz San Mmartina pa da shvati kako još jedanput mora prijeći most. San Martín, Rivadavida, ta su imena slike ulica i stvari. (Cortázar 2011: 5, podebljanje moje)

(...) ako bi pisma izostala, osjetio bi kao da se na njega oborila **nepodnošljiva težina slobode**. Mamina su pisma donosila oproštaj (...) uspostavljala su most kojim se moglo kročiti. (Cortázar 2011: 11, podebljanje moje)

Sintagme “težina slobode” i “uvjetna sloboda” posebno su zanimljive jer odjekuju egzistencijalističku filozofiju Jean-Paula Sartrea. Sintagma “uvjetna sloboda” sugerira pripovjedačev pokušaj da si predoči stvari tako kao da u njima nema mjesta za njegovo odlučivanje i izbor.

Reprezentacija Pariza kao utjelovljenja jednog umjetnog poretka i lažnog osjećaja dobrobiti ističe njihovo stanje otuđenja u tom gradu i ilustrira protagonistovu vjeru u njihov bijeg kao samoobmanu. Uistinu, vidljiv komfor i očigledan zaborav stečeni u Parizu stvaraju iluziju “uvjetne slobode” (...) (Tcherepashenets 2008: 119)

Nepodnošljiva težina slobode nastupa onda kad se taj samorazumljivi tijek stvari neobjašnjivo prekine na jednom mjestu, za što je dovoljno da izostane samo jedan od elemenata koji strukturiraju svakodnevicu. Izostanak maminih pisama i pojava Nicova imena funkcioniraju kao događaji koji svračaju odgovornost za uspostavu odnosa prema prošlosti na živuće.

Prošlosti ima samo za sadašnjost koja ne može postojati bez bivanja ondje, iza sebe, bez bivanja vlastitom prošlošću, odnosno: samo ona bića koja su takova da je u njihovu bitku pitanje njihova prošlog bivanja, koja moraju biti svoja prošlost, imaju prošlost. (Sartre 2006: 155)

Kao posljednji primjer pada u neautentičnost izdvojio bih pokušaj bijega od svakodnevice koji funkcionira kao okidač fantastičnih zbivanja u mnogim Cortázarovim pričama. Pritom se najčešće događa da likovi svoju dosadnu svakodnevicu postupno zamjenjuju uzbuđljivim fantazijama, sve do točke kada fantazije postaju stvarnije od stvarnosti same. Uzmimo kao primjer pripovijetku “Drugi raj” (“El Otro cielo”) u kojoj neimenovani pripovjedač, bježeći od obiteljskog života s majkom i suprugom te od dosadnog posla burzovnog mešetara, postaje ljubavnikom kurtizane Josiane u Parizu s kraja devetnaestog stoljeća. U uvodnim rečenicama s početka pripovijetke moguće je prepoznati onu istu želju za “uvjetnom slobodom” koja je opsjedala Luisa u priči “Mamina pisma”.

Događalo mi se katkad da bi sve popustilo, omekšalo, prepustilo se, prihvativši bez otpora da je moguće kretati se tako od jedne stvari k drugoj. Govorim da

mi se to događalo, a samo bi glupa nada htjela da povjerujem da bi mi se to ponovno moglo dogoditi. (Cortázar 1979: 128)¹⁵

Tu neobičnost koja omogućuje da se stvari događaju same od sebe, lišene težine njegove slobode, pripovjedač je znao doživjeti za svojih šetnji Buenos Airesom. Tada mu se događalo da bi prolazeći jednim, njemu posebno misterioznim dijelom grada, iz Buenos Airesa ušetao u Pariz. Znakovito je međutim da to iskliznuće iz jednog prostora (ali i povijesnog vremena) u drugi pripovjedaču ostaje nesvjesno. Arkada Güemes naime funkcionira kao zona u kojoj se susreću povijesno i geografski dislocirani lokaliteti i koja stoga pripovjedaču omogućuje neprimjetan prelazak iz međuratnog Buenos Airesa u Pariz *Fin de siècle*.¹⁶ Ipak, bijeg od rutine svakodnevice pokazuje se nemogućim iz istog razloga kao i bijeg od prošlosti. Pripovjedačevi potisnuti afekti oslobađaju se u formi likova i događaja koji unose nemir u njegov izmaštani svijet. Serijski ubojica Laurent i tajanstveni Južnoamerikanac ostaju neobjašnjivo vezani uz pripovjedačevu prisutnost u četvrti pariških galerija. Njihov nestanak označit će istovremeno i kraj pripovjedačeva dvostrukog života.

Iznova sam se pitao zašto, ako je veliki teror završio u četvrti galerija, za mene nikad nije došao trenutak da sretnem Josiane i da ponovno hodamo ispod naših gipsanih nebesa. Pretpostavljam da su posao i obiteljske obveze doprinijeli tome da me zadrže i znam samo da sam za neobičnih trenutaka običavao prošetati uzduž Arkade Güemes za utjehu (...) (Cortázar 1979: 151)

Pariška avantura nastavlja postojati za pripovjedača kao već pomalo zaboravljena čežnja i melanolična uspomena. Bitno je, međutim, da se, o čemu svjedoči pripovjedačev indiferentan ton s kraja pripovijetke, ništa značajno nije promijenilo u njegovu životu nakon tih događaja. Bijeg od svakodnevice pokazuje se stoga kao neuspješan pokušaj prevladavanja njezine rutinske prirode. Sudeći prema predgovoru iz zbirke *Priče o kronopijima i famama*, sam Cortázar zalagao se za drugačiji odnos prema svakodnevici koji nije istovjetan njezinu negiranju.

