

УПУТСТВО ЗА РАСТАВЉАЊЕ ГРАДА

Хулио Кортасар, *62 / Модел за састављање*, прев. Александра Матић, Космос издаваштво – Нова књига, Београд – Подгорица 2017

Након *Добийника*¹ и *Школица*, трећи роман Хулија Кортасара прати траг експерименталног романа под снажним утицајем надреалистичких поетичких начела, али настаје и као својеврсни дијалог са хипертекстуалном структуром *Школица*. Објављен 1968. године, роман *62 / Модел за састављање* представља комплексну интертекстуалну мрежу која је, трагом *62*. поглавља у *Школицама*, покушај да се „замисли људска група која верује да реагује психолошки у класичном смислу те старе, прастаре речи, али која, у ствари, није ништа друго до један ступањ тог струјања анимиране материје”, односно језичко поништење категорије књижевног лика у корист идеје да „човек *није* него тражи да *буде*, смера да *буде*”. Премда се, за разлику од *Школица*, *62 / Модел за састављање* чита линеарно, релативност времена, простора, свести јунака и приповедачке перспективе чини ово дело изазовом како за читаоца, тако и за преводитељку, чији задатак је додатно био отежан мешањем језичких игара на шпанском, француском и енглеском језику.

Кортасаров роман спада у ред дела за које је немогуће (премда и непотребно) пронаћи *јрави* приступ, али је аутор у кратком предговору понудио референтни оквир тако што је директно упутио на *Школице* као вантекстуални *код* за читање. Ипак, ово је истовремено и *замка*, с обзиром на то да је у овом роману непрестано присутан утисак да су кључни подаци намерно *јрећушани*, да је читалац приморан да *саставља* и *расставља* приповедне гласове да би стекао икакву идеју о теми дела. Ипак, сваки овакав покушај да се расплету бројне референце у тексту унапред је осуђен на пропаст јер се чак и у једној реченици мењају приповедачки гласови, што се неретко чини као граматичка и семантичка неправилност, односно *јукоштина* у тексту која подсећа на неухватљивост *кондензоване, слијене* свести присутне у тзв. *зони*. Зона је неодређени простор *јсихичке енерџије* који је (нејасно) заснован у стварном свету и супротстављен је *јраду* као фантомској, мрачној и зазорној конструкцији колективне свести. Трагом Борхеса, Кортасаров *јрад* је лавиринт у којем се пресецају различите свести, алтер ега и хронолошке равни и творе колективну фантазију о граду-двојнику у којем се одвијају ванвремене сусрети, пркосећи овоземаљској логици заснованој на разумском закључивању. Примера ради, сваки јунак има своју верзију Града описаног у песми која на почетним страницама служи као смер-

¹ Овај роман такође је превела Александра Матић ове године, у издању Космос издаваштва.

ница за тумачење неухватљиве природе стварности засноване на *комбинацији речи*: „Улазим не знајући како у мој град, понекад неких других ноћи / излазим на улице или куће и знам да то није у мом граду, / свој град познајем по шћућуреном ишчекивању, / нечему што још није страх, али има његов облик (...)”. Структура дела додатно је усложњена Кортасаровом склоношћу да уводи сопствену терминологију и категорију ликова – премда су *хроноије* његова најпознатија творевина, у овом делу уводи *паредра*. Реч *паредра* потиче из старогрчког и означавала је врсту саветника или помоћника, у дословном преводу *оног који седи поред*, али у Кортасаровом свету „услов да се буде паредра изнад свега се, изгледа, састојао у томе да извесне ствари које смо радили или говорили увек изговори или уради мој паредра, не толико због избегавања одговорности већ као да је мој паредра у суштини био облик стида”, односно „прећутни очевидца града, значај који је у нама имао град”. У том смислу би главни јунак овог дела могао бити *џрад* као тачка рачвања из које настају делимично стварни, делимично апстрактни јунаци Кортасаровог романа, од којих неки можда нису ни антропоморфни – наиме, један од јунака је пуж Освалдо, док је Феј Морт, која у роману изговара и понавља једну једину реченицу („Бис-бис”) потенцијално папагај или птица која прати *дружину* на њиховим путовањима у Беч, Париз и Лондон, али и у *џраду*.

62 / *Модел за састављање* представља роман-загонетку, насталу Кортасаровим покушајем да споји готски роман, надреалистичку поетику снова и савремене тенденције у психоаналитичкој теорији, премда је сваки од ових *модела* потребно посматрати кроз призму ауторовог свеprisутног *превођења*. Наиме, један од протагониста, Хуан, на првим страницама романа погрешно интерпретира једноставну наруџбину госта у ресторану због полисемије речи *château* (замак, али и бифтек на француском), што покреће менталну игру речима и кључно је као *ујујисиво* за читање овог дела. Хуан је *преводицац* који опсесивно размишља о могућностима преношења значења из једног језика у други и ова проста забуна покреће лавину асоцијација – крвави бифтек постаје крвави замак, а крвави замак даље евоцира мађарску грофицу Елизабет Батори, што га води у Беч, где се одиграва необичан вампирско-сексуални ритуал између старице и девојчице. Ипак, у овом роману пресудна је *удвојеност* – сваки псеудоготски или наглашено насилни догађај (силовање Селије) одиграва се у *џраду*, том опасном и мрачном али ипак имагинарном простору, док се у *зони* одиграва истинско, премда латентно психосексуално насиље. Док Хуан са љубавницом Тел посматра фрау Марту и девојчицу, Елен, анестезиолошкиња и најзагонетнија личност овог романа, напаствује Селију у полубунилу у којем се мешају слике мртвог младића на клиници и Хуана. Сплетом случајности, након овог догађаја разбија се лутка месје Окса, чувеног луткара који је у дечјим играчкама скривао

