

Borges i Sabato: relacije i distinkcije u književnosti

Đukić, Filip

Master's thesis / Diplomski rad

2018

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **Josip Juraj Strossmayer University of Osijek, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera u Osijeku, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://um.nsk.hr/um:nbn:hr:142:116413>

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

Download date / Datum preuzimanja: **2025-02-20**



FILOZOFSKI FAKULTET
SVEUČILIŠTE JOSIPA JURJA STROSSMAYERA U OSIJEKU

Repository / Repozitorij:

[FFOS-repository - Repository of the Faculty of Humanities and Social Sciences Osijek](#)



Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i povijesti

Filip Đukić

Borges i Sabato: relacije i distinkcije u književnosti

Diplomski rad

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Tina Varga Oswald

Osijek, 2018.

Sveučilište J. J. Strossmayera u Osijeku

Filozofski fakultet Osijek

Odsjek za hrvatski jezik i književnost

Katedra za teoriju književnosti i svjetsku književnost

Diplomski studij hrvatskoga jezika i književnosti i povijesti

Filip Đukić

Borges i Sabato: relacije i distinkcije u književnosti

Diplomski rad

Znanstveno područje humanističke znanosti

Teorija književnosti i svjetska književnost

Područje humanističkih znanosti, polje filologija

grana teorija i povijest književnosti

Mentorica: izv. prof. dr. sc. Tina Varga Oswald

Osijek, 2018.

Sadržaj

1. Uvod	5
2. Biografske odrednice Jorgea Luisa Borgesa i Ernesta Sabata.....	6
2.1. Biografija Jorgea Luisa Borgesa	6
2.2. Biografija Ernesta Sabata	7
2.3. Politička segregacija između Borges i Sabata	8
2.4. Utjecaj filozofije na Borgesa i Sabata	9
3. Interpretacija i analiza u djelima Borgesa i Sabata.....	11
3.1. Traženje Apsoluta kroz slične i različite paradigme	13
3.2. Egzistencijalizam u književnosti te u djelima Borgesa i Sabata	20
3.3. Općenito o fantastičnoj književnosti	25
3.4. Fantastičnost u hispanoameričkoj književnosti te fantastika kod Borgesa i Sabata..	28
4. Pitanje postmodernističke književnosti	33
4.1. Općenito o postmodernističkim tehnikama.....	36
4.2. Postmodernističke odrednice u djelima Borgesa i Sabata.....	37
4.3. Ostale postmodernističke odrednice.....	44
4.4. „Mješovitost“ – male i velike priče.....	48
5. Zaključak	50
6. Popis literature i izvora.....	53

Sažetak

Rad se bavi usporedbom književnih stvaralaštva argentinskih pisaca Jorgea Luisa Borgesa i Ernesta Sabata. Osim što su Borges i Sabato bili istovremenici te osim što su posjedovali zajedničke književne komponente kao što su: fantastična obilježja, prisutni egzistencijalizam i postmodernističke tehnike u njihovim književnostima, oni su imali i velike razlike u svojim književnim izričajima i stvaranjima. Usporedbom ova dva argentinska autora, koji su živjeli i radili u sličnim uvjetima Peronove Argentine, prikazane su različite i slične sastavnice njihovih književnosti jer postoje odlični parametri za to baš zbog činjenice da su radili i stvarali u isto vrijeme i u sličnim okolnostima. Književni korpus pomoću kojih su se izvodili zaključci jesu *Aleph*, *Izmišljaji*, *Opća povijest gadosti* kod Borgesa te *Tunel*, *O junacima i grobovima* i *Abadon, anđeo uništenja* kod Sabata.

Ključne riječi: Borges, Sabato, postmodernizam, distinkcije, sličnosti

1. Uvod

U ovom radu raspravlja se i objašnjava o najvažnijim razlikama i poveznicama Jorgea Luisa Borgesa i Ernesta Sabata. Jorge Luis Borges i Ernesto Sabato spadaju u najveće velikane argentinske i općenito svjetske književnosti pa ipak se razlikuju u tome što je Borges bio vjeran svojim kratkim pričama, a Sabato romanima te baš zbog toga postoje razlike u njihovim književnim izričajima, a to su: tematske odrednice, fantastični pristup književnosti te postmodernistička obilježja.

Uvodni dio rada daje kratak pregled biografija jednog i drugog autora s određenim možebitnim poveznicama u njihovim životima kao i različitostima, a u nastavku slijedi politički angažman i sudjelovanje u političkom životu što je također objašnjeno baš zbog utjecaja politike na Sabatova djela, što se ne pronalazi kod Borgesa¹. Iako postoje vidne razlike između ova dva autora koje će se naznačiti u radu, najveći problem koji se obrađuje u Borgesovim i Sabatovim djelima jest prisutnost postmodernističke književnosti te sama njena problematizacija i poetologija te utjecaj iste na književnu kreaciju oba autora.

Korpus koji se obrađuje u radu su kratke priče Jorgea Luisa Borgesa: *Aleph*, *Izmišljaji*, *Opća povijest gadosti*, a kod Sabata to su romani: *Tunel*, *O junacima i grobovima* te *Abadon, anđeo uništenja*. U nastavku se objašnjava pojam „Apsoluta“ te njegovo značenje i važnost u književnim kreacijama oba autora. Uz pojam „Apsoluta“ usko se veže egzistencijalizam budući da termin „Apsolut“ kao takav ima filozofske konotacije čovjekova postojanja i individualnosti što se može povezati i s čistom egzistencijalističkom filozofijom. Također, prikazan je i sam utjecaj filozofije i općenito prisutnost filozofije u djelima koja su navedena, a sve u svrhu boljeg i sadržajnijeg predstavljanja Borgesova i Sabatova rada te sukladno s time, traženja njihovih sličnosti i razlika.

Fantastična književnost još je jedna odrednica koja se obrađuje u radu i koja je iznimno prisutna u književnostima Borgesa i Sabata kao i u književnosti 20. stoljeća., a poglavlja se obrađuju na način da se prvo objašnjava pojam fantastike kao i podjela fantastične književnosti te se prikazuje kratak pregled hispanoameričke fantastične književnosti.

U zadnjem dijelu rada naglasak se stavlja na objašnjavanje postmodernizma u književnosti, njegovih odrednica, glavnih poetoloških sastavnica, a na kraju se te sastavnice i

¹ Bez pokušaja pozitivističkog pristupa i traženja utjecaja na njihova djela

određenja povezuju s radom Jorgea Luisa Borgesa i Ernesta Sabata te njihovim književnim korpusom.

2. Biografske odrednice Jorgea Luisa Borgesa i Ernesta Sabata

Slične ili iste sastavnice u životopisima Borgesa i Sabata nalaze se u činjenici da su oba autora predstavnici hispanoameričke književnosti te su po nacionalnosti Argentinci pa zbog toga dijele slične uplite fantastike, filozofije i općenito pogleda na život. Poznato je kako su i Borges i Sabato veliki eruditi, što se vidi u samim biografijama dalje u nastavku, i što je uvelike odredilo njihovu književnost koja je baš zbog te činjenice odisala filozofskim sastavnicama, ali i onima o otuđenju čovjeka, problematiziranju književnosti itd. Biografski elementi kod oba autora važni su jer se pomoću njih lakše sumiraju različitosti u životnim pogledima, uvjerenjima, političkim aktivnostima, a samim time i shvaćanju književnosti i umjetnosti.

2.1. Biografija Jorgea Luisa Borgesa

Jorge Luis Borges (Buenos Aires, 24. kolovoza 1899. - Ženeva, 14. lipnja, 1986.) argentinski pripovjedač, esejist i pjesnik koji je najveću slavu stekao kratkim pričama gdje spaja i isprepliće motive i postupke trivijalne književnosti s izuzetnom erudicijom te poznavanjem cjelokupne svjetske književnosti i mitologije, posebice one islandske. Borgesu je baka bila Engleskinja stoga je on engleski jezik svladao u ranom djetinjstvu. Rana učenost i erudiciju koju je stekao od najranijih godina omogućila je Borgesu da prevodi klasična književna djela. Prvi svjetski rat proveo je u Europi, a u Ženevi je završio srednju školu. Godine 1938. umire mu otac (koji je također pokušao biti književnik te je za njega Borges izjavio da je napisao neke dobre sonete), a Borges se zapošljava u općinskoj knjižnici te su mu već tada počeli problemi s vidom koji naglo slabi. Borges postaje ravnatelj Nacionalne biblioteke nakon Peronova pada 50 – ih godina prošlog stoljeća. Kako mu je vid počeo slabiti u tolikoj mjeri da više nije mogao normalno čitati, to umjesto njega čine majka i prijatelji. Borges putuje po Europi i svijetu gdje predaje, daje intervjue, prima nagrade i priznanja. (Detoni Dujmić, 2005: 139 - 140)

Tonko Maroević (Maroević, 2005: 36) Borgesov opus dijeli na dva dijela. Prvi dio stvaralaštva i njegovih književnih pretenzija Maroević postavlja u dio kada Borges ima

ulitarističke pretjeranosti, barokne i bujne metafore. Drugi „sutonski“ Borges kako ga oslovljava Maroević, obilježen je tehničkim i imaginativnim rješenjima. Sljepoća se po Maroeviću u jednom dijelu negativno odrazila na Borgesovo stvaralaštvo budući da je ovisio o drugima te je to dovelo do toga da se kao pisac neprestano vrtio u krug i stajao na mjestu u ponavljanju inventara likova i slika, uspomena i ideja.

Borges je također uređivao i osnivao časopise, a 1923. objavio je prvu zbirku pjesama *Žudnja za Buenos Airesom*. Prve pripovijesti Borges je sabrao u zbirku *Opća povijest gadosti* (1935. godine). Poezija mu je zastupala najrazličitije sadržaje, katkad stvarajući glose o mnogobrojnim pojavama i likovima, miješajući intelektualnu i suhoparnu apstrakciju sa slikom, mitom ili pričom. Najglasovitije zbrice pjesama su: *Školska bilježnica*, *Drugi, isti*, *Duboka ruža*, *Željezni novčić*. Ipak, ono po čemu je Borges bio i ostao najviše poznat su kratke priče, a s njima je stekao svjetsku slavu jer je u samoj kratkoj priči uveo autentične osobe i događaje, naraciju koju je prebacio u diskurzivni stil (pseudo filozofija), ironizirao je spoznajnu moć te falsificirao povijesne osobe i događaje. Ponajviše se to odnosi na djelo *Izmišljaji*, a ostale zbrice priča su: *Aleph*, *Brodijev izvještaj*, *Knjiga od pijeska*, te eseji koji su skupljeni u zbirkama: *Rasprava*, *Druga istraživanja*, *Devet ogledala o Danteu*. Borges je bio pisac koji je teologiju i filozofiju smatrao rodovima fantastične književnosti, majstor je paradoksa baš zbog svoje falsifikacije povijesti te tvorac spiritualnih svjetova kao i simboličnih prikaza knjižnica, zrcala, vrtova. (Solar, 2003: 324)

2.2. Biografija Ernesta Sabata

Ernesto Sabato (Rojas, Argentina, 1911 - Santos Lugares, 2011.) romanopisac i esejist rođen je u mnogobrojnoj obitelji talijanskih doseljenika, a srednju školu i studij završava u Buenos Airesu. Uz Ernesta Sabata veže se političko djelovanje u Komunističkoj partiji koju je napustio, saznajući za Staljinove zločine. Završio je studij fizike te se za razliku od Borgesa opredijelio za prirodne znanosti, međutim, Sabato se u Parizu druži s nadrealistima što ga dovodi do zaključka o općoj dehumanizaciji te otuđenosti čovjeka. Osim fizike, što mu je bila prva struka, Sabato se bavio i sa slikarstvom, a 1943. godine u potpunosti napušta znanstvenu karijeru i posvećuje se pisanju. Ostao je vjeran lijevim uvjerenjima i društvenoj angažiranosti pa je nakon odlaska vojnih hunti imenovan predsjednikom državne komisije za istraživanje zločina u razdoblju vojnih diktatura. Ovo je jedan od prikaza Sabatova govora kao predsjednika komisije

za nestanak ljudi: „Naše je Povjerenstvo osnovano ne zato da bi sudilo, jer to je zadaća legalno imenovanih sudaca, već da istraži sudbinu ljudi koji su nestali tijekom tih nesretnih godina u životu naše nacije. Međutim, nakon sakupljanja nekoliko tisuća izjava i svjedočenja, ustanovljavanja postojanja stotina skrivenih zatvora i sabiranja preko 50 000. stranica dokumenata, uvjereni smo kako je nedavna vojna diktatura bila izvorom najveće i najdivljije tragedije u povijesti Argentine.“ (Andrijić, 2007: 104, 105)

U književnosti se najviše proslavio s trilogijom *Tunel* 1948. godine, *O junacima i grobovima*, 1961. godine i *Abadon, anđeo uništenja*, 1974. godine. U svojim romanima, pogotovo u romanu *Tunel*, Sabato se najviše bazira na problem pojedinca u društvu i pitanja kao što su: ludilo, otuđenost i opći pesimizam. Roman *O junacima i grobovima* možda najbolje prikazuje politička razmišljanja i stajališta Ernesta Sabata, a politika i društvena zbivanja u Argentini bila su mu iznimno bitna, što se vidi u samome romanu. *Abadon, anđeo uništenja* je završni dio prethodnih razmatranja i apokaliptična vizija što graniči sa stvarnošću, a u ovome romanu Sabato najviše polemizira o čovjeku i samoj umjetnosti. Osim romana, Sabato piše i eseje, a glavne su mu zbirke: *Čovjek i svemir*, *Ljudi i kotačići*, *Pisac i njegove utvare*, pa se tako u romanu *Abadon, anđeo uništenja* najbolje vidi utjecaj eseja budući da u istom raspravlja o pitanjima umjetnosti na jedan znanstveni način, što je i odlika eseja. Također, uredio je zbornik citata o fenomenu tanga, pod naslovom *Tango: rasprava i ključ*. (Detoni Dujmić, 2005: 923 - 924)

2.3. Politička segregacija između Borges i Sabata

Jorge Luis Borges nije bio u milosti za režima Perona pa je tako poznato da je otišao iz Argentine te je javno kritizirao tadašnju vlast. Fašističko okruženje i vlast koju su predvodili Juan Peron i Eva Peron u razdoblju do 1955. godine dovelo je do neslaganja mnogih intelektualaca, uključujući i Borgesa pa oni počinju odlaziti iz Argentine. Borges je u tom razdoblju objavio Ultraistički manifest² 1921. godine kao protutežu europskoj avangardi te je u tom afirmativnom razdoblju Borges još uvijek tražio svoj književni i politički izričaj. Prema svom nahodjenju Borges pripada u spektar klasičnog liberala, a isto tako Borges nije bio pobornik komunizma te se jasno i glasno opirao fašizmu. U svojim esejima često je napadao naciste, a kao jedan od glavnih primjera „antifašističke“ priče nalaze se i u *Alephu (Deutsches*

² Pokret je kasnije utjecao na "marskističku" poeziju

Requiem). Također, Borges je bio i „anti – peronist“ te je kritizirao politiku Juana Perona i Eve Peron koju je nazvao i prostitutkom. Za razliku od Borgesa, Sabato je bio otvoreni pristaša komunističkog režima. Napušta Komunističku partiju saznajući za Staljinove zločine, a godine 1934. odlazi u Bruxelles gdje sudjeluje na jednom antifašističkom kongresu s kojeg odlazi zbog filozofskih neslaganja. Borges nije nikada bio pripadnik niti jedne političke stranke ili struje dok je Sabato uvijek naginjao lijevoj struji misli te je bio i članom Komunističke partije što je definitivno rezultiralo kreiranjem njegove daljnje političke misli. (Paljetak 2007: 242, 243)

Najveći utjecaj politike i političke stvarnosti kod Sabata vidi se u romanu *O junacima i grobovima*: „Pedernera misli – Eno ga gdje ususret smrti jaše general Juan Galo de Lavalle, pomotak Hernana Cortesa i Don Pelaya, čovjek kojega je San Martin nazvao prvim mačem Oslobodilačke Vojske, čovjek koji je prinijevši ruku balačku svoje sablje ušutkao Bolivara.“ (Sabato, 2007: 379) Sabato je kroz svoje romane, kao što je u ovome prethodnom citatu prikazano, provlačio političke, društvene pa i vojne događaje što se kod Borgesa ne može vidjeti jer je potonji svoje motive u najvećem broju slučajeva pronalazio u pitanjima književnosti, filozofije i umjetnosti.

2.4. Utjecaj filozofije na Borgesa i Sabata

Jaime Rest, argentinski književni kritičar određuje Borgesa kao nominalista, pripadnika anglosaksonske analitičke filozofije, a to se vidi najbolje kroz Borgesovu eliminaciju osobnog identiteta i mnogostrukost u pričama, u kojima svaki lik može biti neki drugi lik, a bilo tko može biti cijeli svijet. Takvi postupci kreirali su tumačenje Ane Marie Barrenechee, argentinske književnice i književne kritičarke, koja to svrstava u nihilistički panteizam³ dok Jaime Alazraki⁴ govori o spinozističkom panteizmu⁵. Sam Borges u intervju 1967. godine s Jeanom Milleretom objašnjava u koji se on filozofski pravac svrstava: “Žele od mene učiniti filozofa i mislioca, iako je istina da obacujem svaku sustavnu misao zato što je uvijek sklona padanju u zamku.”

Godine 1973. u intervju s Mariom Esther Vasquez Borges ponovno razlaže svoja razmišljanja o filozofiji i umješnosti iste u njegovim djelima: ”Želim ponoviti da ne

³ Nihilistički panteizam u ovom slučaju kao prikaz “uništenja” starog čovjeka i stvaranje novog bez tereta okova društva

⁴ Također argentinski književni kritičar

⁵ Učenje o jednoj supstanciji, jednom Bogu i jednoj prirodi uz beskonačno mnogo atributa – u kontekstu književnosti, umnažanje likova i njihovih značenja

propovijedam nikakav filozofski sustav, osim što bih se po ovome mogao podudarati s Chestertonom i njegovim sustavom neodlučnosti... Nemam nikakvu teoriju o svijetu. Općenito, kako sam se služio različitim metafizičkim i teološkim sustavima za književne ciljeve, čitatelji su povjerovali da sam ih ja i propovijedao, dok sam ih samo koristio za te ciljeve, i ništa više. Osim toga, kad bih se trebao izjasniti, definirao bih se kao agnostik, odnosno, kao ona osoba koja ne vjeruje u mogućnost spoznaje. Nisam filozof ni metafizičar, samo sam istraživao ili eksploatirao – to je plemenitija riječ – književne mogućnosti filozofije. Mislim da je to dopušteno.” (Sebreli, 2007: 492, 493) Iz ovog citata vidi se kako Borges sustavno negira misao o njemu kao o filozofu, međutim neosporno je kako se u njegovim djelima vidi utjecaj filozofije pa tako u zbirci priča *Aleph*, točnije u priči *Asterionova kuća*, u kojoj su prikazane te premise o filozofiji pisane u prvoj osobi jednine: “Ne zanima me što jedan čovjek može prenijeti drugima ljudima. Kao svaki filozof, držim da se ništa ne može priopćiti pismenim putem. Svoj duh, koji je predodređen za velike pothvate, ne opterećujem izlišnim sitnicama; nikad nisam zampatio razliku između pojedinih slova.” (Borges, 1995: 50) Iz citata se da razlučiti kako Borges ironizira filozofiju, a prisutna je i njegova stalna relativizacija književnosti i književnog djela što će se kasnije kroz rad posebno istaknuti.