I nema ničeg lošeg u tome što nas stvari svakoga dana ponovno nalaze i što su uvijek iste. Što je pokraj nas ista žena, isti sat, i to što otvoren roman na stolu ponovno pokreće bicikl od naših naočala; zašto bi to bilo loše? (Cortázar 2010: 7–8)

Tumačeći spomenuti tekst, Zamora ističe kako “poanta nije izbjeći navici kao umrtvljujućoj, već radije oživjeti sam koncept navike (...) Dakle Cortázar koristi fenomenološku redukciju kako bi revitalizirao samu naviku” (Zamora 1996: 224). Traganje za auten-

¹⁵ Citati iz zbirke *All Fires the Fire* prijevod su autora ovog rada.

¹⁶ Usp. Gyurko 1973: 990.

tičnom egzistencijom ovdje tako stječe svoju dopunu u vidu fenomenološkog pristupa predmetnom svijetu. Iako problem neautentične egzistencije ostaje prisutan i u mnogim drugim pričama, u nastavku rada htio bih, otvarajući dijalog između fenomenologije i Cortázarovih kratkih priča, pokazati da fantastični element nije moguće reducirati na spomenutu problematiku.

4. PODVOJENOST SVIJESTI I PROBLEM TIJELA

U dosadašnjim čitanjima naglasak je bio stavljen na problem neautentične egzistencije. Čitajući Cortázarove kratke priče, pokušalo se osvijetliti različite načine na koje likovi upadaju u zamku loše vjere i bivaju žrtvama vlastitog nesvjesnog. U pričama kojima ćemo se baviti u nastavku rada – “Daleka i “Aksolotl” – fokus će biti stavljen na one aspekte vezane uz odnos svijesti i tijela. Važno je istaknuti kako u pričama o kojima će uskoro biti riječ fantastično djeluje na nešto drugačiji način. Novost u odnosu na prethodne priče predstavlja odlučan moment u zapletu priče u kojem se događa prelaženje ontološke barijere. Suočavanje s drugačijim djelovanjem fantastičnog, smatram, otvara prostor i za drugačija tumačenja.

“Daleka” je najranija Cortázarova kratka priča u kojoj se pojavljuje motiv dvojnika koji će postati učestao u njegovim pričama. Kratka priča ima formu dnevnika, a njezina je pripovjedačica / spisateljica Alina Reyes, djevojka iz bogate građanske obitelji koja se osjeća nezadovoljno u svojem socijalnom okruženju. U tom pogledu Alina Reyes pokazuje sličnosti s mnogim drugim likovima Cortázarovih kratkih priča koji, nezadovoljni svojom stvarnom egzistencijom, traže izlaz u fantazijama.¹⁷ Otuđenje pripovjedačice očituje se u njezinom dislociranom identitetu.¹⁸ Alina Reyes opsjednuta je idejom o svojem drugom sebstvu koje, osim određenih prostornih koordinata, posjeduje i mazohističke crte, a utjelovljuje se u liku budimpeštanske prosjakinje. Nadalje, barokni jezik pripovjedačice dodatno svjedoči o njezinoj prostornoj dislociranosti, ali i želji za jedinstvom identiteta. Fantazam o budimpeštanskoj prosjakinji toliko je snažan da stvara dojam tjelesne percepcije:

Tako je još gore, kad saznam nešto novo o njoj, a upravo plešem s Luisom Maríom, ljubim ga ili sam samo blizu Luisa Maríe. Jer mene, daleku, ne vole. To je dio koji ne vole, i kako da me ne razdire iznutra kad osjetim kako me tuku ili mi snijeg ulazi u cipele kad Luis María pleše sa mnom, a njegova ruka oko mog

¹⁷ Na tom je tragu Lanin A. Gyurko u svojem već spomenutom radu sažeto interpretirao mnoge Cortázarove kratke priče; vidi Gyurko 1973: 988–999.

¹⁸ Već sam naslov priče ukazuje na tu podvojenost odnosno dislociranost identiteta pripovjedačice.

pasa stvara u meni kao neku podnevnu vrućinu, okus gorkih naranči ili bambusova šiblja, a nju udaraju i nemoguće je oduprijeti se (...) (Cortázar 2009: 65)

Pripovjedačica sklona jezičnim igrama (anagrami i palindromi također su njezina opsesija) i svoj fantazam o budimpeštanskoj prosjakinji tretira kao “čisto svoju stvar” i svoju “živu želju”¹⁹, što je dio njezina plana da u konačnom susretu “kraljica nadjača prosjakinju”.

I bit će to pobjeda kraljice nad tom zloćudnom priraslinom, tim nepravednim i podmuklim otimanjem. Priklonit će se ako sam ja stvarno ja, uklopit će se u moj osvjetljeni, ljepši i sigurniji predio, samo ako odem do nje i položim joj ruku na rame. (Cortázar 2009: 69)

No ispostavlja se da Alina zapravo nije sigurna koje je njezino stvarno ja, kako primjećuje i Nataly Tcherepashenets,²⁰ što naposljetku rezultira osamostaljenjem i utjelovljenjem želje. Alinin susret s njezinom dvojnicom na budimpeštanskom mostu predstavlja i trenutak pretvorbe epistemološke u ontološku dominantu. Tjelesno postojanje prosjakinje u stvarnom vremenu i prostoru više ne dopušta imaginarnu inkorporaciju (metaforičko proždiranje) jednog identiteta od strane drugog. Umjesto toga, ono što se događa pri zagrljaju dviju žena jest transmigracija svijesti. Nakon što se ponovno razdvoje, pripovjedačica, sada u tijelu prosjakinje, ugledat će Alinu Reyes kako se udaljava. Tijela se ispostavljaju kao granice dvaju identiteta, a pripovjedačicina percepcija hladnoće, dok joj snijeg ulazi u poderane cipele, zapravo tek tada postaje “autentična”.