различите сексуалне предмете у жељи да саблазни девојчице и њихове мајке. Кортасар, доследан свом маниру, не именује *објект* скривен у разбијеној лутки, те он постаје својеврсна метафора *засорно* и *неименовано* око којег „коагулирају” алогични и анахрони догађаји неодољиви од митолошког подтекста. Поред Елизабет Батори као митске фигуре популарне културе, опис односа између Хуана и Елен инспирисан је митом о Дијани и Актеону – Хуана ће паредро једном приликом упоредити са Актеоном, док ће му Елен рећи: „Ја нисам Дијана, али осећам да у неком делу мене постоје пси који чекају, и не бих волела да те раскомадају. Сада се користе интравенозне инјекције, симболика је јасна, а митологија се догађа у дневној соби у којој се пуши енглески дуван и где се приповедају митолошке приче, такође симболичне, где неко некога убија много пре но што га прими у кућу и послужи га вискијем и оплакује његову смрт док он нуди своју марамицу.” Кортасар, премда отежава разумљивост текста низом алузија, истовремено прави и отклон и својеврсну *травестију* општих места, те његов Актеон бива усмрћен попут вуду лутке, кроз заменско тело непознатог младића на клиници у којој је Елен запослена. Ова тзв. *имитативна мађија* у исти мах је и синоним за расцепљену стварност у којој се догађаји из *зоне* пресликавају у *град* и у којој су Елен, фрау Марта и Елизабет Батори двојнице, односно *жене-мџонимије* за *универзално засорно* у колективној фантазији.

Уз Хуана, Елен, Феј Морт и Тел, значајни су Никол и Мараст као трагични пар чије је постепено удаљавање описано кроз супротстављеност двеју уметности – Никол је илустраторка која неуморно црта *умањене* фигуре, односно пагуљке, док Мараст покушава да направи што *већу* и упечатљивију скулптуру. Читавим делом пак одзвањају ироничне досетке аргентинских комедијаша Калака и Поланка, који фигурирају као *дворске луде* и противтежа су комплексним љубавним мрежама међу осталим јунацима. С обзиром на то да Калак неретко бележи догађаје описане у роману, оправдано је претпоставити да је он, уз Хуана, Кортасаров алтер его и потенцијални аутор овог дела. Премда је немогуће издвојити хомогену наративну нит, Кортасаров експеримент ваља разумети као део литерарне традиције Џојса или Бретона, али посебно у светлу романа Гиљерма Кабрере Инфантеа *Три џужна џиџра*, објављеног свега три године пре Кортасаровог дела. Наиме, у роману *Три џужна џиџра* кубански писац настоји да разори језик и Реч као носиоца значења и то чини кроз деконструкцију јединственог контекста, док Кортасар деконструира стабилног фокализатора, а самим тим и читаочеву тачку гледишта. Ове технике преиспитују могућност текста да истовремено изрази неколико укрштених хронолошких равни, те је подтекст (примера ради, код Кабрере Инфантеа је то Керолова *Алиса у земљи чуда*, код Кортасара легенда о Елизабет Батори и мит о Дијани и Актеону)

немогуће прецизно раздвојити од оригиналног наратива. Ово се манифестује као извесна *нелагодност* у читању јер природна потреба читаоца да догађаје организује у узрочно-последични низ наилази на препреку у виду намерно изостављених временских одредница, те се неретко стиче утисак да последице претходе узроцима, који пак постоје као некаква *скривена истина њекста*. Примера ради, упитно је на који начин комуницирају јунаци у делу, с обзиром на то да су физички у различитим *реалним* градовима, те је и загонетни мост са којег се Никол бацила у реку на крају романа потенцијално имагинарна пројекција једне *могућности* расплета који се *рачва* у паралелне хронолошке равни.

Премда је Кортасаров романескни опус у сенци *Школица* као култног дела читаве једне генерације стасале на трагичној трансконтиненталној љубави Маге и Оливеире, *62 / Модел за састављање* настаје као формални експеримент и значајан је утолико што показује у којој мери је аргентински писац био инспирисан европском литерарном традицијом, посебно готским романом. С друге стране, приметна је наглашена чулност карактеристична за латиноамеричку књижевност, те је исходиште овог романа ипак у неразмрсивости међуљудских односа и сложених психопатолошких стања која измичу здраворазумској логици и језичким правилима. Кортасаров *џрад*, било који *џрад*, тријумфује као монструозни плод колективне фантазије која протагонисте „одводи на састанак с нечим што им је непознато”, а читаоца оставља да нагађа шта се налази иза „завеса што скривају (*мој*) град”.

Дајана МИЛОВАНОВ

ДУХ ИНТЕГРАЛНЕ НАУКЕ О КЊИЖЕВНОСТИ

Сања Париповић Крчмар, *Сјални њеснички облици српског неосимболизма*, Службени гласник, Београд 2017

Књига *Сјални њеснички облици српског неосимболизма* Сање Париповић Крчмар представља значајан књижевнотеоријски и књижевноисторијски допринос како науци о књижевности, тако и разумевању поезије српског неосимболизма. У „Уводу”, наиме, износи се запажање по којем „засебних одредница о сталном облику нема ни у страним ни у нашим специјализованим приручницима, премда се у сваком језику именују”, али у „Закључку” се може прочитати да „ова монографија песничких облика на корпусу дела српских неосимболистичких песника, из аспекта идентификације употребе облика, извођења типолошке поделе и маркирања начина на који се односе према облику, треба да