Michel Foucault, francuski filozof, u svom djelu *Riječi i stvari* polazi od jedne Borgesove ideje da bi mogao izvesti zaključak o povijesti bez ikakva smisla, a to se tumači na način da je Borges relativizirao povijest i autorstvo što Foucault koristi za relativizaciju i kritiku prosvjetiteljstva. Borgesov utjecaj tom je činjenicom išao i izvan književnosti, u ovom slučaju direktno je utjecao na filozofa Foucaulta koji je predstavnik postmodernističke i poststrukturalističke filozofije pa je tako i Borgesova književnost i misao ulazila u postmodernistički korpus. (Sebreli, 2007: 492, 493) Borges povijest filozofije drži za slijed nepovezanih teorija gdje nijedna nema veću vrijednost od druge što je i u jednoj mjeri misao već navedenog Michela Foucaulta koji je uvijek relativizirao strukture i strukturaliste koji su se držali homogenosti, a isti je tražio pluralizam, slično kao i Borges. (Sebreli, 2007: 499)

Sabato, za razliku od Borgesa, nikada nije nijekao utjecaj filozofa i njihovih pravaca na svoja djela i pisanje. Željka Lovrenčić navodi da je na Sabata utjecao trojac: Nietzsche, Camus, Dostojevski, te po njenim riječima on ulazi u sam Had⁶ ne bi li pronašao povijesni identitet Argentinaca, te je na taj način komentirao argentinsku suvremenost. Također, Rodriguez

⁶ Ovdje u kontekstu traženja mračnog dijela argentinske povijesti

Monegal spominje Sigmunda Freuda koji je u određenim segmentima imao utjecaj na Sabata.⁷ (Lovrenčić, 2001: 99, 103)

Simona Delić (Delić, 2010: 54, 55) smatra kako je na Sabatovu intelektualnu naraciju utjecala filozofija fenomenologije i egzistencijalizma: Merleau Pontyja, Jaspersa, i Sartrea. Isto tako spominje tumačenje romana *Tunel* kroz Edipov kompleks koji se veže uz nauk Sigmunda Freuda.

Borges i Sabato nedvojbeno su imali filozofske uzore koji su utjecali na njihova stvaralaštva. Ipak, na Borgesa je utjecala egzistencijalistička filozofija koju je inkorporirao na način da dovede u pitanje važnost književnosti, autora pa i samog čitatelja. Sabato je s druge strane nihilističku filozofiju shvaćao i "posuđivao" u kontekstu čovjekove izgubljenosti u svijetu i besmislenosti pa tako njegovi likovi često posjeduju pesimističke i apokaliptičke karakteristike. Primjerice, u Borgesovoj priči *Pierre Menard pisac Don Quijotea* Borges propituje autorstvo i pitanje važnosti jednog djela te ga smješta u različito vremensko razdoblje, dok Sabato u romanu *Tunel* propituje pojedinca, intelektualca i njegov položaj u društvu.

3. Interpretacija i analiza u djelima Borgesa i Sabata

Kako bi se najbolje interpretiralo i analiziralo književne stilove autora Jorgea Luisa Borgesa i Ernesta Sabata u nastavku se obrađuju sadržaji njihovih djela (u ovom slučaju Borgesova *Alepha* i Sabatova *Tunela*), književne tematike i motivske odrednice, kao i tehnike pripovjedanja.

Roman *Tunel* priča je o slikaru Pablu Castelu koji u svom crnilu i „ludilu“ usmrćuje svoju djevojku Mariju Iribarne Hunter. Castel, glavni lik romana, na jednoj od svojih izložbi, primjećuje djevojku koja se zagledala u detalj njegove slike. Marija Iribarne Hunter je primjetila detalj slike za koji Castel smatra kako kod njega stvara tjeskobu koja mu je neobjašnjiva. Na toj istoj izložbi nije uspio stupiti u konkretniji razgovor s njom pa ga zanima novi susret te razmišlja kako da ga i ostvari. Castel ju je primjetio jednog dana na ulici te ponovno stupa u razgovor s njom o detalju sa slike, a i saznaje njeno ime te da je u vezi sa slijepim Allendeom. Upuštaju se u ljubavnu vezu, ali Castelova paranoja i tjeskoba prevladavaju pa se on boji da Marija ulazi u vezu i s drugim muškarcima. Castel ima sve više ispada te nakon svađa i vrijeđanja, redovito

⁷ Na to ću se posebno još osvrnuti u kasnijem dijelu ovog rada

moli za oprost. Castel upoznaje Huntera koji je u rodu s Marijom pa svejedno misli da su njih dvoje ljubavnici. U potpunosti je slomljen kada Marija nije došla na njihov dogovoreni sastanak pa ubrzo saznaje da je otišla Hunteru i to smatra potvrdom da su njih dvoje ljubavnici. Nakon toga odlazi na imanje gdje se nalazila Marija te ju usmrćuje s nožem. Allende objašnjava kako ga je Marija varala s drugim mušarcima na što se ovaj razbjesnio, a kasnije je Allende počinio i samoubojstvo. Castel se na kraju romana predaje policiji.

Djelo ima isti onaj nihilistički žar koji se primjećuje i kod Borgesa u nekim njegovim pričama, primjerice u priči *Besmrtnik*. Ipak, različita tematika je ono što dijeli ove dvije knjige⁸, ali ih i povezuje u dijelovima ljubavne tematike. Tako primjerice u priči *Aleph*⁹ autor vodi naraciju u prvom licu, a ista je i situacija u *Tunelu*. Također, primjećuju se i ljubavni motivi u *Alephu* gdje sam autor, Borges, u ulogu pripovjedača, govori o svojoj ljubavi prema Beatriz Viterbo. Motiv ljubavi prema ženi vidi se i u *Tunelu* gdje ženski lik Marija Iribarna biva usmrćena od glavnog lika Juana Pabla Castela. Ženski lik u Borgesovom *Alephu* ima sekundarnu važnost budući da je Beatriz Viterbo samo spona za glavnog lika koji upoznavši Danerija (njezinog bratića) otkriva spjev „*Zemlja*“. Beatriz je ženski lik u koji je pripovjedač (Borges) bio zaljubljen pa odlazi u njenu kuću gdje obnavlja svoje sjećanje o njoj. U tom razdoblju upoznaje Danerija koji mu čita svoje spjevove za koje Borges misli da su neinventivni. Daneri je osvojio i nagradu argentinskog nacionalnog odbora za književnost unatoč svojoj prosječnosti. Također je za Danerija mislio da je lud, budući da je isti tvrdio da posjeduje već spomenuti spjev „*Zemlja*“.

Zapravo, Borges ironizira cijelu književnost koja je stala u malu kuglicu, *Aleph*, a na kraju djela autor uopće nije siguran je li uopće sve to vidio. U *Tunelu* lik Marije ima najveću važnost budući da je ona izvor tjeskobe i paranoje koja se javlja kod lika Castela pa se s njom stvara izvor pesimizma, crnila i otuđenje koje Sabato problematizira ponajviše kroz već navedeni lik Castela.

Tehnike pripovjedanja oba autora vežu se uz problematiziranje određenih tema pa se tako vidi utjecaj eseja kao misaonog diskursa i to posebice kod Sabata. Sabato je napisao veći broj eseja gdje se najviše ističe *Čovjek i svemir*, a Borges u zbirci *Labirint* koja je prevedana na engleski i koja uključuje i kratke priče iz *Izmišljaja* i ostalih zbirki te jedan esej koji raspravlja o Cervantesovu *Don Quijoteu*. Ta stavka je vrlo bitna budući da Sabato esej koristi u svojim romanima kao dio narativnog diskursa jer s njime obuhvaća problematiku djela dok se kod

⁸ Razlog je zapravo jako jednostavan – Borges u svojim kratkim pričama obuhvaća veći korpus ideja i tema dok kod Sabata imamo opći pesimizam i beznade koje se protežu kroz cijelo djelo

⁹ Naslov priče isti je kao i naslov zbirke

Borgesa nalaze fragmenti esejistike u kratkim pričama. Kao što se može primjetiti u samoj strukturi djela *Aleph* Jorgea Luisa Borgesa, jest zbirka priča, a Sabato piše roman *Tunel*¹⁰.

Borges koji je bio poznat kao izniman erudit, čovjek velikog znanja i širokih obzora u svom djelu *Izmišljaji* koristi fusnote kao dio narativne tehnike. Njegove fusnote¹¹ su svojevrsna transliteracija cijelog djela *Izmišljaji*. Drugim riječima Borges fusnote koristi kako bi svoje falsificirane povijesne podatke čitatelju podrobnije objasnio kao da se radi o priznatoj povijesno utemeljenoj činjenici. Na taj način Borges miješa pravu i lažnu povijest što je i karakteristika većine njegovih priča iz *Izmišljaja*. Fusnote su u akademskom svijetu neizostavan čimbenik dodatnih pojašnjenja i referenci. S tim dodatnim „pojašnjenjima“ Borges pojačava svoju nakanu za izvrgavanjem historijskih temelja.¹² Kod Sabata ne postoji takva vrsta rješenja za dodatne upute ili moguću manifestaciju osjećaja i unutarnji borbi njegovih likova. Fusnote su korištene samo u klasičnom kontekstu prijevoda određenih izraza stranih jezika (a sve da se zadrži kontekst teksta odnosno književni stil autora).

Iako su Borges i Sabato imali različite tematike i motivske odrednice te žanrovska određenja oni ipak posjeduju određene sličnosti u svom stvaralaštvu što će biti navedeno u slijedećem poglavlju. Prisutnost romana kod Sabata i kratke priče kod Borgesa dovela je do toga da se narativna struktura kod Sabata realizirala kroz dijaloge likova, prisutnost esejistike i podrobnije karakterizacije likova, a kod Borgesa je priča kretala *in medias res* gdje je autor relativizirao ustaljene norme književnosti, umjetnosti, kulture. Razlike i sličnosti navode se u terminu „Apsoluta“ kao filozofsko – nihilističke odrednice koja se objašnjava u nastavku.

3.1. Traženje Apsoluta kroz slične i različite paradigme

¹⁰ Iako roman Sabatov *Tunel* ima stotinjak stranica (što ulazi u korpus manjeg romana) – ovisno o ediciji

¹¹ Primjer Borgesovog utjecaja primjećuje se i kod američkog književnika Davida Fostera Wallacea koji se u svom djelu *Beskonačna šala* služi fusnotama

¹² Zbog toga je prethodno navedeno Borgesovo obrazovanje i erudicija – te se zbog toga može povezati njegov odabir fusnota

Pojam „Apsoluta“ može se u filozofskoj terminologiji povezati s „bitkom“ kojim se bavi ontologija, a u ovom književnom kontekstu, pojam „Apsoluta“ veže se uz nadosjetilno područje odnosno više sile kojima teže likovi u Borgesovim i Sabatovim djelima. Zanimljivo je da Borges svoje „traganje“ za uzvišenim, usustavljuje kroz povijesne likove i njegovo klasično miješanje povijesne zbilje i mašte. Sabato to čini kroz psihološke odrednice, ludilo i psihozu. Apsolut u ovom radu predstavlja potragu za odgovorima kao što su: postojanje vremena, samog Boga, postojbinu čovjeka, realnost, identitet. Uz ovaj prethodno navedni korpus, promatra se Borgesovo i Sabatovo stvaralaštvo za što će biti izvodjeni konkretni primjeri *Besmrtnik*, *Aleph*, *O junacima i grobovima* te *Tunel*. U svojoj kratkoj priči *Besmrtnik (Aleph)* Borges tumači besmrtnost, bezgraničnost i svevremenost. Priča počinje autorovim citiranjem Baconova *Eseja* točnije Salomonovih riječi: „Nema ništa novo na zemlji. I kao što je Platon zamišljao da je svekoliko znanje tek sjećanje, tako Salomon izriče svoju izreku da je sva novost tek zaborav.“ (Borges 1995: 5)

Priča se prebacuje u pripovijest vojnika Marka Flaminijskog Rufa koja se nalazi u šest svezaka *Popeove Ilijade* koju posjeduje Joseph Cartaphilus, a isti ih nudi kneginji de Lucinge koja sveske otkupljuje. Autor (Borges) već u uvodu priče *Besmrtnik* navodi kako je prijevod ove ispovijesti doslovan i kako vrvi latinizmima pa samim time na svojevrsan način ironizira tekst i valjanost te ispovijesti. Marko Ruf bio je tribun rimskih legija koji je od jednog umirućeg čovjeka čuo za grad „Besmrtnika“. Onaj tko bi pio vodu iz rijeke grada „Besmrtnika“ postao bi vječan. Marko Ruf se budi iz noćne more gdje pije onečišćenu vodu, a slijedi ga biće koje se naziva „trologdit“. Ušavši u grad „Besmrtnika“ Ruf saznaje da je grad zapravo jedan veliki labirint¹³ te biva užasnut njegovom nelogičnošću.

„Ova palača djelo je bogova“ – pomislio sam na početku. Obišao sam puste dvorane i ispravio se: Bogovi koji su je podigli umrli su. Uoči sam njene osebnosti i rekao: Bogovi koji su je podigli bili su ljudi. Izrekao sam to, dobro se sjećam, s nerazumljivim gnušanjem, zamalo grizodušjem, s većom intelektualnom jezom negoli urođeniim strahom. Dojmu neizmjerne drevnosti pridružili su se neki drugi: dojam beskonačnosti, grozote, složene besmislenosti....Već sam bio prošao kroz jedan labirint, ali me sjajni Grad Besmrtnika prestravio i u meni izazvao odbojnost.“ (Borges, 1995: 10)

Ruf nalazi na troglodita koji ga je pratio i daje mu ime Argos. Uči ga govoriti i pisati međutim Argos ne usvaja ništa od prenesenog. Ruf kasnije saznaje da je Argos zapravo sam

¹³ Klasičan Borgesov simbol

Homer koji mu se predstavlja i govori o sebi, a da su trogloditi (neuki stvorovi) zapravo Besmrtnici. Borges miješa Rufovu postojbinu pa se on u nastavku pripovijesti bori na „Stamford bridgeu“, a 1921. godine njegov brod se gubi na potezu Eritreja – Bombaj. Na kraju priče Ruf shvaća kako je Homer uključio riječi i djela u njegova iskustva te je on zapravo knjigovođa Cartaphilus koji se spominje na početku priče, a koji umire 1929. godine.

Borges u *Besmrtnicima* ponire u pitanje autorstva jer se Homer kao povijesna osoba, kao autor¹⁴ *Ilijade* pojavljuje u djelu te se prikazao svojevrsnim besmrtnikom koji se provlači kroz povijest. Borges relativizira njegovu postojanost kroz lik „troglodita“ pa se Homerov realitet može tumačiti kao i bilo koji drugi. Ova se tema također razvija u *Kružnim ruševinama*, *Vrtu razgranatih staza* i općenito u cjelokupnom opusu Borgesova pisanja. Druga komponenta navedene priče u tumačenju Apsoluta je pitanje beskonačnosti, što se navodi u tumačenju ovog dijela rada o Apsolutu. Borges provlači svoje klasične motive kao što su „labirint“ za grad Besmrtnika te postavlja pitanje o identitetu osobe, a beskonačnost autora može se tumačiti na način da je samo spominjanje autora kao književnog čimbenika, dovoljan pokazatelj njegove „besmrtnosti“, ali i prisutnosti.

Sabato u svom roman *O junacima i grobovima* problematizira nekoliko pitanja. Radnja se odvija u Buenos Airesu 1961. godine, a započinje ubojstvom koje je počinila kćer, usmrtniši vlastitog oca, a potom se zapalila u plamenu (sve te informacije se spominju u lokalnim novinama). U središtu radnje je Alejandra Vidal i Martin del Castilla te njihova ljubav. Pripovijest teče kroz razgovor Martina i njegova prijatelja Brune nekoliko godina nakon samoubojstva Alejandre. U ovom djelu Sabato problematizira čovjekovo otuđenje te se jasno vidi Freudov utjecaj (incest u djelu), a u pitanje dovodi i nacionalnost i identitet Argentine. Najzanimljiviji (baš zbog najzornijeg prikaza čovjekova ludila i otuđenja) i možda najbolji dio djela je poglavlje *Izveštaj o slijepima* koji se može promatrati kao i zasebni dio tj. zasebna knjiga. Naracija se vodi oko lika Fernanda Vidala Olmosa koji ima shizofreničke ispade, prekida s realnim svijetom i tvrdi kako planetom vlada sekta slijepih osoba. Fernando Olmos uvjeren je kako ih samo on može zaustaviti i to sa svojom sudbinom, a kroz priču se provlače nihilistički detalji te se spominju i incestuozni motivi između oca Fernanda i njegove kćeri Alejandre. Prikaz Fernandove filozofije, ludila i pomračenja kroz njegov lik:

„Postoji temeljna razlika između ljudi koji su vid izgubili uslijed bolesti ili nesreće i onih koji su slijepi od rođenja. Toj razlici mogu zahvaliti što sam konačno prodro u njihove utvrde, iako

¹⁴ Za kojeg određeni teoretičari misle da nije ni postojao (Homersko pitanje)

nikad nisam dospio do njihovih najskrovitijih jazbina, odakle Sektom, a utoliko i Svijetom, upravljaju veliki i nepoznati poglavari. Iz toga svojevrsnog predvorja jedva sam uspio pribaviti poneke obavijesti, vazda štire i dvosmislene, o tim čudovištima i sredstvima kojima se služe da vladaju cijelim svijetom.“ (Sabato, 2007: 213)

Primjetno je kako Sabato zadire u ljudska previranja gdje njegovi likovi raskidaju vezu između realnog svijeta i stvarnosti te se određuju paranoičnim ispadima i priviđenjima. Na taj način on problematizira jedan identitet i ljudsku „postojbinu“ u društvu te se vidi jako previranje i traženje druge zbilje što se može povezati uz pojam Apsoluta. Incest i ubojstvo također su prisutni u njegovim temama te pomoću njih Sabato problematizira ljudsku potragu za smislom, životom, ljudskim odnosima i tragedijama koje se kasnije negativno manifestiraju.