Slično utjelovljenje fascinacije na djelu je i u priči “Aksolotl”, o čovjeku koji postaje opsjednut aksolotlima²¹, jednoj od najpoznatijih Cortázarovih kratkih priča. Priča je napisana u perfektu te je sukladno tome njezin zaplet ispričovijedan retrospektivno, što je naznačeno i posljednjom rečenicom uvodnog odlomka: “Sada sam ja aksolotl” (Cortázar 2009: 167). Sve je počelo kombinacijom dosade i slučaja – pripovjedač koji je inače običavao često odlaziti u Zoološki vrt jednog je proljetnog jutra nabasao na akvarij s aksolotlima. “Proveo sam sat vremena promatrajući ih i izašao, nesposoban za bilo što drugo” (Cortázar 2009: 167). Lik i pripovjedač priče “Aksolotl”, iako mnogo manje afektivan, s Alinom Reyes dijeli nezainteresiranost za svoju stvarnu egzistenciju. Indikativno je da o pripovjedačevu životu onkraj njegove fascinacije aksolotlima ne znamo ništa. Pa iako se teško oteti dojmu kako priča “Aksolotl” predstavlja upečatljiv literarni prikaz “nesretne svijesti”, u ovom ću se čitanju fokusirati na one njezine aspekte za koje mi se čini da su najviše u relaciji sa samim fantastičnim događajem.

¹⁹ Usp. Cortázar 2009: 67.

²⁰ Vidi Tcherepashenets 2008: 127.

Pripovjedačeva fascinacija aksolotlima potječe od njegova predosjećaja da se radi o bićima koja su mnogo sličnija čovjeku nego što se to na prvi pogled čini ili nego što bi neko znanstveno proučavanje moglo utvrditi. “Posvemašnja odsutnost sličnosti između aksolotla i ljudskog bića dokazala mi je da je moja spoznaja bila valjana (...) Oni nisu životinje” (Cortázar 2009: 169). Treba primijetiti pripovjedačevu odbojnost prema znanosti odnosno skeptičnost da bi mu ona mogla pomoći u razumijevanju aksolotla. Mark D. Harris povlači paralelu između načina na koji Antoine Roquentin, glavni lik i pripovjedač Sartreove *Mučnine*, i pripovjedač *Aksolotla* pristupaju zbilji.

Na sličan način kao Antoine Roquentin, pripovjedač *Aksolotla* shvaća da se bićima ne može epistemološki pristupati sa stajališta esencija: (...) semantički, *aksolotl* i španjolski ekvivalent *ajolote* ne pružaju nikakve korisne informacije o životinji. (Harris 2009: 9)

Rekao bih da u pripovjedačevoj odbojnosti prema znanosti možemo također prepoznati fenomenološki kritiku zapadnog empirizma i racionalizma koji inzistiraju na dihotomiji između subjekta i objekta odnosno, uma i tijela. Naspram znanstvenog objektivizma – distanciranosti između subjekta i objekta proučavanja – pripovjedač nastoji uspostaviti jedinstven i specifičan odnos između sebe i aksolotla polazeći od vlastite percepcije aksolotla. Moglo bi se stoga sugerirati da je pripovjedačev “pristup” aksolotlu blizak fenomenološkoj metodi Edmunda Husserla. Točnije, u pripovjedačevu odbijanju znanstvenih podataka (“Nisam htio gledati u specijalistička djela” [Cortázar 2009: 168]) prepoznajemo fenomenološku redukciju.

Kako bih pristigao nečemu kao što je moj stav prema svijetu, moram izvesti ono što fenomenolozi nazivaju redukcijom kojom ispitujem, u mjeri u kojoj je to moguće, što ja *znam* i što mi je nametnuto *kao znanje* od strane moje kulture. Dakle ja potiskujem “prirodni stav prema svijetu” kako bih konstituirao svoj vlastiti. (Zamora 1996: 220)

Pripovjedačevo uvjerenje da se radi o svjesnim bićima predstavlja tako ključnu spoznaju prve faze njegova interesiranja za aksolotla. Tada postaje jasno da “pripovjedačeva želja da razumije Drugog iziskuje njegovo vlastito postajanje aksolotlom” (Harris 2009: 9). Pripovjedačevo fenomenološko istraživanje aksolotla tako pristiže do svoje granice u smislu da intencionalnost svijesti više nije dovoljna kako bi se razumjelo aksolotla. Podsjetimo, kao što je uočio Harris, da aksolotl nije svodiv ni na kakvu esenciju. Razumjeti aksolotla, dakle, ne znači pitati se što aksolotl jest – pitanje na koje bi odgovor još mogla dati eidetička redukcija – već razumjeti aksolotla znači egzistirati kao aksolotl, i to u onom smislu da razumijevanje počiva na egzistenciji. Kao što će i pripovjedač kasnije konstatirati, aksolotl živi s jedne, a čovjek s druge strane stakla koje funkcionira kao

granica dvaju svjetova i dvaju različitih egzistencija, te “nikakvo shvaćanje nije moguće” (Cortázar 2009: 170). Sam fantastični događaj odnosno transmigraciju svijesti treba sagledati kao bačenost-u-svijet i bačenost-u-tijelo. Našavši se u aksolotlovu tijelu, pripovjedaču stara pitanja postaju izlišna. Njegov užas neposredno nakon transmigracije svijesti potječe pak od njegove vezanosti uz način mišljenja svojstven čovjeku izvan akvarija:

Užas je potjecao od toga – saznao sam u tom trenutku – što sam vjerovao da sam zatvorenik u aksolotlovu tijelu, preseljen u njega sa svojim ljudskim mišljenjem, živ zakopan u askolotlu, osuđen da se blistavo gibam među neosjetljivim stvorenjima. No to je prestalo kad mi je jedna šapica okrnula lice, kad sam, jedva se okrenuvši u stranu, kraj sebe ugledao aksolotla koji me je promatrao, i znao sam da i on zna, bez moguće komunikacije, ali tako jasno. (Cortázar 2009: 170-171)

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.²²

Tek svojim telom ja razumem drugoga, kao što tek svojim telom opažam “stvari”. Smisao tako “razumljene” kretnje nije iza nje, on se stapa sa strukturom sveta koju kretnja ocrtava i koju ja preuzimam na svoj račun, on se proširuje na samu kretnju (...) (Merleau-Ponty 1975: 327)

Pripovjedač naposljetku uviđa, na vlastitom iskustvu, da razumijevanje odnosno znanje nije nešto što dolazi naknadno odnosno biva pridodano izvana; ono je imanentno egzistenciji i percepciji koje se združuju upravo u svojem uvažavanju tjelesnosti.

Postoji još nekoliko kratkih priča u kojima likovi pokazuju podvojenost svijesti i identiteta, ali razlog zbog kojeg su izdvojeni upravo “Daleka” i “Aksolotl” jest što u njima do izražaja dolazi važnost tijela. Može se reći specifičnije da obje priče tematiziraju smještenost svijesti u tijelo. Kad se tako govori o otuđenosti pripovjedačice Aline Reyes, treba zamijetiti da se ta otuđenost manifestira upravo kroz percepciju. Na taj

²¹ Aksolotl pripada podredu vodozemaca *Amblystomida*, a poznat je po tome što čitav život provede u stadiju ličinke.

²² Dodao bih kako priča “Aksolotl” sadrži implicitnu kritiku izoliranosti te nedostatka afektivnih i tjelesnih veza s okolinom. U alegorijskim čitanjima koja aksolotla uzimaju kao metaforu, takvo se značenje gubi. Mark D. Harris tako aksolotla na jednom mjestu uzima kao ilustraciju Sartreova koncepta egzistencije (vidi Harris 2009: 9), dok na drugom mjestu tvrdi da je “Cortázar koristio figuru aksolotla kako bi demonstrirao ono što utjelovljuje relativno stanje nepromjenjivosti” (Harris 2009: 11). Harrisovo egzistencijalističko čitanje tako i unutar sebe pokazuje neodlučnost jer značenje aksolotla oscilira između ništavila i egzistencije koja poništava ništavilo. Posve drugačije, ali također alegorijski, aksolotla tumači L. M. Jaeck u radu “The Engendering of Consciousness in Cortázar’s *Axolotl*, *Casa Tomada* y *Las babas del diablo*”. On pak aksolotla poistovjećuje s neizdiferenciranom masom iz koje će nastati kratka priča; vidi Jaeck 1980: 103–120.

način njezina fantazma o budimpeštanskoj prosjakinji postaje do te mjere samostalna (ontološki izdiferencirana) da ju više nije moguće svesti u koordinate imaginarne želje.

Uzimajući u obzir retrospektivni karakter pripovijedanja i drugačiju narativnu dinamiku, nešto se slično ipak može reći i za priču "Aksolotl". Aksolotlova svijest i njegova tjelesna egzistencija predstavljaju nezaobilaznu prepreku pripovjedačevim spoznajnim nastojanjima. Kao i u prošloj priči, nezavisnost dviju svijesti i dviju egzistencija onemogućuje redukciju jedne na drugu. Takav uvid u odnose između onoga što smo držali subjektom i objektom dovodi u pitanje podjednako objektivistički pristup stvarnosti svojstven empirijskim znanostima, ali i Husserlovu fenomenologiju koja je, podsjetimo se, upravo trebala osigurati temelj na kojem bi se mogla zasnivati bilo kakva znanstvena spoznaja.²³ Sugerirao bih štoviše da u zapletu *Aksolotla*, za koji smo već utvrdili da uvelike podsjeća na tijek jednog fenomenološkog istraživanja, možemo iščitati pomak od Husserlove k Merleau-Pontyjevoj fenomenologiji. Naspram stremljenja transcendentalnom subjektu kakvo se početka očituje u pripovjedačevu zanimanju za aksolotla, u završnim odlomcima priče čitamo emancipaciju intersubjektivnosti zasnovane na strukturi bitka kao *bitka s drugim*. Srodno tome Zamora tvrdi kako se u Cortázarovu opusu mogu iščitati ona ista pitanja koja su zaokupljala njegova suvremenika, francuskog filozofa Mauricea Merleau-Pontyja:

(...) kako utjelovljena ljudska bića doživljavaju svijet, i kako razumijevaju i izražavaju to iskustvo? Za Merleau-Pontyja, bitak je bitak-u-svijetu (*etre-au-monde*); za Cortázara, umjetnost je ekspresija *bitka u svijetu* u smislu koji intendira Merleau-Ponty. (Zamora 1996: 219)

Čitajući *Aksolotla* i *Daleku*, nastojao sam pokazati na koji se način u tim pričama tijelo razotkriva kao konstitutivni horizont *bitka u svijetu*. Upravo po tome što je fenomenološko iskustvo svijeta strukturirano preko tijela i što se ono ne može svesti na čistu ideju ili imaginarnu fantazmu, Cortázarove kratke priče jesu bliske Merleau-Pontyjevom fenomenološkom zaokretu k tijelu.