Razlika između Sabata i Borgesa je u tome što prvi pokušava svoje ideje prikazati na način da svoje likove dovodi do rubnih dijelova do opskurnih i morbidnih scena, a Borges se igra s poviješću i fikcijom. Borges i Sabato imali su drugačije koncepcije u književnosti, što zbog već navedenih sadržajnih formulacija i proznih izričaja što zbog pristupa u karakterizaciji i motivima likova.

Prvi Sabatov roman *Tunel*, apostrofira svoju tematsku preokupaciju, a to je opća ljudska alijeniranost, nepristupačnost i već spomenuta nemogućnost komunikacije između ljudskih bića što se veže u prisutnost pojma Apsolut. Sabatova je teza da ljudi žive u svojim tunelima staklenih stijenki, a providnost njihovih zidova daje im iluziju mogućnosti komunikacije i međusobnog sjedinjenja. (Alajbegović, 2007: 41) S time se problematizira i pojam tunela koji predstavlja usku svijest, malog promjera gdje se fizički ne može vidjeti vanjski svijet već samo tama pa se ista poveznica može primjeniti i na Borgesov *Aleph* gdje čitav ljudski svijet i znanje stoji u maloj kuglici promjera dva do tri centimetra. Gledajući apstraktnijom prizmom, zaključno se mogu povezati ova dva slijeda svijesti gdje jedan lik živi svoju svijest u Tunelu (Castel), a drugi u kuglici traži svijet (Borges). Iz ove premise zaključuje se kako oba autora svoje likove dovode u pomalo groteskne situacije, a sve u svrhu propitivanja realnosti, identiteta pa se u Borgesovom *Alephu* relativizira kontekst književnosti i njene važnosti, a kod Sabata se istražuju psihički problemi intelektualca (slikara). Zajednička komponenta očituje se u činjenici da oba autora stavljaju jednog pojedinca u taj vrtlog istraživanja identiteta, realnosti što se također povezuje uz pojam Apsoluta.

Željka Lovrenčić (Lovrenčić, 2001: 99) navodi kako u Sabatovim djelima postoji prisutna misao kako cijelo čovječanstvo proživljava apokalipsu i da pragmatična civilizacija u

kojoj se čovječanstvo nalazi, duhovno i fizički, uništava čovjeka pa tako Sabato pokušava kroz svoje likove problematizirati pitanja otuđenosti pojedinca u društvu kroz već navedeni roman *Tunel*.¹⁵ Lovrenčić smatra kako prvi Sabatov roman ulazi u pitanja univerzalne problematike, a to su pitanja općeg smisla postojanja pojedinca u svemiru odnosno opće nezadovoljstvo koje se povezuje s pojmom Apsolut budući da to nezadovoljstvo donosi vječno traganje za nečim većim pa se vidi i svojvrnsna potraga za Bogom. U tom kontekstu, slikar Castel predstavlja utjelovljenje kaosa egzistencije, simbol nereda i neznanja koje vlada našim svijetom budući da on svoju relanost odnosno identitet ne može pojmiti pa počinje gubiti razum. (Lovrenčić, 2001: 100)

Nadalje, po Lovrenčić, Sabato u svojim djelima isprepliće „dobro i zlo“ – odnosno metafiziku i stvarnost. Navodi kako on nije poput Borgesa, zatvoren u „kulu od slonovače“ već budno prati sve što se događa u njegovoj zemlji. Kako navodi Lovrenčić (Lovrenčić, 2001: 100) *Tunel* je samo uvod, predgovor, jednom složenijem djelu. Ipak, i u takvom prvijencu, teme kao što su: ludilo, samoća, težnja za apsolutom kroz lik Castela, nemogućnost komunikacije, mrak duše i nihilizam, opsesivnost, fantastični događaji¹⁶, Sabato preferira, a često se proteže i motiv ludila. Sabato o ludilu kaže: „Uvijek me je fasciniralo ludilo. Više puta sam odlazio na onu mansardu u kojoj je umro Van Gogh. Isto tako i u Holderlinovu kuću. Što znamo o ludilu? Zar snovi koji su ono najdublje u nama nisu ludilo?“

Borges u svojim pričama nikada nije dublje ulazio u psihoanalizu pojedinca i tražio duševne i psihičke komponente¹⁷ koje bi njegove likove dovodile do moralnih padova ili bolesti pa ipak se vidi prisutnost pojma „Apsolut“ budući da Borges problematizira identitet kao i osjećaj za realnost. On sam odlazi u spektar fantastičnosti koja bi se u nekim klasifikacijama može svrstati u teme psihoanalize¹⁸ no ipak njegovi likovi imaju puno više simbolizma i mistike. Takav primjer se vidi u *Alephu* u priči *Ibn – Hakan al – Buhari, mrtav u svom labirintu*:

„Osvanuo je priželjkivani dan; Ibn – Hakan se iskrcao u Engleskoj, zaputio se prema vratima labrinta, projurio kroz slijepe hodnike, i čim je, možda, zakoračio na prve stepenice, ubio ga je njegov vezir, može biti hicem iz zasjede. Rob je ubio lava, a drugi je hitac ubio roba. Potom je Zaid kamenom smrskao tri lica. Morao je tako učiniti, jer bi samo jedno smrskano lice

¹⁵ Ako bi se to promatralo s određenog pozitivističkog pristupa – Sabato je po struci bio fizičar koji je u tom spektru prirodnih znanosti uvidio kako tehnologija i znanost dehumaniziraju čovjeka. Već je navedeno u radu; on se ostavio fizike i posvetio se pisanju i slikanju. Uzevši tu biografsku komponentu u obzir, može se zaključiti kako je Sabato svojim protagonistima namjerno dodijelio patos uništenja i apokaliptične prikaze koje je usustavio kroz otuđenje čovjeka, fizičko propadanje te sveoubuhvatnu društvenu disidenciju.

¹⁶ Fantastični događaji će biti spomenuti kasnije u radu

¹⁷ Barem ne u klasičnom Freudovskom postulatu kao što čini Sabato

¹⁸ Ako se pogleda Todorovljeva klasifikacija književnosti na Ti – teme i Ja - teme

nametnulo pitanje identiteta, ali zvijer, crnac i kralj tvore niz, i, kad su dana dva početna člana oni traže treći. Nije nikakvo čudo što ga je spopao strah dok je razgovarao s Allabyjem; upravo je počinio užasno zlodjelo i pripremao se za bijeg iz Engleske da spasi blago. Neka je šutnja puna razmišljanja, ili nevjerice, zavladała nakon Unwinovih riječi. Dunraven zamoli još jedan vrč piva prije negoli iznese svoje mišljenje. – Slažem se – reče – da je moj Ibn – Hakan mogao biti Zaid. Takve su pretvorbe, reći ćeš, klasične majstorije žanra, prave konvencije koje čitatelj traži da se poštuju.“ (Borges, 1995: 95, 96)

U prethodnom ulomku iz navedene priče *Ibn – Hakan al – Buhari, mrtav u svom labirintu*, zamijećuje se pitanje identiteta i potrage za realnošću. To su klasične predmetnice kojima se bavi Borges uz već dobro ustaljeni motiv labirinta pa se zaključuje kako Borges kao i Sabato koristi određenu mističnost u pitanju ubojstva svojih likova. Ipak, različitost se vidi u kontekstu motiva gdje lik Castel iz romana *Tunel* gubi odnos i vezu s realnošću pa zbog toga čini ubojstvo dok Borgesovi junaci (iako je poznato u ovom ulomku tko je ubojica) skrivaju prava značenja i motive. U ovom kontekstu pojam Aposluta jasnije se iskazuje kod Sabata budući da su njegovi likovi jasnije određeni: ludilo, psihoza, otuđenje pa na taj način autor iznosi svoja razmišljanja o identitetu i pojedincu dok se kod Borgesa likovi gube u vremenu i prostoru, gubeći i tražeći svoj identitet pa se zaključuje kako Borges zapravo na taj način problematizira pitanje identiteta, paradoksalno ga relativizirajući.

U zbrici priča *Aleph* primjetna je i ljubavna tematika kod Borgesa, iako ona nije primarna pa tako Solar (Solar, 2003: 324) daje jedan primjer gdje jedan od likova u *Alephu*,¹⁹ Daneri, pati od svojevrstne duševne bolesti. Naslov djela *Aleph* značenjski podrazumijeva prvo slovo starožidovskog pisma prema židovskoj mistici „kabali“ te simbolizira nedokučivog, vječnog i sveprisutnog Boga. Priča ima ljubavne konotacije koje nisu karakteristične za Borgesov opus pa tako preko motiva ljubavi Borges dolazi do većih problematizacija vezanih za pitanje Apsoluta što se kasnije i ispoljava kako radnja odmiče. Sama radnja kulminira kada bratić (Daneri) Beatriz Viterbo, u koju je Borges zaljubljen, zbližava se s Borgesom koji odlazi u njegovu kuću kako bi zadržao misao o svojoj ljubavi. Daneri spominje kako u svom podrumu ima spjev Zemlja, koji će obuhvatiti cijelu Zemlju i ljudsku povijest. U jednom trenutku pripovjedač²⁰ Daneria drži za glupanom odnosno luđakom. Daneri Borgesa nakon što mu je pročitao ulomak iz

¹⁹ Zbirka priča *Aleph* – sama priča *Aleph*

²⁰ Sam Borges

spjeva za koje Borges drži da su samo puko nizanje naučenih trivijalnosti.²¹ Tu teza o liku koja pati od svojevrsnog ludila pada u vodu budući da Borges doživljava pravo²² otkrivenje. U obliku kuglice ukazuje mu se Aleph u kojem se zrcali čitav svijet, apokaliptičan prikaz detalja, između ostaloga i prikaz ljubavnih pisama Beatriz. Završetak priče slijedi u *Postscriptumu* u kojem Borges navodi kako je Daneri dobio državnu nagradu za književnost, a kako njegovo djelo nije dobilo niti jedan glas. Završava sa sumnjom da je uopće vidio pravog Alepha te spominje kako je počeo zaboravljati Beatriz Viterbo. Tumačenja kritičara i teoretičara oduševljava bogatstvo mogućih značenja, sažeto i jednostavno oblikovanih u priči gdje se spaja mistična, trivijalna i fantastična književnost uz ljubavne dijelove. Postoji mišljenje da je Aleph i određena vrsta eseja koja govori o samom pisanju što je još jedan pokazatelj sličnosti²³ književnih tematika između Sabata i Borgesa. (Solar, 2003: 325)

Andrej Blatnik, slovenski pisac i kritičar, smatra kako se kod Borgesa skriva sve (u djeliću) u Alephu čitav svijet, iako je taj *Aleph* u istoimenoj Borgesovoj priči već smješten u prilično neposvećenu i prizemnu sredinu, u devetnaestu stepenicu u podrumu kuće koja je namijenjena za rušenje. Borges se po Blatnikovoj klasifikaciji svrstava u metafizičare za početnike. Poznat je njegov dokumentaristički postupak sredstvo određene metafizičke perspektive u kojoj je čovjek shvaćen prije svega kao promišljatelj o svijetu i stvarima i citati tako služe dokumentiranju različitih promišljanja. (Sabljak, 2007: 426, 427) Pojam Apsoluta, koji je raščlanjen u više sastavnica u uvodnom dijelu ovog poglavlja, može se jako dobro transliterirati na motive koje Borges problematizira. To je pitanje identiteta pisca i velikog djela, kako je već navedeno u priči *Aleph*, ali i traganje za prapočelom kao i u filozofiji njemačkog filozofa G. W. Leibniza koji govori o monadi, prvom prapočelu i Apsolutu. Borges problematizira umjetnost, književnost i kulturu, ali ispod površine skrivaju se značenja i pitanja o čovjeku, svijetu i Bogu.

Zaključno, već je u tom naslovnom određenju došlo do prvog i osnovnog razgraničenja autorovih nakana. Borges koji miješa trivijalnost i visoku estetiku ne pridaje pažnju dubokim duševnim karakterizacijama likova već zadire u povijest²⁴ s kojom ruši granice svih određenja, mistike, fantastike pa i traženja Boga. Sabatovo opredjeljenje u književnoj naraciji, ide u smjeru

²¹ Još jedan primjer Borgesove tehnike spajanja trivijalne i visoke književnosti – klasičan postmodernistički postupak

²² Određeno metafizičko otkrivenje

²³ Sabato je u svoje romane stavljao diskurs eseja

²⁴ Aleph kao abecedariji starožidovskog pisma te konotacije na Danteovu Beatrice

zadiranja u same likove²⁵ (traženje smisla) te se kroz njihove radnje i „niske strasti“ formira cijela radnja i poruka. Sabatovi likovi su intezivni, „punokrvni“, imaju sve boljke otuđenog čovjeka koji je udaljen od samog sebe, od drugih. Ljubav (pogotovo u romanu *Tunel*) je strasna, opscena i tragična. Primjer se nalazi u samom *Tunelu* Ernesta Sabata u kojem glavni lik Pablo Castel ima ljubavne ispade i paranoje koja kao što je već spomenuto koje kod Borgesa ne postoje:

„Taj neočekivani put na selo probudio je prvu sumnju. Kao što uvijek biva, počeo sam otkrivati sumnjive pojedinosti kojima prije nisam pridavao značaj. Čemu te promjene glasa na telefonu od jučer? Tko su ti ljudi koji su „ulazili i izlazili“ i koji su je priječili da govori prirodno? K tome, bio je to dokaz da je sposobna hiniti?“ (Sabato, 2005: 44)

Borges se gotovo našalio s općim određenjima ljubavi, gdje osim ljubavnih pisama, autor ne nudi ništa. Sam pripovjedač u *Alephu* na kraju priče navodi kako je počeo zaboravljati na Beatriz što daje za pravo da se stvori mišljenje kako Borges trivijalizira ljubav u ovoj priči²⁶ dok je ona Sabatu izvor svih ljudskih previranja i traženja. Drugim riječima, ona pokreće likove.

Stoga se pitanje „Apsoluta“ koje je gore objašnjeno, podjednako zastupa i kod jednog i drugog autora međutim Borges ga traži na pomalo ironičan način „ismijavajući“ ljudsku povijest dok Sabato istu pretvara u svojevrsnu tragediju. Naposljetku, slične poveznice vide se u poimanju realnosti gdje likovi i kod Borgesa i kod Sabata gube osjećaj za stvarnost i realitet.

3.2. Egzistencijalizam u književnosti te u djelima Borgesa i Sabata

Termin egzistencijalizam, navodi Solar (Solar, 2003: 309) razlikuje se od ostalih književnih pravaca opisanih u razdoblju avangarde jer uvodi nove književne postupke. Pojavljuje se nova razrađena filozofija koja ponire u književnost, pogotovo filozofija Jeana – Paula Sartrea, a sam naziv se uzima u mnogo širem smislu pa seže do takozvanih preteča Schopenhauera, Nietzschea i Kierkegaarda pa sve do Karla Jaspersa i Martina Heideggera. Za utemeljitelja egzistencijalizma u užem smislu riječi uzima se već navedeni Jean – Paul Sartre²⁷ koji je bio jedan od najuglednijih svjetskih filozofa i književnika nakon Drugog svjetskog rata. Najvažnija njegova djela su: *Bitak i ništavilo*, *Egzistencijalizam je humanizam* i *Kritika dijalektičkog uma*, a romani: *Mučnina* i *Putovi slobode*. Sartre je vlastitu filozofiju uveo kroz

²⁵ Kroz psihoanalizu

²⁶ Takve pretenzije vide se i u drugim pričama

²⁷ Imao je utjecaj i na Sabata o čemu će biti riječi u idućem poglavlju ovog rada

knjževnost jer u njegovim dramama likovi uglavnom raspravljaju o pitanjima ljudske slobode, odgovornosti i teško rješivim odnosima među ljudima. Takve nakane postoje kod Sabata budući da njegov glavni lik Castel u romanu *Tunel* osjeća otuđenje i određene teškoće u komunikaciji, općenito u postojanju. U romanu *Mučnina*, Jeana - Paula Sartra, glavni lik Roquetin posjeduje u sebi napetost koja neprestano raste da bi kulminirala u svojevrsnom otkrivenju te on spozaje da je njegovo traganje za smislom života i svijeta iz temelja pogrešno jer ljudsko postojanje nema nikakve bitne svrhe te da je to postojanje puka slučajnost. Velike sličnosti vidimo i u romanima Ernesta Sabata, a što će biti prikazano kasnije u radu.

Filozofija egzistencijalizma poziva se i na iskustvo književnosti tako da je isti stil izlaganja egzistencijalističkih filozofa ušao u umjetničku književnost, književnu kritiku. U egzistencijalizmu se često polazi od premise kako je čovjek bačen u svijet pa njegova egzistencija prethodi esenciji te on biva potpuno slobodan da učini što hoće. *Mučnina* je u svjetskoj književnosti ostavila veliki utjecaj što se kasnije još prolongiralo kroz pojam apsurda. On se manifestira kao raskorak između čovjekovih želja i mogućih ostvarenja što je kasnije prikazano u radu francuskog književnika i filozofa Alberta Camusa.

Delić (Delić, 2010: 55) prepoznaje ideju u priči o *Edipu* u djelu *Tunel* te navodi da je ista ipak raspršena, diperzirana u neprekidnom spominjanju uvjeta ljudskoga postojanja što zamjenjuje Edipovu „potragu“, a ubojstvo Marije izjednačuje s Edipovim „otkrićem“. „Moram te ubiti, Marija. Ostavila si me samog. – Tada sam joj, kroz suze, zario nož u grudi. Stegla je vilice, zatvorila oči, i kada sam izvukao nož s kojega je curila krv s mukom ih je otvorila i uputila mi bolan i ponizan pogled.“ (Sabato, 2005: 127)

Marija po nekim tumačenjima predstavlja arhetipsku Majku kršćanstva koja je udana za Allendea čiji je dvojnik Castela – Edipa, prevareni muž u djelu, a Castel je prevareni ljubavnik. Castel na katalonskom znači „dvorac“, a samog lika navodi autorica, počinje mučiti ljubomora pa ide toliko daleko da počinje sumnjati u incestuoznu vezu Marije s rođakom Hunterom (Lovac). (Delić, 2010: 55 - 56)

Razlike se mogu naći u pripovjednom evociranju jer kod Sabata u *Tunelu* postoji svojevrsan „izvještaj“ Castela, pripovjedača o svom zločinu odmah na početku djela. U Sofoklovoj tragediji *Edip*, slijed ide u klasičnoj naraciji što znači da radnja kulminira prema kraju djela te se i tamo razrješava tako da se ona ne lišava napetosti kao Sabatov Castel koji u odmah u prvom poglavlju tu napetost eliminira. Sabato (Delić 2010: 56) koristi „jalovi kvaziznanstevni“ rječnik u opisivanju ljudske emocije, što za cilj ima ugušiti svaki nagovještaj

napetosti te dekonstruirati antropocentrični²⁸ „zaplet povijesti“ kakav egzemplarno predstavlja i priča o *Edipu*.