5. INTENCIONALNOST ČITANJA I AUTONOMNOST KNJIŽEVNOG TEKSTA

U posljednjem poglavlju rada uoči zaključka htio bih istražiti kakve reperkusije granice svijesti, odnosno spoznaje utemeljene na njezinoj intencionalnosti, imaju na konceptualizaciju procesa čitanja. U prethodnom poglavlju pokušao sam pokazati na koji način odabrane Cortázarove fantastične priče kroz

smjenjivanje epistemološke paradigme ontološkom propituju mogućnost razumijevanja Drugog ukazujući pritom na konstitutivnu važnost percepcije i egzistencijalne "bačenosti" (*Geworfenheit*) za sam čin razumijevanja. Priče kojima ćemo se baviti u nastavku također ističu ontološku dimenziju fantastičnog događaja, a kao njihovu središnju temu moguće je prepoznati odnos između recipijenta i umjetničkog djela, fotografije odnosno književnog teksta. Na primjeru priča "Neprekidnost parkova" i "Vražje bale" pokušat ću pokazati kako se u Cortázarovim kratkim pričama tematizira sam proces čitanja.

Priču "Neprekidnost parkova" Brian McHale ističe kao paradigmatički primjer postmodernističkog poigravanja s ontološkim granicama, a ona se također, zbog svoje reprezentacije procesa čitanja, čini prikladnom za naše razmatranje. Neimenovani lik prije nekoliko je dana počeo čitati roman. Zatječemo ga u procesu čitanja. U nekoliko rečenica heterodijegetički pripovjedač u trećem licu skicira situaciju čitanja, a zatim se, koristeći tehniku slobodnog neupravnog govora, suptilno spušta na hipodijegetičku razinu – tekst samog romana: "Riječ po riječ, udubljen u gnusne dvojbe junakâ, prepuštajući se slikama koje su se pretapale i poprimale boju i pokret, svjedočio je posljednjem susretu u kolibi na brdu" (Cortázar 2009: 151).

Razlog zašto je Brian McHale toliko isticao ovu kratku priču jest što već njezin naslov sugerira lako prelaženje ontoloških granica. Naime, lik iz romana, ljubavnik koji se sprema ubiti muža svoje supruge, upravo će kroz park ušetati u stvarnost, odnosno s hipodijegetičke razine prijeći na dijegetičku razinu Cortázarove kratke priče. Park koji istodobno postoji i na razini fikcionalnog teksta i na razini izvantekstualne stvarnosti može se stoga shvatiti kao jedna od modifikacija Cortázarove zone.²⁴ No htio bih otići dalje od iznesenih konstatacija te se zapitati kako takva devijacija ontoloških razina utječe na reprezentaciju čitanja u samoj priči. Drugim riječima, kakav bi se koncept čitanja, uvjetno rečeno, mogao rekonstruirati na temelju Cortázarove kratke priče. U vezi s time mislim da "Neprekidnost parkova" pokazuje zanimljivu srodnost s fenomenologijskom teorijom čitanja za kakvu su se zalagali autori estetike / teorije recepcije. Teoretičari pravca estetike recepcije isticali su virtualni karakter čitanja, što će reći da se svaki književni tekst ostvaruje (konkretizira) tek u svijesti čitatelja. Ipak, nijedna konkretizacija književnog teksta, kako ističe Wolfgang Iser, nije identična sa samim književnim djelom.²⁵ Ta tvrdnja dodatno osvještava postupak unutarnje fokalizacije, to jest pripovijedanog monologa korištenog u Cortázarovoj

²⁴ O zoni kao karakterističnom toposu postmodernističke književnosti koji se može "locirati" i u Cortázarovim tekstovima pisao je Brian McHale; vidi McHale 1987: 44.

²⁵ Usp. Iser 2003: 141.

²³ Vidi Husserl 1975: 35–40.

priči. 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. Isti autor u tekstu "Proces čitanja – jedan fenomenološki pristup" opisuje čitanje kao dinamički i dijalektički proces koji se sastoji od očekivanja i retrospekcije, izgradnje i razgradnje iluzija²⁶, a upravo se ono drugo (razgradnja iluzija), čini se, ne događa kod čitatelja u priči "Beskonačnost parkova".

Ako upletenost utječe na našu nazočnost u tekstu, onda je to jedan korelat svijesti kojim karakter događanja spoznaje svoju neophodnu nadopunu. Biti nazočan u nekom događanju znači da nam se u takvoj nazočnosti nešto može i dogoditi. Što više tekst postaje našom sadašnjicom, to više ono što mi jesmo postaje prošlošću – barem za trajanja čitanja. (Iser 1992: 173)

Zlokobni završetak priče u kojem čitatelju prijete smrtna opasnost ako još trenutak dulje ostane u svijetu fikcionalnog teksta tako zapravo samo potencira spomenutu čitateljevu upletenost u svijet književnog teksta koja je sastavni dio svakog čitanja. Međutim, katkada je teško povući čvrstu granicu između pasivnog prepuštanja svijetu književnog teksta i onoga što bismo mogli nazvati književnim eskapizmom – čitanja kao bijega od stvarnosti. Odjednom se otvara prostor u kojem uvidamo da i čitanje može biti prekriveno velom neautentičnosti.²⁷ U tom kontekstu nije teško uočiti kako se lik čitatelja dobro uklapa u galeriju osamljenih, izoliranih i neurotičnih likova kakve nalazimo u mnogim Cortázarovim pričama. Specifičnost je da se u ovom slučaju bijeg od dosadne stvarnosti, koju predstavlja zakup zemljišta, realizira u vidu književnog eskapizma.