Delić spominje teoretičara Donalda Marshalla koji tvrdi da je u ovom slučaju radnja postavljena kao zamka prema čitatelju koji čita u iščekivanju kraj koji mu se predstavlja kao nepoznat, a zapravo je unaprijed pripremljen i samo čeka da dođe do kraja romana. Sve to podsjeća na Roquentinovu „mučninu“ u Sartreovu romanu gdje je Sabatov umjetnički protusvijet mračan. Delić navodi kako je Castel u nekom scenariju shvatio da možda ipak ne postoje tuneli, paralelni tuneli već naposljetku priznaje da je bio sam.

Borgesovo tretiranje egzistencijalistike ne polazi od točke općeg ništavila i ljudske bačenosti u život koja postoji kod Sabata, a na koga je izvršen utjecaj od već spomenutoga Sartra. Borges ide u smjeru ispitivanja identiteta, smisla kroz prizmu svojih simbola „vječne knjižnice“, „labirinta“ itd.

Egzistencijalistički roman ulazi u zaplete „medijacije“ kako navodi Delić (Delić, 2010: 56) što se ponovno povezuje sa Sartrovom *Mučninom* gdje se težište stavlja na tematiziranje ljudskog refleksivnog iskustva. Te medijacije (dobrovoljno rješavanje problema) u kontekstu romana *Tunel* i glavnog lika Pabla Castela vide se na način da isti svoje postojanje i smisao rješava ubojstvom koje odmah na početku djela i priznaje. „Bit će dovoljno ako kažem da sam Juan Pablo Castel, slikar koji je ubio Mariju Iribarne.“ (Sabato 2005., 7) Nadalje, Delić navodi kako je moguće da se svjetovi Juana Pabla Castela mogu odvijati u njegovoj bolesnoj svijesti pa postavlja pitanje, radi li se ovdje o atipičnom kriminalističkom romanu egzistencijencije ili ga treba shvaćati po psihoanalitičkom alegorijskom ključu.

Borgesovo „korištenje“ egzistencijalne filozofije i tematike, a koju objašnjava autorica Mary Virginia deBessonnet (deBessonnet, 2012: 31 – 39) te navodi kako je priča *Babilonska knjižnica* (iz zbirke priča *Izmišljaji*) možda najbolji prikaz Borgesovih upuštanja u egzistencijalističku filozofiju njegovih književnih uradaka. Borgesova filozofija suštinski negira mogućnost metafizike, a samim time nam paradoksalno daje nova metafizička razmišljanja. Ipak, i u ovoj priči postoje Borgesove klasične književne tehnike koje bi se stavljale u opus postmodernizma. Neke od njih su problematiziranje čina pripovijedanja koji ipak u ovom kontekstu odlazi u područje stvaranja smisla postojanja svijeta. U jednu ruku priča kroz alegoriju pokazuje kako je metafizičko razmišljanje nemoguće i stvarajući filozofski mit zapravo ironično

²⁸ Usmjeren na čovjeka

pokušava „pobiti“ besmislenost filozofskog rada kroz stvaranje jedne nove filozofske priče.²⁹ *Babilonska knjižnica* usredotočuje se na prikaz beskonačnosti³⁰, nepregledan broj knjiga, heksagonalnih soba koje se vežu uz sljedeću šesterokutnu komoru, a knjige na policama su pune pukotina što daje možebitne varijacije znakova. Priča ima fantastične konotacije pa se tako svemir oko kojeg se sve vrti ne treba shvaćati doslovno. Narativni glas koji vodi radnju donosi opise biblioteke u kojoj čovječanstvo treba pronaći knjigu koja će objasniti zbunjenost i kaos čovjeka. Borges se na svojevrsan način igra s čitateljem navodeći kako takva knjiga i postoji. To se shvaća kroz prizmu o starom čovjeku „tragaču“³¹ koji knjigu ne uspijeva pronaći pa mijenja mišljenje i navodi kako knjiga možda i ne postoji. Ciničan ton Borgesa jasan je indikator određene egzistencijalističke paradigme koju posjeduje i Sabato međutim Sabato istu tretira na način da likove dovodi u ludilo kroz međuljudske odnose. Borges je ovom kontekstu „fantastičniji“ pa svoju ironičnu metafizičku korespondenciju „šalje“ daleko u maštu i svemir.

Takav primjer kod Borgesa nalazi se u ovom ulomku Babilonske knjižnice: „Kao i svi iz Knjižnice, putovao sam u mladosti, lutao u potrazi za knjigom, možda katalogom kataloga. Sad kad mi oči gotovo ne mogu razabrati ono što pišem, očekujem smrt nedaleko od rodnog šesterokuta. Kad umrem, već će se naći samilosne ruke da me bace preko ograde; nedokučivi zrak bit će mi grob; tijelo će mi se dugo strmoglavljivo istrunuti i rasuti se u vrtlogu od padanja koje nema kraja. Ja tvrdim da je Knjižnica beskrajna. Idealisti zaključuju da su šesterokutne dvorane nužan oblik apsolutnog prostora ili, barem, našeg naslućivanja prostora. Tvrde da je trokutna ili peterokutana dvorana nezamisliva. (Mistici uvjeravaju da im se u ekstazi ukazuje kružna odaja s kružnom knjigom neprekinuta hrpta, što potpuno opasuje zid. Ali, njihovo je svjedočenje sumnjivo, njihove riječi nejasne. Ta kružna knjiga jest Bog.)“ (Borges, 2000: 84 - 85)

Kaos Knjižnice u kojoj se traži odговор ide u više pravaca. Sam narator tumači da čak ako i nađe odgovor u knjižnici da to neće biti važno jer će se već posvetiti idućem pitanju i traženju odgovora. Borges se ovdje igra i s autorstvom ideja jer knjižnica po njemu sadrži sva slova i sve odgovore, samim time dokida se mogućnost stvaralaštva jer je već sve rečeno.³² Također, Borges postavlja retorička pitanja čitatelju: „*Jesi li ti koji me čitaš siguran da razumiješ moj jezik?*“ (Borges, 2000: 95) Manevar s kojim Borges priupituje čitatelja razumije li

²⁹ Ovo bi se moglo tumačiti i kroz prizmu Sartrovog rada i filozofije „slučajnosti“ besmisao

³⁰ Može se reći još jedan klasičan tematsko – motivski Borgesovski primjer (neki od njih su još labirinti, vrtovi, zrcala)

³¹ U filozofskoj se analogiji te osobe svrstavaju u kategoriju tragača za apsolutom (prethodno objašnjen pojam)

³² Mary Virginia deBessonnet (doktorski rad)

on njegovu poruku egzistencijalnost, zapravo je ironičan jer smisao komunikacije ovdje je uzaludna budući da također navodi: „*Govoriti znači stvarati tautologije.*“ Kako je u filozofiji Jean – Paula Sartra prisutna misao o bačenosti čovjeka u svijet tako se i ovdje vidi misao o bezbrojnosti „slučajnosti“ postojanja knjižnice, autora te samo njihovo postojanje što je izravna poveznica sa Sartrovom *Mučninom*. Alberto Manguel (Manguel, 2001: 210) navodi kako je Borgesovo zamišljanje knjižnice u vidu jednog „svemira“ zapravo Baconovo razmišljanje koje je dovedeno do krajnosti. Knjižnica koju Borges zamišlja ima određene tendencije knjižnici „Calle Mejico“ u kojoj je Borges bio ravnatelj. Manguel navodi kako je Borges izmiješao stvarne i nestvarne knjige, lažnost stvarnih kataloga pa i samo izmišljanje lažnih kataloga, a sve je jedan razmak ponavljanja tijekom vječnosti knjige. Egzistencijalna filozofija ovdje se bazira na pitanje problema autorstva, pojedinca i njegova značenja što je različito od Sabatova pristupa gdje isti traži odgovore kroz mučna i psihotična stanja individualca pa je samim time Sabato sličniji Sartrovoj filozofiji i pristupu egzistencijalistike.

Delić (Delić, 2010: 56 - 57) obrazlaže kako je Sabato u svojoj knjizi *Otpor* najavio dolazak „novog humanizma“ pa tako spominje Jaspersa i njegovu psihologiju koju povezuje s nadom i beznadom koja se zamijećuje i kod Sabata. Navodi se kako je španjolski književni kritičar Luis Montiel prepoznao spoznajnu oscilaciju između apolonijuskog i dionizijskog pola u Sabatovom djelu *Tunel* što je izrazio Metaforom Perzefoninog³³ pogleda: „Sabato spušta svoje likove u podzemlje postojanja gdje se nalazi i oteta Perzefona, osuđena da dio vremena provodi među ljudima na zemlji, a dio u podzemlju, među sjenama.“ Delić nastavlja o retorici mitološke junakinje pa se navodi kako upravo Perzefona dva suprotna svijeta pretvara u egzistencijalni prostor, a da mnoštvo mitoloških likova silazi u onostranost te na taj način izražavaju *taedium vitae*³⁴ što je preslika i kod Sabatovih likova. Sabato je svoje romane osmislio na način da se likovi premiještaju iz jednog u drugi roman pa Delić navodi kako oni tvore jedno „otvoreno djelo“ budući da se pojavljuju u različitim kontekstima i značenjima. U trećem Sabatovom djelu *Abadon, anđeo uništenja*, autor spominje i „koristi“ lika iz drugog romana *O junacima i grobovima*, Fernanda Vidala Olmosa. „A kada je došao Fernando Vidal Olmos, onaj mali provincijski kriminalac se vratio u fasciklu iz koje je jednoga dana izašao, jer je njegova glasnička misija na izgled bila okončana.“ (Sabato, 1989: 34) Lik Fernanda Vidala Olmosa predstavlja paranoičnog, duševnog bolesnika koji se ne može suočiti sa stvarnošću pa se baš

³³ Kraljica Hada koja je to prisilno postala nakon što ju je oteo Had

³⁴ Zasićenost životom u prijevodu

zbog činjenice može osjetiti utjecaj Sartrove egzistencijalističke filozofije i pojma bačenosti u svijet.

Egzistencijalistička filozofija u djelima Jorgea Luisa Borgesa i Ernesta Sabata drugačije se koristi i djeluje na sam tekst i cjelokupnu narativnu strukturu. Borges egzistencijalističku filozofiju često koristi da propita samu važnost autora odnosno njegov identitet što se često preslikava i općenito na čovjeka i njegovu književnu kulturu, a to se vidi u već navedenom primjeru *Babilonska knjižnica*. Kod Sabata egzistencijalizam postoji u većoj punini jer se u njegovim romanima, primjerice u *Tunelu* i *O junacima i grobovima* kroz likove Pabla Castela i Fernanda Vidala, isti bore protiv svojih unutarnjih demona, a kroz česte dijaloge koje autor koristi, zamijetna je otuđenost čovjeka, bačenost u svijet i općenito veliki utjecaj Jeana – Paula Sartra.

3.3. Općenito o fantastičnoj književnosti

Pojam fantastičnog određuje se odnosom prema pojmovima stvarnog i imaginarnog. Vladimir Solovjev ruski filozof i književni teoretičar već je u 20. stoljeću ovako definirao fantastično: „U pravom fantastičnom uvijek postoji formalna mogućnost da se pojave objasne jednostavno, ali istovremeno to objašnjenje uopće nema unutrašnju vjerojatnost.“ Pojava između tipova prirodnih i natprirodnih uzroka njihova neodlučnost između njih samih, stvarala bi učinak fantastičnog. Druga definicija fantastičnog govori o tome da ona ne podrazumijeva samo postajanje „čudnog“ događaja koji izaziva neodlučnost i kod čitatelja i kod junaka već da je to način čitanja, to čitanje ne smije biti pjesničko ni alegorijsko. Višeznačnost slike uzima se kao još jedan od temelja fantastičnosti, tema ili slika dvojnika. Dvojnici u fantastičnim djelima ima različito značenje i funkciju. Fantastika se očituje i u ja temama. Todorov je svrstava u treću sličnost prilikom proučavanja, a vezana je za psihoze, (psihotični svijet), polazi se od proučavanja svijeta „normalnog“ čovjeka. Svjetovi djetinjstva, droge, šizofrenije, misticizma, svi oni zajedno čini paradigmu kojoj podjednako pripadaju i ja teme. (Todorov, 1987: 147, 150)

Lovrenčić (Lovrenčić, 2001: 20) se vodi Todorovljevom podjelom fantastične književnosti i navodi kako pripovjetke koje se od početka predstavljaju za fantastičnima, a završavaju prihvatanjem natprirodnog, najbliže su fantastičnom. Granice koje se postavljaju između čudnog i fantastičnog su neizvjesne, a riječ „čudesno“ je svojstvo prirode samih događaja i taj se žanr najčešće vezuje za žanr bajke. Todorov navodi ove četiri vrste čudesnog:

hiperbolično, egzotično, instrumentalno i naučno – čudesno. Lovrenčić objašnjava ja teme koje su prethodno već spomenute te navodi kako se one javljaju u pričama koje su obično realističke, a onda se dogodi nešto neprirodno (natprirodno) preobražaj u drugo biće, postojanje natprirodnih bića koja nadoknađuju nedostatak uzročnosti, umnožavanje i rascjep ličnosti. Ja teme obično se mogu objasniti kao različite obrade u odnosu između čovjeka i svijeta. Ti teme naglašavaju odnos čovjeka i njegovih želja, pa otud i čovjeka i njegova nadsvjesnog. Naglašavaju seksualnost, ovladanost junaka željom, homoseksualnost, incest, ljubav više od dvoje, nekrofiliju, bezdušnost i nasilje. Za razliku od Ja tema, koje su više pasivnog stava, ovdje imamo aktivnog čovjeka koji više nije izdvojen promatrač nego stupa u odnos s drugim ljudima. Psihonaliza je zamijenila fantastičnu književnost³⁵ jer nema potrebe za pribjegavanjem višim silama kako bi se govorilo o pretjeranoj spolnoj želji, a same teme fantastičnog postaju predmetima psihoanalize zadnjih pedesetak godina. (Lovrenčić, 2001., 21 - 22)

Karakteristike koje navodi Pavičić (Pavičić, 2000: 69 - 70) vezane za Borgesove priče, jest klasično izmišljanje citata iz postojećih knjiga ili izmišljanje knjiga postojećih autora, povijesno ili legendarno posredovani sižeji, miješanje autentičnih i fikcionalnih akata i deiktičkih odrednica što vidimo u pričama poput *Babilonske knjižnice* ili *Asterionove kuće*. Nemogućnost tradicionalne Todorovljeve podjele da obuhvati Borgesov opus očituje se u njegovoj podjeli (i temama iz te podjele) koje se ne mogu pronaći kod Borgesa. Višnja Rister navodi kako se u prozi Mihaila Bulgakova nalaze: tvorba prostora i vremena, u groteski, onirizmu, poziciji nepouzdana pripovjedača, tematizaciji jezika, realiziranim metaforama i u specifičnoj očučenoj politiziranosti, a takve smjernice pronalaze se i kod Borgesa što pripada modelom subverzivne fantastike koja je različita od Todorovljeve podjele fantastike. (Pavičić, 2000: 27, 72)

Još jedan od razloga nemogućnosti svrstavanja Borgesove književnosti u Todorovljevu klasifikaciju nalazi se u činjenici kako je Tveztan Todorov izbacio iz fantastične književnosti čisto čudesno „kod kojeg natprirodni činioci ne izazivaju nikakvu posebnu reakciju, ni kod junaka, ni kod podrazumijevanog čitaoca. Čudesno nije odlika odnosa prema ispričanim događajima, već svojstvo same prirode događaja.“ (Pavičić, 2000: 37) Problem u klasifikaciji Todorovljeve fantastike i pripajanju Borgesova opusa istoj, nalazi se u činjenici da se izbacivanjem navedene stavke mnoga djela gube iz fantastične književnosti 20. stoljeća. Na primjeru Kafke navodi se kako nakon psihoanalize i rušenja tabua u društvu, fantastična književnost se zamijenjuje i smatra bespotrebnom. Todorov navodi na primjeru već spomenutog

³⁵ U književno - teorijskim aspektima

Franza Kafke kako u *Preobražaju* i ostalim pripovijestima dolazi do: „Kafkine pripovijesti napuštaju ono što smo bili nazvali drugim uvjetom fantastičnog – neodlučnost predstavljanja unutar teksta koja čini posebnu odliku primjera iz 19. stoljeća.“ (Pavičić, 2000: 38)

Može se zaključiti kako Todorovljeva fantastična podjela književnosti završava s Kafkom, 1927. godine kada je objavljeno njegovo djelo *Amerika* (kraj njegovog književnog korpusa pripovjetki) što se odražava i na Borgesovo poimanje fantastike budući da on svoja najvažnija djela stvara u razdoblju nakon Kafke, ali sa sličnom navedenom subverzijom Višnje Rister.

Pavičić (Pavičić, 2000: 72) navodi kako William Strunk Jr., profesor engleskog jezika na sveučilištu Cornell, svojstvo „fantastični paralogizam³⁶“ povezuje s Borgesom pa navodi: „taj sediment skolastično – racionalističke organizacije inaugurirao je Jorge Luis Borges.“ Takva vrsta klasifikacije Borgesove fantastike objašnjava se baš zbog toga što isti nema tendencije ja i ti tema koje češće pronalazi se kod Ernesta Sabata. Skolastično – racionalistička organizacija kako navodi Strunk može se objasniti i oprimjeriti kroz Borgesovu priču *Teoloji*. Filozofija koja ide zajedno s telogijom čest je Borgesov motiv koji se proteže u njegovim pričama pa se Strunkova teza može prihvatiti.

Primjer iz priče *Teoloji* gdje kršćanska teologija i filozofija idu pod istu ruku: „Tekst je bio upravo smiješno kratak; Aurelijan ga je prvo pogledao s prezirom, a onda sa strahom. U prvom su dijelu bili protumačeni završni reci devete glave u Poslanici Hebrejima, gdje se navodi da Isus nije žrtvovan u mnogo navrata od postanka svijeta, nego sad, jedanput zauvijek, u punini vremena.“ (Borges, 1995: 27)

Prilog „fantastično“ uz skolastičku filozofiju (prethodno navedenu) ovdje se može vidjeti u sveukupnoj punini jer fantastične obrasce koje koristi Borges u ovom slučaju preuzimaju fiktivna obilježja (koja se mogu vidjeti u većini Borgesovih djela gdje autor spaja fikciju i realnost) sa srednjovjekovnim skolastičkim učenjem i filozofijom.

³⁶ U Knatovoj filozofiji termin “paralogizam” tumači se kao traženje dokaza za vječnost i jednostavno duše

3.4. Fantastičnost u hispanoameričkoj književnosti te fantastika kod Borgesa i Sabata

Razdoblje hispanoameričke fantastične književnosti važno je spomenuti iz jednostavnog razloga, a taj je utjecaj na kasnija razdoblja i modernije doba u čiji sustav pripadaju Borges i Sabato. Lovrenčić (Lovrenčić, 2001: 26) objašnjava kako se hispanoamerička književnost razvijala u vrlo teškim uvjetima: kolonijalno doba, ratovi za oslobođenje, formiranje država i nacija. Autorica navodi kako je fantastika u hispanoameričkoj književnosti postojala još od najranijih razdoblja pa tako se elementi fantastike pronalaze u književnosti Asteka, Maya i Inka, ali treba napomenuti kako se ta fantastika mijenjala kroz povijesna razdoblja. U razdoblju od 1910. – 1925. u latinskoameričkoj književnosti javlja se prvi „boom“ kako navodi Lovrenčić. To razdoblje važno je jer pripada u period rane afirmacije prvenstveno Borgesa³⁷. Spominju se različiti nazivi za to razdoblje u književnoj epohi i povijesti, a to su: ekspresionizam, criollismo, public service literature, regionalizam. Lovrenčić napominje kako pisci koji pišu isključivo fantastičnu književnost imaju poriv da dođu do same ljudske duše da se oslobode stvarnosti koja ih okružuje i uđu u potpuno nove svjetove za njih. Nadalje, vrijeme u fantastičnoj hispanoameričkoj književnosti pripada reminiscencijama evokacije djetinjstva i adolescencije. Ukoliko nisu prikazane fantastične osobe ili pojave; autori često posežu za tjeskobnim analizama ili egzistencijalnih eksperimenata, a stvarnost se premiješta u sferu sna. Tu se pronalaze mitove, legende, praznovjerja, a u suvremenim djelima postoji tendencija da se putuje i u druge svjetove i dimenzije. Lovrenčić nastavlja kako je fantastika obuhvatila i Borgesove priče koje, kako ona navodi, odgovaraju novom entuzijazmu za “tešku” literaturu, antirealističnu i analitičku.

Kada se analizira fantastika Jorgea Luisa Borgesa, (Lachman, 2002: 29) potvrđuje kako u neapsurdnoj fantastici postoji tendencija alternativnog, nerealiziranog, a samim time pogodnog za semantičke eksperimente i spekulacije bliske fantazmu gdje se posebno ističu Borgesovi

³⁷ Tu pripada njegovo djelo „Istraživanja“ (1925.)

Izmišljaji pa se povremeno javljaju efekti slični znanstvenoj fantastici. Lachman Borgesa stavlja u korpus neklasične (neapsurdne) književnosti koja se razvija iz slučaja fantazma u alternativu u kojoj može biti i drukčijeg svijeta gdje se događa i svojevrsno preokretanje u ekscentrično, nevjerovatno. Svi postupci, događaji i pojave fantastike, a kod Borgesa se ne govori toliko o prirodi (čudesnog) koliko o kulturi i njezinim raznolikim porecima, što je proizvod slučaja, slučajne odluke, slučajne nadmoćni jednih nad drugima, religijskih dogmi ili misaone paradigme ne ulaze u korpus Todorovljeve klasifikacije fantastične književnosti. Uzima se da sve što nije postalo, što nije nastalo kao proizvod slučajnosti, ostane kao alternativa. Imaginarni klasifikacijski sustav leži u određenoj svojevrijednosti koja je svojevrsni konkurent svojevrijednosti zbiljskog slučaja što se doista odigrao. Drugim riječima, sve možebitne situacije koje su zamišljene³⁸ i koje ne postoje³⁹ ipak pokušavaju nadigrati, kako Lachman navodi, situaciju, odnosno zbilju koja se dogodila. Za primjer fantastičnosti kod Borgesa, Lachman uzima pripovijest *Funes pamtilac*. „Mi, jednim pogledom, obuhvaćamo tri čaše na stolu; Funes, sve izdanke, grozdove i čehulje na nekoj odrini. Poznao je oblike južnih oblaka u svitanje tridesetog travnja tisuću osamsto osamdeset i druge i mogao ih u sjećanju porediti s prugama knjige uvezane u polukožu na španjoski način, koju je samo jednom pogledao, i s pjenušavim brazdama što ih je veslo ostavljalo u rijeci Rio Negro uoči pobune u Quebrachu.“ (Borges, 2000: 130)

Borges u navedenoj pripovijetki predstavlja: „odbačene, neprihvaćene epistomološke konstrukte, ekstremne misaone eksperimente, poigravanje redosljedom, pokušaje potpunoga prevrednovanja svijeta, drukčije uzroke sličnosti i predodžbe o korespondenciji.“ Jedan od primjera prividnosti klasifikacijskog sustava (u ovom kontekstu je prividan jer nema nikakvu znanstvenu podlogu već je umjetna tvorevina Jorgea Luisa Borgesa) vidi se u *Kineskoj enciklopediji*, Borgesovoj tvorevini zamišljene klasifikacije životinja iz njegova djela *Analitički jezik Johna Wilkinsa*. Ova zamišljena klasifikacija prikazuje taksonomiju koja crpi svoju fantastičnost iz logičke heterodoksije.

Borges navodi:

- a) Životinje koje pripadaju caru
- b) Balzamirane
- c) Pripitomljene
- d) Mladunčad

³⁸ Lachman navodi imaginarne klasifikacijske sustave

³⁹ U određenom materijalnom fizičkom kontekstu

- e) Sirene
- f) Izmišljene
- g) Psi lutalice
- h) Uvrštene u ovu klasifikaciju
- i) Koje luđački tresu
- j) Neizborjive
- k) Nacrtane najtanjim kistom od devine dlake
- l) Itd.
- m) Koje su upravo razbile vrč
- n) Koje izdaleka slične muhama⁴⁰ (Čakardić, 2010: 582 – 594)

Znakovni sustavi trebaju, navodi Lachman, doći u sukob sa službenim (ponajviše europske kulture s neostvarenim alternativama) kulturama, varijantama koje su proizvod ili autorovih fantazija ili se javljaju kao opozvane također postisnute misaone konstrukcije filozofa i religijskih mislilaca. Svi razlozi koji su predstavljeni kao svjedok njihova ostvarenja istovremeno svjedoče o fantastičnom iskušavanju isključenoga. Cijela se teorija autora vrti oko premise „nepostojeće“ teorije (teorije odnosno priče koja se nije pojavila već je ostala kao svojevrsna neiskorištena zamjena) koja nije uspjela (ili nije uopće bila u planu) da zaživi pa je ipak⁴¹ prispjela u fantastičnu književnost što se navodi u Borgesovom radu.

U hererodoksnim klasifikacijskim sustavima ili alternativnim modelima koje predstavljaju znanje koje Borges zastupa u svojim *Izmišljajima* alternativna stajališta zauzimaju središnje mjesto. Heterodoksija prelazi u fantazmadoksiju⁴², a kod strane Borgesa vide se nearistotelovske klasifikacije čija je bizarna samovolja kulminirala u pseudocitatu „...nebeskoga blaga dobrohotnih spoznaja“ već spomenute *Kineske enciklopedije*. Miješanja realnih makar odbačenih sustava korespondencija, univerzalnih računica, dijagramatičke ili algebarske vrste (Locke), dovršeni i beskonačni sustavi te miješanje znanstvenih mistifikacija koje rezultiraju teorijskim fantazmima, sve to i puno više otkriva ludističku, napola ozbiljnu napola bezazlenu Borgesovu argumentaciju. (Lachman, 2002: 54, 55, 56)

⁴⁰ „Borges je napisao tekst koji iz »određene kineske enciklopedije« citira u motu prikazanu taksonomiju, a Foucault je referirajući se na taj, u najmanju ruku neobičan, primjer – kritizirajući Aristotelove kategorije i apstrahiranje pojmova – otvorio pitanje o tomu što je jezik.“

⁴¹ Što je svojevrsni paradoks

⁴² Ako uzmemo heterodoksiju kao mišljenje koje je u prijeporu s ostalim doktrinama u ovom kontekstu fantzmadoksija predstavlja alternativnu fantastičnost – ili isključene sustave

Ako se uzme postmodernistička poetika u obzir, Borgesova igra i paralelnost alternativnih svjetova koji zauzimaju prvo mjesto kod njega potvrđuju već navedeno, a to je činjenica Borgesovog očitog ludizma, ali i ironije koju ostavlja u svim svojim pričama što se vidi i u miješanju fikcionalnih i nefikcionalnih stavaka u pojedinim pričama.⁴³

Sam Borges tvrdi, a što se saznaje u razgovorima što su Borges i Sabato vodili 1974. godine koje je zabilježio Orlando Barone, kako smatra da je teologija jedan poseban žanr i entitet pa mu je ona poslužila kao predložak fantastičnosti. (Borges, 1988: 30)

Budući da Borges uzima teologiju kao fantastični obrazac književnosti, gore navedene teze William Strunka o primjesama skolastike u Borgesovom opusu, ponovno se mogu potvrditi. Takav odgovor daje određenu premisu u klasifikaciji Borgesove fantastike koja se uvijek premiješala s mitologijom i svim onim rubnim, graničnim. Primjer takve teze vidi se u priči *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* gdje se fantastičnost teksta bilježi u samoj priči jer Borges ne uvodi fantastične događaje u kontekstu „čudesnog“ ili nadnaravnog već kroz naraciju navodi čitatelja na lažnu povijest jednog mjesta.

Kako navodi Adolfo Bioy Caceres – *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius* – začetak je nove književne vrste, hibrida ogleda i fikcije. (Borges, 2000: 216)⁴⁴

Kod Sabata se fantastičnost može promatrati na drugačiji način pa tako Lovrenčić (Lovrenčić, 2001: 104, 105) navodi kako psihičke traume iz djetinjstva i mladosti postoje u romanu *O junacima i grobovima* što pokazuje jasnu odrednicu Sabatovih likova koji su određeni ludilom, opscenošću, psihozama itd. Likovi su inkarnacija zla (Fernando – *O junacima i grobovima*) ili su duševno potpuno rastrojeni (Alejandra) ili su odveć sentimentalni (Martin). Roman *O junacima i grobovima* je u općoj atmosferi crnila, što se ne može zamijetiti kod Borgesa⁴⁵ kod kojeg se ne vide duboke ljudske analize i prisutnosti psihoze kod likova. Također primjetne su i morbidne metafore i događaji (vojnici nose mrtvo tijelo Lavallea u Peruu) te filozofske tendencije koje izazivaju još veću nervozu. Lovrenčić navodi kako kod Sabata pretežno postoje Ti teme po Todorovljevoj klasifikaciji fantastične književnosti⁴⁶, a one se manifestiraju kroz mračne vizije uz pomoć apsurdnih situacija, autoironičnost, mistiku,

⁴³ Takav primjer imamo u priči *Tlon, Uqbar, Orbis Tertius*

⁴⁴ Milovoj Telećan predgovor

⁴⁵ Barem ne u dominantnom tonu kao u Sabata

⁴⁶ Klasifikacija navedena prethodno u radu

nepatvorenim intelektualizmom, nadrealističkim fantazijama te potrazi za identitetom. Također, zamijetni su prikazi ludila i sljepoće koji se provlače u Sabatovom romanu *Tunel*.

„Bože moj, nemam snage reći kakav je osjećaj beskrajne samoće ispraznio moju dušu! Osjetih kao da posljednji brod koji bi me mogao izbaviti s moga pustog otoka prolazi u daljini ne primjećujući moje bespomoćne signale. Tijelo mi se polako urušavalo, kao da je već ostarjelo.“ (Sabato, 2005: 126)

Oba autora povezuje ne korištenje čudnog niti čudesnog u svojim romanima. Ne nalaze se elementi bajke⁴⁷ pa ako se ponovno promotri Todorovljeva klasifikacija, Sabatova djela su fantastična jer ispunjavaju određene uvjete, a to su: neodlučnost koja je prisutna od samog početka pa do kraja, nepostojanje konačnog rješenja i prisutnost vječnog pitanja odnosno postojanje vječne dileme i dvojakosti. Sabato upliće simboličnost i dvosmislenost, briše kategorije, vrijeme i prostor se gube što znači da se iste brišu. Takav primjer nalazi se u djelu „O junacima i grobovima“. „Kao da je posrijedi opsjena, prisjećao sam se vreve koja vlada ondaje gore, u drugom svijetu, kaotičnog Buenos Airesa kojemu žvie mahnite lutke na koncu: sve mi je to izgledalo kao djetinja fantazmagorija, lišena težine i stvarnosti. Stvarnost je bila ovo drugo. I kao što rekoh, sam na vrhuncu tog svijeta, ćutio sam se u isti mah velebnim i beznačajnim.“ Sabato (2007., 302) Kategorije brisanja vremena i prostora zamijecuju se i kod Borgesa u ranije spomenutom djelu *Besmrtnik* gdje se lik Marka Rufa pojavljuje kroz povijest, a Borges uvodi i lik Homera. Može se zaključiti kako tu postoji svojevrsna poveznica budući da i Sabato ima običaj uvoditi povijesne likove i autore pa to čini i sa samim uvođenjem lika Borgesa u djelu *O junacima i grobovima*.

Pripovjedač je aktivan i kod Borgesa i kod Sabata, u prvoj osobi, na oko svjestan, a osim prostora i vremena brišu se granice između subjekta i objekta. Primjer fantastičnosti u Sabatovom primjeru, koja je u dosluhu s onom Kafkinom, nalaze se u trećem dijelu romana *O junacima i grobovima*. Lik Fernanda ulazi u odnos sa slijepom Bludnicom koja utjelovljuje Majku, a sve u cilju da se očisti od grijeha. Taj odnos završava požarom koji zahvaća cijeli svijet, a u nastavku Fernando gubi osjećaj za prostor i vrijeme pa se vraća na put evolucije vrsta: „bio sam čovjek i riba, vodozemac, prehistorijska ptica.“ Njegove simboličke prijetvornosti u kentaura, nosoroga, zmiju, sabljarku, hobotnicu, pticu, vampira, satira, zamijetna je i kod Borgesova lika Marka Rufa koji je u početku tribun rimske legije, a kasnije pisar, astrolog itd. „Naskoro sam mogao ustati i uspio isprositi ili ukrasti – ja, Marko Flaminije Ruf, tribun rimske

⁴⁷ Osim u slučaju pretvaranja lika Fernanda u kentauru, vodozemca itd.

legije – svoj prvi odvratni obrok zmijskog mesa“ (Borges, 1995: 8) . „U Bikaniru i u Češkoj poučavao sam astrologiju.“ (Borges, 1995: 16) Lik Fernanda se u Sabatovom djelu *O junacima i grobovima* otuđuje od Boga i ljudi i prihvaća život tj. sudbinu onakvu kakva ona jest.

Zaključno Lovrenčić (Lovrenčić, 2001: 108, 109) navodi Ja teme: ludilo, smrt, fizičko samouništanje, potraga za identitetom, raslojavanje ličnosti, transformacije (Fernando se pretvara u kentaura, nosoroga, pticu) i Ti teme; rodoskrvuće (Alejandra – Fernando, Marija – Hunter), sadizam, nasilnost, bezdušnost kao motivske odrednice Sabatovih romana.

Određene Ti teme ipak se ne mogu primjetiti i kod Borgesa koji svoju učenost i određenu uzvišenost ne spušta u morbidna sučelja kao što čini Sabato. On svoju fantastiku simbolizira kroz svoje klasične motive: zrcala, vrtovi, knjižnice; gdje se određeni likovi utapaju u fiktivnu lažnost, a drugi opet sugeriraju realnu historiju. Iako u priči *Pokojnik (Aleph)* postoji prikaz ubojstva, ono nikako nije na razini tjeskobe i crnila koju nam predočuje Sabato te bi se s time moglo zaključiti kako distinkcija, barem po Todorovljevoj klasifikaciji fantastične književnosti, ipak postoji. Kroz navedene primjere i citate iz djela vidi se osnovno svojstvo fantastičnosti kod ova dva autora. Borgesov vrtlog povijesti, kataloga, knjiga, zaborava i Sabatovo vječno previranje kroz duge dijaloge likova gdje svaki od njih i kada govori i u prvoj osobi, ima unuturanje borbe i gubitak stvarnosti.

Zaključna misao vidi se u Pavičićevoj (Pavičić, 2000: 69) konstataciji kako je Borgesov uvriježeni postupak miješnja činjenica, izmišljanje citata te miješanje autentičnosti i fikcionalnosti tvorevina alternativne fantazmatike, a kod Sabata se takve vrste tehnika i svojevrsne subverzivnosti na razini relativiziranja književnosti, zbilje, povijesnih podataka i citata ne mogu pronaći.