I dok "Neprekidnost parkova" ostaje u domeni fenomenološkog iskustva čitanja, "Vražje bale" u prvi plan stavljaju suprotni moment čitanja, a to je takoreći razdvajanje čitatelja od teksta, odnosno uviđanje nesvodivosti književnog teksta i općenito umjetničkog djela na čitateljevu (recipijentovu) realizaciju "istog"²⁸.

"Vražje bale" spadaju među Cortázarove najpoznatije kratke priče, a njihovoj je popularnosti posebno pridonio film Michelangela Antonionija *Blow-up* (1966), inspiriran Cortázarovom pričom. Ono po čemu se "Vražje bale" ističu jest njihova naglašena metafikcionalnost. Iako i kod nekih drugih pripovjedača, kao što su Alina Reyes i mladić iz *Pisma gospođici u Parizu*, nalazimo osviještenost o vlastitom pisanju, kod nikog ona nije toliko naglašena kao kod

Roberta Michela, pripovjedača *Vražjih bala*. Iako lik i pripovjedač predstavljaju istu osobu, pripovijedanje se naizmjenice odvija u trećem i prvom licu. Duž čitavog teksta pripovjedač koristi zgrade ne bi li naznačio vlastitu pripovjednu situaciju. Napomene u prezentu suprotstavljene su pripovijedanju događaja u perfektu. Naposljetku, razlici između zbilje i teksta pridodaje se razlika između zbilje i fotografije. Pripovjedačeva svijest o nemogućnosti da svojom pisačom mašinom ili svojim fotoaparatom neiskrivljeno zahvati stvarnost konstitutivni su za interpretaciju same pripovijetke, odnosno višestrukog plana događajnosti što ga u njoj pronalazimo. Te dvije razine događajnosti o kojima će biti govora jesu plan neposredne stvarnosti i plan stvarnosti umjetničkog djela.

Ono o čemu Michel pripovjedač isprva piše dogodilo se 7. studenog u jednom pariškom parku. Tamo je Michel lik, "sa silnom željom da ide uokolo, vidi stvari, snima fotografije" (Cortázar 2009: 120), ugledao dječaka (pretpostavlja da mu je četrnaest ili petnaest godina) i ženu. Unatoč Michelovim razgranatim spekulacijama o ženinim lošim namjerama i onome što bi moglo uslijediti ako se susret u parku odvije po planu, ništa se od toga zapravo nije dogodilo jer je Michel, opalivši fotografiju, uznemirio ženu i muškarca u automobilu te dječaku dao priliku da pobjegne. Ono što pak zauzima nastavak Michelova pripovijedanja nadovezuje se na spomenuti događaj, ali se odvija u jednoj posve novoj, dotad neslućenoj stvarnosti. Ne mogavši posve zaboraviti prizor u parku, Michel je razvio fotografiju te je čak višestruko uvećao, "skoro do veličine plakata" (Cortázar 2009: 127). Njegova opsjednutost fotografijom spada u isti red s Alininim fantazijama te će dovesti do toga da se ono što isprva postoji tek kao njegova spekulacija utjelovi u zasebnoj stvarnosti.²⁹ Razlog zašto sam pak ovoj priči odlučio posvetiti zasebne retke jest uloga koju fotografski medij ima u prelasku s epistemološke na ontološku razinu.

Za početak je opravdano reći kako Michel tumači fotografiju. Njegova intencionalna svijest, djelatna i kao fascinacija, neodvojiva je od samog fantastičnog događaja kojim fotografija zadobiva temporalnost i počinje se odvijati kao stvarnost. Ipak, druga je stvar reći da se sve to zapravo odvija u Michelovoj svijesti. Ustvrditi tako nešto značilo bi zanemariti ontološku dominantu zapleta i posljedice koje ona ima na rekonfiguraciju odnosa Michel – fotografija. 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: "A ja nisam mogao ništa, ovaj put nisam mogao ama baš ništa" (Cortázar 2009: 129). I tako se prizor počinje ponovno odvijati, samo što se ovog puta Michel ne

²⁶ Vidi Iser 2003: 150–153.

²⁷ Je li ta inherentna opasnost postmodernističkog pisma jedan od razloga zašto se Cortázar u nastavku svoje spisateljske karijere okrenuo izrazitije političkim temama?

²⁸ Radi se ponovno o Iserovoj napomeni da nijedna čitateljska realizacija književnog teksta nije istovjetna sa samim književnim tekstom.

²⁹ Vrijedi spomenuti da se sadržaj Michelovih spekulacija ne poklapa posve s novonastalom stvarnosti. Prema prvom ženi zavodi dječaka iz vlastite požude, dok se u stvarnosti pokazuje da muškarac iz automobila stoji iza cijele spletke. Ishod je međutim u oba slučaja isti – dječakov bijeg.

može uplesti u njega i prekinuti ga. Ono što fenomenološka teorija čitanja ne može objasniti upravo je to ponovno odvijanje prizora. Intencionalnost svijesti ne dopušta promišljanje dinamičnosti prizora, snage koja pokreće njegovo odvijanje; naprotiv, u čitateljevoj svijesti, kako je tumači fenomenologija, prizor je uvijek već odigran (fiksiran značenjem).