4. Pitanje postmodernističke književnosti

Postmodernizam nema određeni manifest, ali ako se uzme u obzir veliki broj djela koja posjeduju književne tehnike vezane za smisao književnosti, povijest, tradiciju, mogućnost spoznaje, može se zaključiti kako je određeni dio književne epohe usustavljen u postmodernistički uzus. U najopćenitijem smislu postmodernizam zastupa dosta radikalni skepticizam, relativizam i novo shvaćanje tradicije. Skepticizam se manifestira kao odraz nepovjerenja u filozofske sustave pa čak i u mogućnost uvjerenja u znanost. Postmoderna

filozofija⁴⁸ uglavnom je dio kritike na ustaljene ideje i uvjerenja “ako se ništa ne može znati” onda se ni to ne može znati. To se transliterira i na književnost pa tako autori posežu za ironijom koja ulazi u sve pore književnog djela, sumnjajući u nju samu. Postmodernizam kao takav ne osporava tradiciju nego ju želi proširiti pa se njome koristi bez vrijednosnog suda. Stoga se u postmoderni dozvoljava slobodno tumačenje tradicije, proširivanje, uvažavanje, a klasično poimanje postmoderne ukazuje na uvjerenje o neimanju smisla u žanrovskoj različitosti. Zato dolazi do opće relativizacije visoke i trivijalne književnosti, filozofskih pravaca kao i znanosti. Paradoksalno je da se u postmodernizmu spominje geslo “da sve ide” pa ipak postmodernizam s određenih gledišta izgleda kao književna obrada prethodnih književnih epoha. (Solar, 2003: 322, 323)

Barthes u svom ogledu kojeg naziva “Književnost iscrpljenja⁴⁹” govori o paradoksu autora, koji i sam oponaša ulogu autora. (Hassan, 1992: 229) Novo poimanje teksta “kao slobodne igre u jeziku”, Barthes i Foucault su to posebno iskoristili i iz političkih razloga jer se na autora u tom diskursu gledalo kao na buržuja ili krupnog kapitalistu. Butler (2007., 23, 25, 63)

Raspudić (Raspudić, 2006: 115, 119,) opisuje postmodernizam u književnosti te naglašava kako nema niti jednog postupaka⁵⁰ (autoreferencijalnost, intertekstualnost itd.) koji se već javljao ranije u razdobljima, a da nije u postmodernističkoj književnosti. Važno je spomenuti kako postmoderni tekstovi ulaze u propitivanje granica između fikcije i nefikcije, a samim time i između umjetnosti i života, a njihova proturječnost u intertekstualnom odnosu parodijski se odnosi spram tradicije i žanrovskih konvencija. Što se tiče samog postmodernističkog romana, on u pitanje dovodi temeljne pojmove liberalnog humanizma: autonomiju, autoritet, jedinstvo, tonalitet, sustav, univerzalnost, središte, zatvorenost, jedinstvenost itd.⁵¹

Jedan od Lyotardovih argumenata o pojavi postmoderne i uvođenju postmoderne u književnost je “tehnoznanost” (kako je on naziva u kasnijoj zbirci radova o postmoderni). Razvija se u postindustrijskom društvu te uzrokuje dekompoziciju velikih iskaza. Time svijet posredno prestaje biti jedinstven i monolitan, centriran već postaje decentriran, pluralističan, a

⁴⁸ Koja ima veliki utjecaj i na književnost

⁴⁹ Taj termin koristi i za Borgesovu književnost

⁵⁰ Književni

⁵¹ Neke su od ovih navedenih sastavnica prisutne u Sabatovim romanima

time i bitno drugačiji od svih do sada poznatih svjetova. To se manifestira u bekrajno mnoštvu uzajamno nepredivivih i nesvodivih jezičnih igara.⁵² (Solar, 2003: 322, 323)

Raspudić (Raspudić, 2006: 10) polazi od misli Charlesa Jencksa američkog kulturalnog teoretičara, koji spominje definiciju dvostrukog kodiranja, a Solar (Solar, 2005: 36) napominje kako je Jensksova glavna misao o postmoderni u modernoj arhitekturi te prema njoj objašnjava jezik. Postmoderna arhitektura po Jencksu umire 15. lipnja 1972. godine kada je dinamitom srušena gradska četvrt Pruitt – Igoe Housing u Saint Louisu koju je pedesetih godina projektirao Minoru Yamasaki. Solar navodi kako je jezik Jencksa prezican i određen pa se područje arhitekture kojom se Jencks bavio može primjeniti na tzv. događajne historije na umjetničkom i književnom planu. (Solar, 2005: 36 – 37)

Habermasova⁵³ kritika navodi Solar, (Solar, 2005: 43) sastoji se od razmišljanja kako književnost ne treba biti izjednačena s filozofijom. Moderna je u narativnim strukturama tragala još uvijek za mitom dok je postmodernizam mit koristio bez osnovne odnosno nije mu pridavao njegova temeljna mitska značenja. Raspudić (Raspudić, 2006: 10) navodi Habermasovu misao o postmodernizmu u kojoj isti navodi kako je postmoderna samo prolazni “znak vremena” koji se treba reintegrirati u nedovršeni projekt moderne.

Tatjana Peruško (Peruško, 2000: 57) spominje razmišljanje Davida Lodgea koji se bavi oprečnim poetikama modernizma i realizma. Glavna obilježja koje Lodge navodi, a vezani su za postmodernističku pojavu, su opiranje smisljenoj interpretaciji te nesigurnosti koja se javlja u naraciji, a ne u stilu. Također, Lodge navodi kako je bitna značajka u postmodernizmu višestrukost završetaka romana za razliku od zatvorenih svršetaka tradicionalnih romana ili otvorenih modernističkih završetaka.

Nadalje, Solar daje određene smjernice u shvaćanju trivijalnosti kao i “uzvišenosti” književnosti. Spominje radikalizaciju “oblikovanja mogućih svjetova” u kojima više nema nikakve hijerarhije u hipotezama u kojoj čak ni sam pojam stvarnosti, u smislu prave istinske stvarnosti, više nema nikakvog smisla. “Epistemološki nihilizam” ne očituje se više jedino u odustvu konačnog tumačenja nego se očituje u usporednom navođenju mnogih mogućih početaka i - ili završetaka. Namjerno miješanje perspektiva, priče i zbilje, u ogoljavanju postupaka pri kojem je logika pripovijedanja nadređena logici onoga što se pripovijeda, u dekonstrukciji ne samo kategorije zbilje nego i kategorije smisla. (Solar, 2005: 33, 34)

⁵² Gvozden Flego – Postmoderna Nova epoha

⁵³ Jurgen Habermas njemački je sociolog, filozof

4.1. Općenito o postmodernističkim tehnikama

Solar (Solar, 2015: 92) navodi kako pojam postmodernizma mora biti analogan klasifikatorskim pojmovima povijesti književnosti pa se tako prva teškoća očituje u problemu kanonizacije suvremene književnosti. Kroz primjere Milivoja Solara i Vladimira Bitija (Biti, 1997: 285, 286) te Sharpe i Chaudharya (dio o intertekstualnosti), a koji su citirali najpoznatije teoretičare književnosti i postmoderne (uz njihova vlastita promišljanja) navode se neke od najznačajnijih poetoloških smjernica postmodernističke književnosti u kojoj još uvijek postoji mnogo prijepora među teoretičarima. Navedene su komponente koje su formirane kroz razmišljanja i navode književnih teoretičara.

1. **Nepostojanje razlika između visoke i trivijalne književnosti** Ističe se ironičan odnos između pojedinih autora prema visokoj književnosti. Paradoksalno je⁵⁴ da ni sam postmodernizam, kao takav, ne priznaje razlike između visoke i trivijalne književnosti. Oспорavanje svake hijerarhalnosti načelno uništava mogućnost da se kanonizira određena stavka u epohi (kao u postmodernizmu) i dodijeli joj se nomenklatura. (Solar, 2015: 150) Biti (Biti, 1997: 286) navodi kako se opreka između elitne i niske ili popularne kulture transliterirala na samu književnost. Postmodernisti su pokazivali interes za masovnu kulturu i kič što je sigurno pridonjelo razvoju brisanja granica u epohama i stilovima, kako na društvenom planu tako i na onom književnom. Modalne i žanrovske granice među tekstovima brišu se kako na planu proizvodnje tako i na planu refleksije. Literarna ostvarenja odlaze u dimenzije filozofskih ili historiografskih tekstova kao i historiografskih dimenzija romana.
2. **Disperzivni autor** odnosno autor u postmodernističkoj prozi dovodi do radikalizacije u kojoj više nema hijerarhijskih hipoteza, negira se postojanje i pojam stvarnosti, u smislu prave stvarnosti, gubitak smisla. Tu se stvaraju mogućnosti mnogih prikaza, prekida, početaka ili završetaka radnje, u namjernom miješanju perspektiva priča i zbilje (Borgesovi *Izmišljaji* kao primjer), ogoljavanje postupaka pri čemu se logika pripovijedanja nameće logici onoga što se pripovijeda te u dekonstrukciji, ne samo zbilje nego i smisla. (Solar, 2015: 155)
3. **Pluralitet svjetova** odnosno ublažena modernistička opreka kako navodi Biti (Biti, 1997: 286) manifestira se kroz poimanje sadašnjosti kao ne cjelovitog faktora pa se uvodi

⁵⁴ Što se zapravo slaže u korpus i poetiku postmodernizma

paradoksalna koegzistencija, simultanost međusobno udaljenih povijesnih razdoblja. Biti navodi Hassanovu (1987) polemiku s Jamesonovom o tezi o „posadašnjivaju“ te uvodi pojam „intertemporalnosti“ kao „mnoštvene sadašnjosti“ koja stavlja na raspolaganje sve stilove. Također, navodi se kako postmodernistički umjetnici kao i teoretičari, ulaze u ambivalentna i višestruko kodirana međupodručja pa se navode za primjer: metapripovijesti kapitalizma, patrijahalizma, imperijalizma, marskizma i humanizma. Dvojnost ili podvojenost uzima se kao zajednički nazivnik mnogih postmodernih diskurza.

4. **Paradoks, ironija** dio su postmodernističkog duha, a u samom paradoksu je sadržano iskustvo jezika koji pokušava govoriti o sebi. Solar (Solar, 2015: 13 - 14) navodi kako paradoks postaje jezični egzemplarni iskaz ukoliko referencije (one jezične) nemaju nikakvog uporišta u spoznaji pa tako cijeli jezični sustav postaje autoreferencijalan. Paradoks se ne uzima kao pojedinačan slučaj koji je samo instrument za shvaćanje i otkrivanje jezičnih mogućnosti već prelazi u temeljni iskaz jezika koji isključivo govori sam o sebi. Ne može se reći kako je paradoks tvorevina postmoderne pa tako Solar paradoks razlikuje od apsurdna koji se razumijeva na spoznajnoj, a paradoks isključivo na jezičnoj razini.

Odsutnost referencije i radikalna autonomija jezika same ulaze u polje autoironije, a Solar naglašava kako je ironija još u romantizmu prešla u autoironiju. Navodi se kako je ironija svojevrsni izlaz iz teškoća autoreferencijalnog govora.

5. **Intertekstualnost** je još jedna smjernica koju koriste postmodernistički autori, a koja ide u smjeru jednog teksta (npr. roman) i drugog teksta (koji može biti unutar samog teksta) pa kritičari govore o određenoj neoriginalnosti, lažnosti pogodnoj za klišeje. Intertekstualnost se odnosi na određenu referencu, usporedna s drugim književnim radom (tekstom) proširena rasprava o samom djelu ili čak o stilu. Primjer vidimo u jednoj Borgesovoj priči: *Pierre Menard pisac Don Quijota* gdje se reference vide već u naslovu te također prenose se u „kloniranju“ tematike medijevlističke romaneskne proze. (Sharma, Chaudhary, 1 – 10)

4.2. Postmodernističke odrednice u djelima Borgesa i Sabata

Primjeri iz Borgesovih i Sabatovih djela kroz prethodno navedene postmodernističke komponente ovdje su prikazani i objašnjeni dodatno uz citate koje iste potvrđuju.

1. Nepostojanje razlika između visoke i trivijalne književnosti

U Sabatovom djelu *O junacima i grobovima* spominje se razgovor o filmu. Peruško (Peruško, 2000: 64) navodi kako je jedna od komponenti preljevanja trivijalistike u visoku književnost naracija koja govori o drugim medijima koji pripadaju popularnoj kulturi: film, računalne igre, video – spotovi itd. Uvođenje ostalih medija pridonosi poetološkoj sastavnici intertekstualnosti pa tako popularna kultura sve više ulazi u dio narativnog diskursa postmodernističkih romana što na određeni način trivijalizira elitizam književnog djela.

„Hajdemo u kino!“ „Ne budali.“ „Ne, neću da propustiš taj film. Toliko si ga iščekivala.“ „Pogledat ćemo ga neki drugi dan.“ „Zaista ne želiš?“ Da je pristala, bio bi zapao u najcrnju sjetu.“ Sabato (2007., 147)

Kao što se vidi u ovom primjeru kod Sabata, autor uvodi mediji filma i kina u svoju radnju po čemu je nešto moderniji od Borgesa koji o takvim medijima ne raspravlja. Razlog leži vjerojatno u činjenici da je Sabato mlađi od Borgesa 12 godina pa se osjeti utjecaj popularne kulture. Potvrda toj tezi leži u činjenici kako je Sabato bio upoznatiji s rock glazbom i kulturom, a što se najbolje vidi u njihovim razgovorima zabilježenima 1974. godine. „Sabato: Rock glazba“ – Borges: „Gromoglasna, bučna.“ – Sabato: „Ne budimo nepravedni. Znam da vas uopće ne zanima glazba. Ali, Beatlesi su bili veliki glazbenici.“ (Borges, 1988: 65)

Solar (Solar, 2003: 325) navodi kako se u Borgesovom Alephu vidi određena kritika „velikih epskih oblika“ ne samo epa već i romana pa se u samom djelu raspravlja o besmislenosti Danerijeva postupka da opiše cijelu Zemlju. Primjer iz *Alepha*: „Dodat ću dvije primjedbe; prva se odnosi na narav Alepha; druga na njegov naziv. On, kao što je poznato, potječe od prvog slova svetog jezika. Njegovo postavljanje na pročelje ove pripovijesti nije slučajno. Za Kabalu, to slovo označava En Sof, bezgranično i čisto božanstvo; govorilo se također da ima oblik čovjeka koji pokazuje Nebo i Zemlju kako bi označio da je donji svijet zrcalo i zemljovid gornjega...“ „Evo me sada u neizrecivu središtu svoje pripovijesti; ovdje počinje moj spisateljski očaj. Svaki jezik tvori spisak simbola; da bi se njima baratalo, sugovornici moraju imati zajedničku prošlost. Kako da drugima prenesem beskonačni Aleph što ga moje bojažljivo sjećanje tek ovlaš zahvaća?“ (Borges, 1995: 118)

Odrednice visoke i trivijalne književnosti kod Sabata i Borgesa uvelike se razlikuju u činjenici da Sabato koristi popularne medije (kino, film), a Borges trivijalizira velike teme i romane. Kako je prikazano i kroz ove prethodne navode i kratki razgovor između Borgesa i Sabata, može se zaključiti kako je Sabato više koristio motive iz popularne kulture i „male razgovore“ dok je Borges ostao vjeran i dosljedan svom teoretiziranju i relativiziranju književnosti i umjetničkog stvaranja.

2. Disperzivni pripovjedač (autor)

Kod Sabata disperzivni pripovjedač često prelazi iz jedne u drugu konkluziju što se najbolje može vidjeti kroz lik Castela u romanu *Tunel*. Lik Pablo Castel svojim unutarnjim previranjima često dovodi u pitanje svoju vjerodostojnost. Kod Sabata to su psihološke bitke navedenog pojedinca, njegove sumnje, paranoje i nervoza dok Borges svog pripovjedača relativizira kroz simboličnost knjižnice, labirinta itd.

Sabatov pripovjedač je u čestom strahu, okovan gubitkom osjećaja za realnost i realni svijet. On je sumnjiv prema svijetu, ali i prema sebi samome, ne vjeruje drugim likovima te često bježi iz jedne konkluzije u drugu. U nastavku se vidi razlika između Sabata i Borgesa gdje se Sabatovi likovi gube u svojim odnosima prema drugim likovima u djelu te izriču sumnju prema svijetu, čovjeku, društvu što pridonosi čestom nihilističkom i pesimističkom naboju. Borges sa svojim pripovjedačem (nerijetko je to on sam) stvara metež u shvaćanju i „katalogiziranju“ književnosti kao takve.

Primjer iz *Tunela*: „Nisam mogao spavati: počeo me je mučiti niz misli koje mi prije nisu padale na pamet. Odjednom sam primjetio da je moj prvi zaključak bio naivan: mislio sam (što je bilo ispravno) kako nije potrebno da Marija osjeća ljubav prema Hunteru da bi on bio ljubomoran; taj me zaključak bio umirio. Sada sam shvatio da, ako i nije bilo potrebno, nije bilo ni prepreka. Marija je mogla voljeti Huntera, a da ovaj ipak osjeća ljubomoru. E, sad; je li bilo motiva za pomisao da Marija ima nešto sa svojim rođakom? Danas vjerujem da je bilo motiva!“ (Sabato, 2005: 99)

Kroz ovaj primjer vide se unutarnji demoni Castela koji kroz cijelo djelo sumnja u Mariju i sve druge likove u djelu dovodeći u pitanje svoju i tuđu realnost. Budući da je djelo pisano u prvoj osobi, primjećuje se da je ovdje pripovjedač dispresivan u svojim zaključcima, a sve kroz prizmu psiholoških borbi.

Borges s druge strane u svojoj priči *Babilonska knjižnica* relativizira književnost i njezinu sveopćost. Navodeći kako je zapravo sve rečeno te i on u prvoj osobi problematizira književna djela sumnjajući u svoje sjećanje i znanje.

„Metodičkim pisanjem zaboravljam današnje ljudsko biće. Kad si svjestan da je sve napisano, nestaješ u ništavilu ili bivaš utvarom. Znadem za odjele gdje se mladež baca pred knjige i divljački ljubi stranice, ali ne zna odgonetnuti ni jedno jedino slovo.“ (Borges, 2000: 95)

Već se u prvoj rečenici „...zaboravljam današnje ljudsko biće...“ vidi glavna premisa Borgesovog mišljenja i razmišljanja njegovih likova, a to je miješanje važnosti povijesti književnosti i njezine postojbine sa samom prisutnošću lika koji o njoj problematizira i raspravlja.

3. Miješanje svjetova

Kod Borgesa „miješanje svjetova“ najbolje se vidi u njegovim miješanjima fikcijske povijesti i stvarnosti i odmaka, udaljenih povijesnih razdoblja koje prethodno navodi Biti, a što se najbolje vidi u primjeru iz priče *Aleph*.

„Obišao sam nova kraljevstva, nova carstva. Ujesen 1066. borio sam se mostu kod Stamforda, ne sjećam se više je li to bilo u redovima Haralda koji se uskoro suočio sa sudibnom, ili u redovima zlosretnog Haralda Hardrade koji je osvojio šest stopa engleske zemlje, ili možda nešto više. U sedmom stoljeću po hidžri, u predgrađu Bulaqa, prepisao sam sporom kaligrafijom, na jeziku što sam ga zaboravio, alfabetom koji ne znam, sedam Simbadovih putovanja i pripovijest o Brončanom gradu.“ (Borges, 1995: 15, 16)

U Sabatovom romanu „O junacima i grobovima“ prikazana su višestruko kodirana međupodručja, a koja kod Sabata imaju politički predznak.

„Iznad onoga neizbježnoga i osnovnog ŽIVIO PERON netko je silovito pretcrtao riječ ŽIVIO i zamijenio je riječju DOLJE, koju je netko drugi opet precrtao i zamijenio je ponovnim ŽIVIO; unukom onog prvotnog, i tako redom, u obliku pagode, ili bolje kazano lelujava zdanja u izgradnji.“

Osnovna i načelna razlika između Borgesa i Sabata vidi se i ovdje. Sabato, ako se prihvati pozitivistički pristup uključuje politička i režimska imena onodobne Argentine u svoja djela što Borges ne čini već odlazi daleko u povijest pa samim time relativizira samu

književnost. Sabata više zanima svakodnevnicica pa je on u tom kontekstu pisac svakodnevnice, a Borges je pisac vremena u prošlosti.