No uzalud bismo u fenomenologiji tražili pojam koji bi omogućio promišljanje jačine ili snage. Promišljanje snage, a ne samo smjera, *napetosti* (*la tension*), a ne samo onog *in* od intencionalnosti (*l'intentionnalité*). (Derrida 2007: 29)

Rekao bih stoga da je premještanje događaja s epistemološke razine Michelove fantazije na ontološku razinu živog prizora omogućeno razlikom odnosno snagom koju bi bilo uzaludno tražiti unutar polja značenja definiranog intencionalnošću svijesti. Jaeck u svom radu opaža srodnost između Derridaova koncepta suplementarnosti i Cortázarova koncepta blende (*aperture*). Tumačeći analogiju između kratke priče i fotografije, Cortázar ističe kako obje “uzimaju fragment stvarnosti dajući mu određene granice, ali tako da se taj odsječak ponaša kao eksplozija koja otvara mnogo prostraniju stvarnost (...)” (Cortázar 1973: 137, cit. prema Jaeck 1980: 111). Tako nešto opaža se u priči “Vražje bale”: Michelove fotografije jasno su omeđeni komadići jednog prizora koje same po sebi ne znače ništa, ali otvaraju prostor za razvoj Michelovih fascinacija.³⁰ 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: 138, cit. prema Jaeck 1980: 111–112). Rekao bih da Jaeck ovdje propušta primijetiti da funkcijom blende koja propušta svjetlost Cortázar također (a možda i prije svega) otvara prostor za promatračevu odnosno čitateljevu aktivnost u recepciji kratke priče / fotografije. Riječ je o intencionalnoj angažiranosti u samom procesu čitanja priče odnosno promatranja fotografije. Čitatelj ulaze svoj senzibilitet i inteligenciju, kako kaže Cortázar, i on je stoga nezanimariv sudionik procesa čitanja. Ipak, čitatelj nema kontrolu nad značenjem jednom kad ponovno pokrene njegovo kruženje, kao što Michel nema kontrolu nad prizorom jednom kad se on počne ponovno odvijati. Bilo bi međutim jednako naivno determinantu značenja tražiti u samom tekstu, foto-

³⁰ Navedeni se aspekti mogu prepoznati i u Antonionijevu filmu. S tim u vezi posebno je značajna sekvenca Thomasova (David Hammings) fasciniranog proučavanja uvećanih fotografija i prizor u kojem Thomas pokušava uvjeriti Patriciju (Sarah Miles) da uvećana fotografija predstavlja dokaz za ubojstvo. Oba slučaja ukazuju na kontekstualnost tumačenja. Michelovo prepoznavanje ubojičine ruke na uvećanoj fotografiji informirano je njegovim sjećanjem na prizor u parku i na kasniji pronalazak trupla. Bez toga kontekstualnog znanja njegove uvećane fotografije gube značenje.

grafiji ili kakvoj drugoj znakovnoj strukturi. Slijedeći Derridaa, Jaeck naglašava da je značenje neuhvatljivo, odnosno da ne postoji fiksno središte strukture.³¹ Ono što zamjenjuje funkciju odsutnog središta upravo je suplementarnost označitelja. Svijest književnog djela rađa se iz manjka značenja; ona je omogućena samim procesom označavanja koji se bazira na suplementarnosti odnosno slobodnom kretanju označitelja.

Svijest *Vražjih bala* proizvedena je dakle međuigrom odsutnosti i prisutnosti (rođena iz fuzije, razmjene i konsekventne rupture između dvojnika pisca i pisanja) koja stvara suplementarno kretanje označitelja unutar teksta, koja posljedično omogućuje tekstu da funkcionira kao blenda (...) (Jaeck 1980: 115)

Možemo na kraju zaključiti kako Michelov užas pred stvarnošću fotografije koju ne može kontrolirati, kao i njegova nesigurnost u kojem bi glagolskom licu trebao ispričovati događaje, iz dviju različitih perspektiva – čitatelja i pisca – ukazuju na istu neodlučnost značenja, odnosno inherentnu dinamičnost znakovne strukture.

6. ZAVRŠNA RAZMATRANJA

Ovim radom nastojalo se ponuditi egzistencijalističko-fenomenološko čitanje (ili nekoliko mogućih varijanti toga čitanja) fantastične sastavnice Cortázarovih kratkih priča kroz razmatranje nekoliko različitih fenomena koji dolaze do izražaja pri susretu autorovih kratkih priča i spomenutih filozofskih pravaca. U prvom poglavlju rada nastojalo se ukazati na različite načine na koje se fantastično u mnogim Cortázarovim pričama može čitati kao posljedica neautentične egzistencije likova. Pri interpretaciji priča fokus je stavljen na ponašanje i rezoniranje likova u kojem je bilo moguće otkriti zanemarivanje neke od sastavnica ljudske egzistencije, bilo da se radi o njezinoj projektivnosti (usmjerenost k budućnosti), odgovornosti za prošlost ili odnosu prema drugima. Svrha toga čitanja, međutim, nije bila analiza likova, već narativnog mehanizma koji otkriva neodvojivost onoga što likovi čine i kako razmišljaju od onoga što im se događa.

Na istom su tragu u drugom bloku rada promotrena pitanja bliža fenomenologiji i teorijama na koje je ona utjecala. Na primjerima nekih od najpoznatijih autorovih fantastičnih priča pokušalo se osvijetliti na koji način zamjenjivanje epistemološke dominante ontološkom utječe na fenomenološko pozicioniranje tih tekstova, uz zaključak da oni pokazuju pomak od Husserlove k Merleau-Pontyjevoj fenomenologiji. Ontološka dominantna u pričama “Daleka” i “Aksolotl” otkrila je utjelovljenost svijesti u tijelu odnosno tijelo kao horizont i percepciju kao modus *bitka u svijetu*, a upravo je to ono što je pripovjedač *Aksolotla* zaboravio, a Alina Reyes pokušala potisnuti.

³¹ Usp. Jaeck 1980: 111.