4. Paradoks, ironija, metonimija

Paradoks kod Borgesa vidi se u jezičnoj autoreferenciji koja je prethodno spomenuta i ukratko objašnjena pomoću Solara. U *Babilonskoj knjižnici* najbolje se vidi takav prikaz jezičnih referencija. „Ne mogu složiti slova Dhcmrlchtdj, a da ih božanska knjižnica nije već predvidjela i na jednom od tajnih jezika opskrbila užasnim značenjem. Nitko ne može izgovoriti neki slog koji ne bi bio prepun nježnosti i straha, koji na jednom od tih jezika ne bi označio moćno ime nekog boga.“ (Borges, 2000: 94)

María Rosa Lojo (Lojo, 2012: 97 - 117) navodi kako je Sabatov roman *Abadon, anđeo uništenja* prikaz „totalnog romana“. Paradoksalno je da autor zapravo osvjetljava neuspjeh velike priče što je smjernica u postmodernističkim težnjama gdje se velika priča gubi na konto one male priče odnosno priča se prebacuje s plana makrokozmosa na plan mikrokozmosa. S velikom pluralnošću navodi Lojo, koja se očituje u glasovima, skokovima u vremenu i prostoru⁵⁵, mješavina uspomena jednog društva i vlastitih uspomena, intervjua, debata, dijaloga, noćni mora sastoji se u Sabatovu skupljanju i stavljanju u jedan registar značenja.

Solar (Solar, 2015:18) objašnjava kako je kod Borgesa Alepha zamijetan pojam paradoksa koji kako Solar navodi, pripada jednom od ključnih postmodernistički postupaka. Kao primjer uzima Borgesovu rečenicu: „Promjer Alepha mogao je iznostiti dva – tri centimetra, ali je u toj kuglici bio sadržan svemir, u naravnoj veličini.“ (Borges, 1985: 89) Zanimljivo je da se istu poveznica paradoksa može naći i u Sabatovom djelu *Tunel* gdje se glavni lik Pablo Castel gubi u svom vrtlogu „logičnosti“. Naime, proturječe između onoga što protagonist namjerava činiti i gdje se uvijek vodi neoborivom logikom i njegova stvarna ponašanja koja su produkt emocija i nekontroliranih instikata dovode do dihotomije i određenog paradoksa. Primjer toga je Pablovo često gubljenje kontrole i nasilnost izjava kada se Marija ne ponaša, ne govori ili ne radi točno ono što si je Pablo zamislio. Verbalno ju optužuje i napada, a u isto vrijeme sam sebi spočitava zašto je to napravio.

Pablova dedukcija Marijinog ponašanja počiva na eliminiranju čimbenika gdje on poziva jednu prostitutku u svoj atelijer i smatra kako je ona glumila užitak u krevetu: „Marija i

⁵⁵ Što je još jedna odrednica postmodernističke književnosti – gubitak realiteta vremena i prostora

prostitutka su imale sličan izraz; prostitutka je glumila užitak; dakle, i Marija je glumila užitak; Marija je prostitutka.“ (Zbornik XX. stoljeća, 2003: 187)

David Lodge (Lodge, 1977: 263) navodi postmodernističke tehnike odnosno sastavnice koje se pojavljuju, a to su:

- a) Protuslovlje
- b) Permutacija
- c) Prekinuti slijed
- d) Slučajnost
- e) Prekomjernost
- f) Kratki spoj

Kroz pojam „prekomjernosti“ vide se metonimijska sredstva kod Borgesa i Sabata ako se usporede romani *Tunel* i lik Pabla Castela (Sabato) te Ireneo Funes (*Izmišljaji – Funes pamtilac*). Ostale sastavnice ne mogu se jasno naći kod jednog i kod drugog autora pa se rad zadržava samo na ovoj jednoj sastavnici. Lodge napominje da bi za najbolji prikaz metonimjske krajnosti trebalo uzeti navedenu priču J. L. Borgesa. Ireneo Funes ima mogućnost zapamtiti sve što se događa, sve što je u zbilji i što je u snu. (Lodge, 1977: 283)

„Mi možemo odjednom zapaziti tri čaše na stolu; Funes sve izdanke, grozdove i plodove na lozi. Znao je napamet oblike južnik oblaka u zoru 30. travnja 1882., i mogao ih je u sjećanju usporediti sa šarama na polukrižnom uvezu knjige koju je samo jednom vidio i s brazdama pjene što ih je načinilo veslo u rijeci Rio Negro u noć pred ustanak kod Querbacha.“ (Borges, 2000: 130) Lik Funesa provodi dane na beskonačan posao klasificiranja podataka i pamćenja svih pojedinosti. On postaje svojevrsan sinonim za pamćenje, ukida ispuštanje podatka ili njegovo uopćavanje. Funes postaje zamjena za pamćenje odnosno njen pandan. (Lodge, 1977: 283)

Sabatov lik Juan Pablo Castel svoju ljubav koja je u početku uobičajena, pretvara u mržnju i bolesnu opsesiju koja se pretvara u bijes pa rezultira ubojstvom. Ako se uzme Lodgeova podjela i metonimijska odrednica, lik Juana Pabla Castela bio bi utjelovljenje „društvenog utopljenika“ - mizantropa. Njegova iracionalnost, umišljanje, snoviđenje pravci su koji prikazuju propast jednog intelektualca tipičnog predstavnika egzistencijalističkog junaka, neuklopljenog u društvo. Alajbegović (2007., 42)

Budući da je cijelo djelo koncipirano na svojevrsnoj ispovijesti gdje Sabato gradira Castelove osjećaje i emocije koje postaju sve opsesivnije i teže, može se apstrahirati kako lik

Castela nema ni tračak svjetlosti u sebi već je utopljen u crnilo. Castel je dubinski razočaran i sa svojom nepovjerljivošću, hipersenzibilnošću i sumnjivošću zauzima cijeli diskurs te se može zaključiti da bi se metonimijska sastavnica ovdje mogla dodijeliti jer u Sabatovom *Tunelu* ne možemo pronaći izlaz.

5. Intertekstualnost

Intertekstualnost kao takva najviše je primjetna u Borgesovim djelima i u već navedenoj priči *Pierre Menard pisac Don Quijota*.

„Biti, na neki način, Cervantes i stvoriti Don Quijotea izgledalo mu je manje teško – prema tome, manje zanimljivo – negoli ostati Pierre Menard i stvoriti Don Quijotea kroz doživaljaje Pierra Menarda. (Zbog tog uvjerenja, usput budi rečeno, izbacio je autobiografski predgovor drugom dijelu Don Quijota...“ (Borges, 2000: 45)

Borges dovodi u pitanje jedno svezremensko djelo stavljajući ga u drugačiji vremenski okvir i kontekst. Posebno zanimljiv pristup i klasificiranje književnosti Jorgea Luisa Borgesa od strane Sabata možemo vidjeti u svojevrsnoj „raspravi“ o Borgesu i njegovoj ulozi u književnosti, a koju je Sabato inkorporirao u sam roman (*O junacima i grobovima*).

Lovrenčić (Lovrenčić, 2001: 104) navodi: „Zanimljiva je kvaliteta i značaj koji u ovoj zemlji ima fantastična književnost“ – reče Bruno. „Pitam se što je razlog tome.“ Martin ga stidljivo upita da to nije možda posljedica negativne argentinske stvarnosti, neka vrsta izbavljenja iz nje. „Nije. Negativna je i američka stvarnost. Mora postajati i drugo objašnjenje. A što se tiče onoga što Mendes misli o Borgesu...“ Nasmiješio se. „Kažu da ima malo argentinskog u sebi“ – primjeti Martin. „A što bi drugo mogao imati u sebi? On vam je tipični nacionalni proizvod. Nacionalno je čak i njegovo europsko.“

Zamijetna je određena postmodernistička poetika budući da Sabato spominje Borgesa (intertekstualnost) u kontekstu razgovora njegovih likova koji slobodno ocjenjuju njegovu

književnost, što je zanimljivo, budući da je jednom i sam Sabato izjavio kako je Borges pisac pisaca. (Borges, 1988: 50)

Takva intertekstualnost nalazi se i u romanu *Abaddon, anđeo uništenja* gdje Sabato⁵⁶ kroz svoje likove opisuje i daje kritički osvrt na svoj roman *Tunel*.

„Jedna gospođa se sjetila kako se u Tunelu govori o slučaju nekog pijaniste koji je bio primoran pojesti živog štakora. – Kakva gadost – uzviknu jedna gospođa. – Možda je i gadno, ali to je jedina dobra stvar u tom romanu – nadovezala se ona koja je navela primjer, pretpostavljajući da pisac nije tu“. (Sabato, 1989: 185)

Borges intertekstualnost koristi u već spomenutom djelu *Besmrtnik* pa spominje samog Homera, a sve u svrhu Borgesu svojstvenih i klasičnih relativiziranja književnosti i problematike autorstva. „Ni jedna od ovih rečenica ne potječe od njih, nego od Homera koji u Ilijadi izričito navodi Stodvarnu Tebu, a u Odiseji, na usta Proteja i Odiseja, Nil uvijek naziva Egiptom.“ (Borges, 1995: 16)

Sabato u svom trećem romanu *Abaddon, anđeo uništenja* također raspravlja i spominje druge autore, ali on to čini kroz esejističku prizmu, raspravljajući o umjetnosti i književnosti na općenit način. „Kakvog ima smisla odvojiti formu od sadržaja Hamleta? Shakspeare je preuzimao sižee od trećerazrednih autora. Što je onda tu sadržaj? Siže nesretnog prethodnika?“ (Sabato, 1989: 120) Njegovo tematiziranje i raspravljanje o drugim književnostima više odlazi u spektar književne kritike i recenzije pa ga to čini različitim od Borgesa koji je pokušao druge autore dovesti u pitanje kao i važnost autorstva.

4.3. Ostale postmodernističke odrednice

Pod naslovom „ostale postmodernističke odrednice“ žele se naglasiti sve ostale sastavnice i poetološka obilježja postmodernizma koja nisu spomenuta u prethodnim poglavljima. Neke sastavnice koje se objašnjavaju su: antiutopija u kontekstu postmodernističke književnosti, pojavljivanje i utjecaj samog autora u djelu, relativizacija književnosti i fikcije.

⁵⁶ I sam Sabato je prisutan u djelu

Navodi se i (Zbornik XX. stoljeće, 2003., 185) objašnjava kako Sabatova proza može ući u dijapazon antiutopije što je jednim dijelom i navedeno, u objašnjenu vizija svijeta koja u Sabatovom periskopu odišu pesimizmom bez izlaska i vjere u bolje sutra. Sabatove vizije uistinu graniče s paranormalnim svijetom podsjećajući na Orwellovu *1984*.

Sabato se u velikoj mjeri usmjerio pisanju eseja koje je ubacio u svoje romane (osim u romanu *Tunel*) pa je esej prisutan u njegovoj fikciji što bi otišlo u domenu postmodernističkih načela miješanja žanrova, uvođenja eseja koji ima znanstvene paradigme u sustav romana.⁵⁷ Još jednu komponentu koju Sabato uvodi u svoje romane (a koju imamo i kod Borgesa⁵⁸) jest pojavljivanje samog autora (Sabata) kao lika u priči, koji ima svoje ime i prezime i koji ulazi u diskusije te s tim činom stvara spoznaje. Zanimljiva je dvojakost Sabata kojeg kao autora moramo promatrati u cjelini kako bi našli cijelu njegovu misao jer Sabato u svom „pripovjedalaštvu“ stvara tamne slike stvarnosti koje su pesimistične i crne koje vode u kulturalnu propast. U njegovim esejima s druge strane, vidi se traženje rješenja svega onoga što je prikazano u fikciji. To dovodi do toga da Sabato ukazavši i detektirajući probleme pojedinca i društva pokušava riješiti kroz jedan „hladniji“ esejistički pristup.

Ipak, Sabatova fikcija obuhvaća velike količine eseja što ukazuje na „temeljno razlikovanje između oba polja prema kojem se roman poima kao imaginarna kreacija individualnih bića i konkretnih situacija“ (Zbornik XX. st., 2003: 186) dok esej funkcionira kao apstraktno razmišljanje kroz prizmu realnih situacija i bića. Još jedna stavka koja može ući u spektar djela Jorgea Luisa Borgesa i Ernesta Sabata jest uvjerljivost shvaćanja po kojem su tekstovi oblici retoričke igre koja se može dekonstruirati, koliko god htjeli priopćiti istinu, a teza je naslijeđena od Nietzschea kao i od Platona. Po njima jezik je ono prividno, metaforičko. Ne treba vjerovati u doslovno jer se za sve ono što pretendira na doslovnost može pokazati, kada se pobliže analizira, da je metaforično. (Butler, 2007: 34, 35)

Tonko Maroević (Maroević, 2005: 30 - 31) ukazuje na određene sličnosti koje Borges posjeduje u odnosu na Sabata, ali i određene razlike. Borges također unosi određenu postmodernističku poetiku u zbirci priča *Priručnik fantastične zoologije*. „Članci“ koji se nalaze u *Priručniku* istovremeno pripadaju: pjesamama u prozi, eseju, pripovjetcima, bilješkama i zapisima i nemaju zajedničku formalnu koheziju nego kvantum pontecijalnosti, biljeg cjeline što Borges unosi u svaki fragment. Borges dekonstruira priču jer one nemaju pravu sredinu niti završetak. Maroević navodi kako je Pierre Macherey, francuski književni kritičar, točno ustvrdio kada je

⁵⁷ Primjer za to vidi se u već navedenom razgovoru Sabatovih likova o Borgesovoj književnoj važnosti

⁵⁸ Priča 25. kolovoza 1983. (Shakspearovo pamćenje)

naveo kako Borges više naznačuje priču nego li je piše odnosno on više ukazuje na njezinu mogućnost i varijacije nego što razvija njen klasičan tijek radnje.⁵⁹Za primjer se navodi dominacija kratke priče (posebno kod Borgesa) gdje s plana makrokozmosa i velikih tema radnja i patos se premiještaju na mikrokozmos.

Solar smatra kako nema razlike između visoke i trivijalne književnosti međutim usporedbom Borgesovih i Sabatovih djela, može se zaključiti da je ovdje riječ o visokoj književnosti budući da jedan i drugi autor koriste književne tehnike vezane uz postmodernističku poetiku te problematiziraju književnost, umjetnost i opća stanja čovjeka. Metaforičnost, "traženje" apsoluta i terminološka zahtijevnost kao i problematizaciju kulture i intelektualca također dominiraju Sabatovim i Borgesovim književnim korpusom. Poveznica se vidi u samom Borgesu koji je „lažirao“ povijest (*Izmišljaji*) pa tako u priči *Pierre Menard: Pisac don Quijota*, falsificira cijelo jedno djelo anulirajući njegovu važnost. Sabato nije imao takvih postmodernističkih pretenzija jer se u njegovim djelima povijest shvaća po starijim, moguće prosvjetiteljskim načelima.

Kao što Sabato uvodi lik Borgesa (*O junacima i grobovima*) tako i Borges uvodi književne povijesne likove (Homer⁶⁰), a razlika se očituje u tome što Sabato samo raspravlja o Borgesu pomoću svojih likova dok Borges suštinski razgovara s Homerom. On u svom *Besmrtniku* miješa povijest u jednom teorijsko nihilističkom stavu, problematizirajući Homera kao povijesnu ličnost (što je već ranije objašnjeno u radu), a samim time i njegovu književnu opstojnost. Sabato ne ide u tom pravcu, on teoretizira o Borgesu, raspravlja u neodređenoj (nevinoj) namjeri o njegovoj književnosti, ne poduzima dublje korake.

Žmegač (Žmegač, 2004: 454, 455) ukazuje na Borgesove postmodernističke postupke koje posjeduje njegov lik Pierre Menard u priči *Pierre Menard pisac don Quijotea*. Menard piše o pustolovinama Don Quijotea, ali ne kao preradu ili određenu nadogradnju već u potpunosti prepisuje izvorni tekst riječ po riječ. Borgesove nakane vide se u isticanju Menardov teksta i Cervantesova. Oni su u izvoru identični, ali je nova Menardova verzija mnogo bogatija od izvornog Cervantesovog djela. U razmaku od tristo godina između ova dva autora dolazi do promjena društvenog, kulturnog ambijenta pa tako više ni književnost kao i ni povijest nemaju iste konotacije kao u periodu 17. stoljeća. „Arhaizam“ Cervantesa ne može pobuditi u čitatelja asocijacije na način na koji to čini Menard jer njegove rečenice imaju drugačije konotacije u novom vremenu s novim čitateljima. Borgesova zamisao daje za naslutiti da se u toj pripovijesti

⁵⁹ Sam sadržaj bi bila "priča o priči"

⁶⁰ Što se vidi u Alephu (priča Besmrtnik)

krije savršen model za demonstraciju književnoteorijske metode poznatije kao „estetika recepcije“. Barth brani Borgesovu domišljatost i inteligenciju te navodi kako je umjetnička komponenta⁶¹ ovdje izražena u „iscrpljivanju“, a u isti mah i o transcendiranju tog stanja, progovarajući o ideji priče (i same priče) na nov način. Borges „ispituje“ književno djelo, barata s njim na način da ga stavlja u druge kontekste vremena, potvrđujući Barthesovu tezu „smrti autora“, ali ne samo na način da problematizira autorstvo i književno djelo pukim spominjanjem istog već tvori zasebnu priču o imaginarnom autoru (Pierre Menard) postojećeg, etabliranog djela gdje čitav auditorij to isto djelo usvaja na skroz drugačiju recepciju vremena. Samim time Borges dovodi u pitanje sveukupnost autorstva i ideja jer su velike priče u toj raščlambi već odštampane, izrečene na najbolji mogući način pa ih više nema potrebe „izmišljati“, već samo reproducirati ponovno u novom entitetu.

Na neki način može se potvrditi kako i Sabato problematizira književnost, dovodeći u pitanje njezinu vrijednost. Sabatovo polazište u pogledu na fikciju je u tome što on fikciju uzima kao oblik suživota jer roman⁶² ima mogućnost komuniciranja. U djelu *Abadon, anđeo uništenja*, sam lik Sabata problematizira romane i njihovu sveukupnu ulogu ne gledajući na njih kao na socijalne, introspekcijske, povijesne temelje već ih dijeli na one dobre i loše, na male i velike: „... s toga gledišta, najsubjektivniji je roman onaj socijalni, koji izravno ili krivudavim putem svjedoči o cjelokupnoj stvarnosti. Nema introspekcijskih i socijalnih romana, prijatelju: ima velikih i malih romana. Postoji dobra književnost i loša književnost.“ (Zbornik XX. stoljeća, 2003: 190) Međutim, za razliku od Borgesa koji kako je već navedeno dovodi u pitanje smisao autorstva, Sabato ne ulazi u takve zaključke sa svojim likovima već pomoću njih izriče svoja razmišljanja, kritike i pohvale književnim romanima.

Roman se uzima kao odgovarajuće sredstvo za izražavanje svih dimenzija koje znanost ne može prikazati. Iako Sabato piše o temama⁶³ koje njega osobno preokupiraju (ludilo, psihoza, opći pesimizam) on stvara tri narativne strategije: dijalog (gdje postoje mnoge nijanse i registri) pa se događa da je *Abadon* roman s više dijaloga nego općenite narativne radnje. Na drugom mjestu tu je fragmentacija i superpozicija likova, scena i mjesta te istraživanje romana od samog autora (Zbornik XX. stoljeća, 2003: 191) gdje se sam Sabato poistovjećuje sa svojim likovima pa se samim time brišu granice između fikcije i stvarnosti.

⁶¹ Koju bi mnogi mogli svrstati kao promašaj

⁶² Introspekcijski roman

⁶³ Općenito u sva tri romana, ali ovdje se referira na njegov zadnji roman *Abadon, anđeo uništenja*

Takvi modeli brisanja stvarnosti postoje i kod Borgesa spominje Ian Reid (Sabljak, 2007: 258) te se navodi kako u Borgesovom djelu *Vrt putova koji se razdvajaju* problematizira rušenje nominalne razlike između onoga što je izmišljeno i istinsko. Borges cijepa nekoliko nespojivih tokova fabule kako bi obesnažio premisu uzročnosti, a Reid navodi kako bi se ovo mogla nazvati i anti – priča.

Sabljak (Sabljak, 2007: 484) navodi kako Borgesove *Izmišljaje* treba tretirati kao oblik povijesne pripovijetke i fiktivne proze. Takva naracija stvara „vremenske i prostorne sisteme u kojima likovi, tijekovi, činjenice i predmeti djeluju sukladno i nesukladno s pravilima pojavnog svijeta“. Navodi se kako Borges radi sa skupom „kvazi fiktivih, kavziempirijskih i fantastičnih elemenata, čime iz temelja remeti poimanje veza između činjenice i izmišljenoga, između relanog i fiktivnog.“

Zaključno, sukladno s navedenim, Borges i Sabato imaju određene tendencije u brisanju realiteta i aktulanosti, zbilje. Ono što je ranije navedeno kroz rad može se potvrditi i sada u ovom postmodernističkom diskursu, a to je da Sabato u svakoj postmodernističkoj poetološkoj stavci ima tematska određenja koja su bliska Nietzscheovom nihilizmu, ludilu likova, svojevrsnoj propasti kulture, otuđenja itd. Borges odlazi više u dio problematiziranja teksta, važnost književnog djela, autora i ponavljanje jedne priče u beskonačnost.

4.4. „Mješovitost“ – male i velike priče

Solar (Solar, 2004: 27) navodi kako Northop Frye, kanadski književni kritičar i teoretičar, u svojoj *Anatomiji kritike* utvrđuje hipotezu kako u proznim književnim tekstovima pretežno imamo konstantnu tematiku te polazi o pretpostavke o nesvjesnom stvaranju tipičnih slika, likova i situacija. Solar (Solar, 2015: 240) otkriva temelje onoga što naziva „mala priča“, a što nam je prisutno kod Borgesa i ono što bi bilo sadržano u „velikoj priči“ te što se ne može obuhvatiti pamćenjem, odnosno ništa se ne može povezati u sustavni niz stvarne ostjetilne podatke s onime što je zamišljeno, s osjećajima, a pregled podataka koje ne povezuje „velika priča“ nije ni razumom sređena slika „kozmosa“ pa se to sve može svesti u jednu enciklopediju. Solar to još bolje i preciznije opisuje kroz Borgesovu priču *Kockareve kocke* u kojima ključni lik igrač, kockar, kojeg se ne može opisati onako kako je to Sancho radio⁶⁴, već samo kroz običnu

⁶⁴ Paradigma kroz Cervantesovo djelo odnosno veliku priču

temu kockanja (bez dubljih psihoanalitičkih previranja i konkluzija⁶⁵), jednostavnu istinu koju poznaju pravi igrači: dobro umijeće u igri, zaradu kroz dobru igru, ulaganje itd. Ukoliko Borgesovog lika povežemo samo sa shvaćanjem igre, kockanja, kao u naslovu, onda je njegova funkcija „male priče“ zadovoljena jer slučajni obrati sudbine i položaja kako navodi Solar, određeni su bacanjem kocke. (Solar, 2015: 243) Mala priču koju Borges tretira može se povezati i s njegovim književnim opusom, a to su kratke priče i općenito zbirke priča. Solar navodi „fizičku kratkoću“, ali i pojavu likova koje već imamo zabilježene u brojnim „velikim romanima“.

Ako se uzmu u obzir tematske odrednice koje gaji Ernesto Sabato i koji za razliku od Borgesa piše romane može se zaključiti da Sabato ulazi u one pore „ljudskosti“ s kojima Borges ne želi imati posla. Za primjer se može ponovno uzeti lik Castela (*Tunel*) koji ima paranoične ispade, teške oblike pesimizma, ljudskog otuđenja i općenito manjka osobne satisfakcije. To njegovo otuđenje ga dovodi do svojevrsnog „mentalnog lutanja“, nezadovoljstva koje primjećujemo i kod Ljermontovog „suvišnog čovjeka“. U romantizmu je prevladavala potreba za „velikim pričama“, temama i „weltschmerzom“ kao općeg stanja tadašnjeg čovjeka, slične sastavnice pronalaze se i kod Sabata koji ne piše svoje „trivijalne“ dijaloge u želji da predoči stvari u nekom „mikroprocesu“ kao Borges, već pokušava sazdati i dosegnuti ljudsko otuđenje u vremenu u kojem se živi⁶⁶.

⁶⁵ Takve psihološke ideje i analize imamo primjerice u “Kockaru” – F. M. Dostojevski

⁶⁶ Mogli bi se ponovno vratiti u biografske elemente Sabata pa primjetiti kako je on kritizirao dehumanizaciju društva što definitivno vidimo i u njegovim romanima

5. Zaključak

Glavna premisa i zaključak cjelokupnog rada može se svesti na razliku poimanja narativnog tijeka Jorgea Luisa Borgesa i Ernesta Sabata koji su navedeni kroz primjere te je primjetno kako je Borges imao veće usmjerenje u traženju smisla književnosti, problematiziranju iste dok je Sabato, koji je provlačio svoje eseje u romanima, uveo znanstveni diskurs te time tražio i objašnjavao ljudska stanja i promjene. Upravo je to i najveća razlika ova dva autora, Sabatovo istraživanje ljudskog, primitivnog, crnog koje je uvijek isticao u svojim romanima, dodajući notu misticizma uz često prisutni nihilizam i Borgesa koji značenja i patose nije tražio u ljudskim stanjima, emocijama i egzistencijalističkim⁶⁷ nanosima već je išao u smjeru infinitezimalnosti kroz svoju klasičnu „Borgesovsku“ simboličnost.

U prvom dijelu rada objašnjene su filozofske odrednice i utjecaji filozofije na oba autora kao i prisutnost egzistencijalističke filozofije i pravca. Kroz rad i filozofiju Jeana – Paula Sartrea uspoređeni su književni korpusi Borgesa i Sabata gdje se može iščitati kako je čistoj filozofiji egzistencijalističkog pravca bio bliži Sabato zbog motiva ludila, psihoze i otuđenosti čovjeka što definitivno zahvaća pravac egzistencijalističke filozofije. Kod Borgesa se također vidi egzistencijalistički utjecaj, ali on je više išao u smjeru propitivanja književnosti, autorstva pa se na taj, zapravo neposredan način, dovodi u pitanje i postojbina pojedinca u svijetu.

U dijelu interpretacije i analize književnih korpusa oba autora, istaknule su se neke sličnosti i različitosti u njihovim stvaralaštvima. Navedeni su primjeri Sabatovih književno – tematskih odrednica koje su ga najviše karakterizirale: ludilo, psihoza, otuđenost pojedinca, opći pesimizam i nihilizam. Sabato je problematizirao i opisivao incestna i morbidna obilježja čovjeka te ponirao u najdublje ljudske osjećaje i stanja. Borges nije ulazio u dublje karakterizacije svojih likova, vjerojatno jer je pisao kratke priče koje mu nisu omogućavale postupnu gradaciju narativne radnje jer je odmah ulazio u srž priče i njezina problema. Pojam Apsoluta predstavljao je svojevrsne odrednice traženja Boga, identiteta te smisla postojanja u općenitom kontekstu. Zaključno se oblikovala misao kako je Borges svoje „traganje“ bazirao kroz ogroman broj simboličnih motiva, zrcala, labirinta, knjižnica gdje je doveo u pitanje postojanje identiteta, a sve kroz relativiziranje književnosti što se najbolje vidi u kratkoj priči *Babilonska knjižnica*. Sabato je za razliku od Borgesa „izravnije“ tražio Apsoluta jer su njegovi likovi posjedovali vidljiva otuđenja i pesimizam pa su vlastitima radnjama i dijalozima

⁶⁷ Sartrovim

postavljali pitanja svog postojanja i smisla. Najbolji prikaz traženja Apsoluta u Sabatovom književnom stvaralaštvu vidi se u romanu *Tunel* uz već prethodno navedeni i objašnjeni lik Pabla Castela.

Nastavak rada pokrenuo je pitanje fantastične književnosti gdje se prvo objašnjava pojam fantastike kroz klasifikaciju Tzvetana Todorova na ja i ti teme. Također, napisan je kratak pregled kratke povijesti hispanoameričke književnosti, a poslije slijedi opis same fantastične književnosti Jorgea Luisa Borgesa i Ernesta Sabata. Pomoću Pavičića i njegove knjige *Hrvatski fantastičari* objašnjena je misao kako Borges ne pripada Todorovljevoj klasifikaciji fantastične književnosti dok su kod Sabata jasno prisutne teme ja i ti spektra baš zbog isticanja i bavljenja ljudskim problemima i karakterizacijama.

Zadnji dio rada obuhvaća najveće pitanje i problem koji se postavlja, a to je pitanje postmodernizma i postmodernističkih poetoloških odrednica. Prvo je objašnjen pojam postmodernizma kroz nekoliko teoretičara, Jencks, Lyotard, Hamerbas itd. U nastavku se navode poetološke postmodernističke tehnike koje su najprije također objašnjene, a u pomoću njih se došlo do sličnosti i razlika u književnim korpusima Borgesa i Sabata. Primjetno je kako se kod Borgesa jasnije vide postmodernističke tematike jer je ih je češće i koristio što je navedeno kroz primjere kratkih priča *Besmrtnik*, *Aleph* u kojima je postavio pitanje o važnosti autorstva, a u drugim primjerima je relativizirao književni tekst, *Pierre Menard, pisac Don Quijota*, tako što je Cervantesova Quijoeta smjestio u posve drugo stoljeće i kulturološke odrednice. Postmodernistički utjecaj na Sabata ponajviše se vidio kroz prisutnost eseja, samim time postojanjem svojevrsne intertekstulanosti, pa nije rijetkost da Sabatovi likovi razgovaraju o književnosti i umjetnosti, drugim piscima (primjerice i samom Borgesu), a kod Sabata su također primjetni utjecaji popularne kulture.

Jorge Luis Borges i Ernesto Sabato živjeli su u istom razdoblju te su utjecali na veliki broj autora, a njihovi životi kao i književnosti ispreplitali su se kroz cijelo 20. stoljeće. Temeljne razlike Borgesa i Sabata najviše se primjećuju u njihovim književnim vrstama i načinima pripovjedaanja gdje je Borges do kraja ostao vjeran svojoj kratkoj priči i podjednako se prema njoj odnosio u svom stvaralaštvu. Sabato je kroz prvi roman *Tunel* dao naslutiti u kojem će se pravcu kretati njegova daljnja djela, a to su pitanja o čovjeku i njegovom otuđenju. Ipak, on je u kasnijim djelima *O junacima i grobovima* te *Abadon, anđeo uništenja*, unosi i raspravljao o društvenim, političkim i kulturološkim pitanjima. Upravo je to najveća razlika između ova dva autora. Kod Borgesa to je ustrajanost u problematici književnosti, pitanju važnosti iste i utjecaju

te određenju književnog teksta. Kroz svoje simbole vrtova, vječnih knjižnica, zrcala Borges je uvijek ili barem često vrtio premise i razmišljanja o književnosti i položaju, gubitku i postojanju autorstva. Sabato je autor koji je s druge strane ostao vjeran čovjekovim osjećajima, brutalnim strovaljivanjima ljudske psihe i otuđenja te se u tome najviše primjećuje njihova razlika.

Zaključno, najveća sličnost ova dva autora zamjećuje se u traganju za dubljim smislom za poniranjem i istraživanjem ljudskih i književnih beskrajja pa tako oba autora ne pišu površinski, ne baziraju svoju naraciju i deskripciju na pukoj radnji već iznova postavljaju pitanja i traže odgovore.

6. Popis literature i izvora

- Alajbegović, Božidar, *Utočište od riječi*, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2007.
- Andrijić, Zdenka, prijevod, *Savršeni svijet : što su nam rekli Ralph Waldo Emerson, Anais Nin, Dane Rudhyar, Ernesto Sabato, Wislawa Szymborska, Susan Sontag*, Zagreb, Andrijići, 2007.
- Biti, Vladimir, *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska, 2000.
- Borges Luis, Jorge, *Razgovori / Borhes, Sabato* (pripremio Orlando Barone), Gornji Milanovac, Dečje novine, 1988.
- Borges, Luis Jorge, *Izmišljaji*, Zagreb, Zagrebačka naklada, 2000.
- Borges, Luis Jorge, *Aleph*, Zagreb, Biblioteka Jutarnjeg lista, (Maria Kodama 1995.)
- Delić, Simona, *Hispanoamerička bilježnica*, Zagreb, Hrvatska sveučilišna naklada, 2010.
- Detoni Dujmić, *Leksikon stranih pisaca*, Zagreb, Školska knjiga, 2001.
- Lachman, Renate, *Phantasia - Memoria – Rhetorica*, Zagreb, Matica hrvatska, 2002.
- Lodge, David, *Načini modernog pisanja: metafora, metonimija i tipologija moderne književnosti*, Zagreb, Globus, 1988.
- Lovrenčić, Željka, *Obrasci fantastike u hispanoameričkom romanu : (Rulfo, Fuentes, Cabrera Infante, Garcia Marquez, Donoso, Sabato, Cortazar, Vargas LLos, Puig)*, Zagreb, D.S.M. - Grafika, 2001.
- Manguel, Alberto, *Povijest čitanja*, Prometej Zagreb, 2001.
- Maroević, Tonko, *Borgesov čitatelj: portreti i prikazi*, Zagreb, Izdanja Antibarbarus, 2005.
- Katunarić, Dražen (glavni urednik) *Zbornik XX. stoljeća*, priredila Irena Lukšić, Zagreb, Hrvatsko filološko društvo, 2003.
- Pavičić, Jurica, *Hrvatski fantastičari*, Zavod za znanost o književnost Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu, Zagreb, 2000.
- Peruško, Tatjana, *Roman u zrcalu : suvremena talijanska proza između samosvijesti i pripovijesti*, Zagreb : Naklada MD, 2000.
- Raspudić, Nino, *Slaba misao – jaki pisci, postmoderna i talijanska književnost*, Zagreb, Naklada Jurčić, 2006. Sabato, Ernesto, *Tunel*, Zagreb, SysPrint d. o. o., 2005.
- Sabato, Ernesto, *O junacima i grobovima*, Zagreb, SysPrint d. o. o., 2007.
- Sabato, Ernesto, *Abadon, anđeo uništenja*, Beograd, Beogradski izdavačko – grafički zavod, 1989.
- Sabljak, Tomislav, *Teorija priče: panorama ideja o umijeću pričanja : 1842.-2005.*, Zagreb, Hrvatska akademija znanosti i umjetnosti, 2007.

Sebreli, Juan Jose, *Europski glasnik, God.12 (2007), 12, str. 463-500*, Zagreb, Naklada MD, 1996.

Solar, Milivoj, *Ideja i priča*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb, 2004.

Solar Milivoj, *Laka i teška književnost : predavanja o postmodernizmu i trivijalnoj književnosti*, Zagreb: Matica hrvatska 2005.

Solar, Milovoj, *Poetika apsurda i poetika paradoksa : eseji o modernoj i postmodernoj književnosti*, Zagreb, Politička kultura, 2015.

Solar, Milivoj, *Povijest svjetske književnosti*, Zagreb, Golden marketing, 2003.

Todorov, Tzvetan, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd, Rad, 1987.

Žmegač, Vitkor– *Povijesna poetika romana (treće prošireno izdanje)*, Zagreb, Matica hrvatska, 2004.

IZVORI:

deBessonnet, Mary Virginia, *Borgese's fictions: Existentialism and the meaning of the stories*, Washington, DC, 2012.

(https://repository.library.georgetown.edu/bitstream/handle/10822/557569/Debessonnet_georgetown_0076M_11527.pdf?sequence=1&isAllowed=y) Zadnja posjeta: 15. 06. 2018.

Čakardić Ankica, *Komunikativna praksa svakodnevlja: Jezične pretpostavke društva i politike*, Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet, Ivana Lučića3, HR–10000, Zagreb
[file:///C:/Users/Filip/Downloads/03_Cakardic%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/Filip/Downloads/03_Cakardic%20(1).pdf) Zadnja posjeta: 18. 06. 2018.

Lojo, María Rosa, *Modernity, Postmodernity, and Transgression in Sábato's Esthetics: Poetic Dissemination, Defeat of Utopias, Returning Bodies*, *Studies in 20th & 21st Century Literature*: Vol. 29: Iss. 1, Article 7
<http://newprairiepress.org/cgi/viewcontent.cgi?article=1595&context=sttcl> Zadnja posjeta: 5. 06. 2018.

Salinas, Alejandra, *Political philosophy in Borges: Fallibility, liberal, anarchism and civic ethics*, <https://www.ucema.edu.ar/conferencias/download/2011/06.01CPii.pdf>, Zadnja posjet: 2. 07. 2018.

Sharma, Ramen, Chaudhary, Preety, *Common Themes and Techniques of Postmodern Literature of Shakespeare*, Volume 1, Number 2 (2011), pp. 189-198 Research India Publications, https://www.ripublication.com/ijepa/ijepav1n2_11.pdf Zadnja posjeta: 20. 06. 2018.