U posljednjem je dijelu rada interes stavljen na način kojim se u odabranim Cortázarovim pričama tematizira proces čitanja. Pritom je čitanje priča "Neprekidnost parkova" i "Vražje bale" otkrilo da fantastično u tim dvjema pričama ističe dva različita momenta čitanja, ali mogli bismo reći i recepcije umjetničkog djela općenito, a to su virtualna realizacija teksta (svjesno uživljavanje u tekst) te razdvajanje od teksta (ponovno uspostavljanje distance između teksta i sebe) sa sviješću o tome da tekst nije istovjetan s mojim čitanjem istog. Priča "Vražje bale" pokazala je podjednako da je čitatelj neizostavni sudionik procesa čitanja, ali i svojim fantastičnim zapletom ukazala na ono – hoćemo li to zvati snagom, kretanjem suplementarnosti ili kako drugačije – što fenomenologija inzistiranjem na intencionalnosti svijesti ne može objasniti, a što nazivamo otporom teksta, njegovom nesvodivošću odnosno singularnošću.³²

Osvrćući se retrospektivno na samu metodu rada, rekao bih da se ona sastojala u nastojanju da se spriječi nasilno prilagođavanje teksta unaprijed zauzetoj teorijskoj perspektivi. To objašnjava pozivanje na različite filozofske pravce i književnoteorijske škole, odnosno svojevrsno krivudavo ili čak isprekidano kretanje teksta od egzistencijalizma preko fenomenologije pa do potencijalne dekonstrukcije. Ali, nije li to zapravo jedan od načina da se uvaži višeznačnost Cortázarovih fantastičnih priča?

LITERATURA

Bekavac, Luka 2013. "Otpor materijala: teorijska vlast nad književnim tekstom", u: *Poznaskie Studia Slawistyczne* 5, str. 31–43.

Cortázar, Julio 1979. *All Fires the Fire and Other Stories*, prev. Suzanne Jill Levine, London i New York: Marion Boyars.

Cortázar, Julio 2009. *Progonitelj i druge priče*, prev. Dinko Telečan, Zagreb: Sys Print.

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

Cortázar, Julio 2011. *Tajno oružje*, prev. Tanja Tarbuk, Koprivnica: Šareni dućan.

Cortázar, Julio 1979. *All Fires the Fire and Other Stories*, prev. Suzanne Jill Levine, London i New York: Marion Boyars.

Derrida, Jacques 2007. *Pisanje i razlika*, Sarajevo i Zagreb: "Šahinpašić".

Gyurko, Lanina A. 1973. "Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar", u: *Hispania*, vol. 56, br. 4, str. 988–999.

Harris, Mark D. 2009. "Existence, Nothingness, And The Quest For Being: Sartrean Existentialism And Julio Cortázar's Early Short Fiction", u: *Latin American Literary Review*, vol. 37, br. 74, str. 5–25.

Hars, Luis 1980. *Pukovnik igra školice*, Beogradsko izdavačko-grafički zavod, Beograd.

Husserl, Edmund 1975. *Ideja fenomenologije: pet predavanja*, prev. Slobodan Novakov, Vlastimir Đaković, Beograd: BIGZ.

Iser, Wolfgang 1992. "Lutajuće motrište i čitateljska svijest", u: *Suvremena teorija pripovijedanja*, ur. Vladimir Biti, Zagreb: Globus, str. 158–177.

Iser, Wolfgang 2003. "Proces čitanja – jedan fenomenološki pristup", u: *Nova čitanja: poststrukturalistička čitanka*, ur. Zdenko Lešić, Sarajevo: Buybook, str. 141–158.

Jaekel, L.M. 1980. "The Engendering of Consciousness in Cortázar's *Axolotl*, *Casa Tomada* y *Las babas del diablo*", u: *NS, NorthSouth*, vol. 5, br. 10, str. 103–120.

McHale, Brian 1987. *Postmodernist Fiction*, London i New York: Routledge.

Merleau-Ponty, Maurice 1990. *Fenomenologija percepcije*, Sarajevo: "Veselin Masleša": Svjetlost.

Peavler, Terry J. 1990. *Cortázar*, Boston: Twayne Publishers.

Sartre, Jean-Paul 2006. *Bitak i ništa*, prev. Daniel Bučan, Zagreb: Demetra.

Tcherepashenets, Nataly 2008. *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*, New York: Peter Lang Publishing.

Todorov, Tzvetan 1987. *Uvod u fantastičnu književnost*, prev. Aleksandra Mančić-Milić, Beograd: Rad.

Zamora, Lois Parkinson 1996. "Maurice Merleau-Ponty and Cortázar's phenomenological fictions", u: *Poligrafías*, 1, str. 219–225.

SUMMARY

EXISTENTIALIST AND PHENOMENOLOGICAL READING OF THE FANTASTIC IN CORTÁZAR'S SHORT STORIES

The article provides an existentialist and phenomenological reading of the fantastic in Cortázar's short stories through a couple of interpretative interests which arise at the meeting point of these philosophical traditions and the author's short stories. Though the general influence of existentialism on Cortázar is well known, this article takes a closer look at the relevance of the concept of inauthenticity (inauthentic existence) for the understanding of Cortázar's stories. In that regard, the article focuses on different kinds of traps of inauthenticity Cortázar's characters fall into. Phenomenological section of the article considers the way in which some of Cortázar's most famous stories assert the problem of body – consciousness relation enabling us thus to observe some kind of transition from Husserl's to Merleau-Ponty's phenomenology in their very same narratives. The last part of the article focuses on the way in which some of Cortázar's stories engage with phenomenological reading theory revealing its very limits at the same time.

Key words: existentialism, fantastic, inauthenticity, phenomenology, reading theory

³² U domaćoj znanosti o književnosti o tome je pisao Luka Bekavac (2013: 31–43)