

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

КСЕНИЈА М. ВУЛОВИЋ
НАРАТИВ ЉУБАВИ
У РОМАНИМА ХУЛИЈА КОРТАСАРА
И МИЛОРАДА ПАВИЋА

Докторска дисертација

БЕОГРАД, 2018

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

KSENIJA M. VULOVIĆ
THE NARRATIVE OF LOVE
IN NOVELS OF JULIO CORTÁZAR
AND MILORAD PAVIĆ

Doctoral Dissertation

BELGRADE, 2018

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

КСЕНИЯ М. ВУЛОВИЧ
ЛЮБОВНЫЙ НАРРАТИВ
В РОМАНАХ ХУЛИО КОРТАСАРА И
МИЛОРАДА ПАВИЧА

Докторская диссертация

БЕЛГРАД, 2018

Ментор:

Проф. др Весна Дицков, ванредни професор, Филолошки факултет
Универзитета у Београду

Чланови комисије:

Датум одбране:

НАРАТИВ ЛЈУБАВИ У РОМАНИМА ХУЛИЈА КОРТАСАРА И МИЛОРАДА ПАВИЋА

Резиме

Докторска дисертација *Наратив љубави у романима Хулија Кортасара и Милорада Павића* посвећена је утицају метафикције на тематику љубави у Кортасаровим и Павићевим романима и начину на који концепција љубави у романима аргентинског и српског писца може обогатити и променити уобичајено разумевање појма метафикције. Наратив љубави уско је повезан са иновативним моделима читања репрезентативних романа Хулија Кортасара и Милорада Павића. Корпусом дисертације обухваћени су романи *Школице* (*Raucuela*, 1963), *62. Модел за састављање* (*62. Modelo para armar*, 1968) и *Мануелова књига* (*Libro de Manuel*, 1973) Хулија Кортасара и романи *Хазарски речник* (1984), *Предео сликан чајем* (1989) и *Унутрашња страна ветра* (1991) Милорада Павића.

Полазећи од Кортасарове теорије романа и читања, истражили смо заснивање тематике љубави у *Школицама* и улогу љубави у потрази за идеалним начином читања Кортасаровог романа. Најексперименталнији Кортасаров роман, *62. Модел за састављање*, представља парадигму иновативног односа према теми љубави: јунаци романа љубављу настоје да се изборе против своје фиктивности. У *Мануеловој књизи*, роману у коме се Хулио Кортасар посвећује темама књижевне и политичке револуције, љубав побуђује књижевне јунаке на револуционарно делање и представља средство борбе за промену ванкњижевне стварности. Однос метафикције, читања и љубави у Кортасаровим романима може се упоредити са иновацијама које је Милорад Павић увео у српску и светску књижевност друге половине XX века.

У поглављу о Павићевом *Хазарском речнику* настојали смо да покажемо како тема љубави представља једну од централних тема романа

који настаје из љубавног додира фиктивних приређивача и окончава се љубавним сусретом стварних читалаца. Љубав у *Хазарском речнику* истовремено омогућава излазак текста из оквира фикционалности и металептички улазак стварних читалаца у књижевно дело. Метафикцијски карактер Павићевог наратива љубави највише долази до изражаја у тренутку када се јунакиња *Предела сликаног чајем* заљубљује у читаоце Павићевог романа, да би у *Унутрашњој страни ветра* писац у потпуности препустио читаоцу задатак стварања љубавног наратива.

У дисертацији се залажемо за преиспитивање начина на који Линда Хачион дефинише метафикцију. Метафикција, према нашем мишљењу, не представља нарцисоидни наратив, загледан или заљубљен у самог себе, него облик комуникације, па чак и израз љубави према читаоцу.

Кључне речи: Кортасар, Хулио (1914-1984); Павић, Милорад (1929-2009); наратив; љубав; метафикција; читање.

Научна област: хиспаноамеричка књижевност; српска књижевност.

Ужа научна област: хиспаноамеричка књижевност XX века; српска књижевност XX века; компаративна књижевност.

УДК: 821.134.2(82).09-31 Кортасар Х.; 821.163.41.09-31 Павић М.;

821.134.2(82):821.163.41.09

THE NARRATIVE OF LOVE IN NOVELS OF JULIO CORTÁZAR AND MILORAD PAVIĆ

Summary

Doctoral dissertation *The Narrative of Love in Novels of Julio Cortázar and Milorad Pavić* studies the influence of metafiction on the subject of love in Cortázar's and Pavić's novels and the way in which the concept of love in the novels of the Argentine and Serbian writer could enrich and modify the usual understanding of the notion of metafiction. The narrative of love is closely connected with the innovative models of reading inaugurated by the representative novels of Julio Cortázar and Milorad Pavić. The dissertation includes the analyses of the novels *Hopscotch* (*Rayuela*, 1963), *62. A Model Kit* (*62. Modelo para armar*, 1968) and *A Manual for Manuel* (*Libro de Manuel*, 1973) by Julio Cortázar and the novels *Dictionary of the Khazars* (*Hazarski rečnik*, 1984), *Landscape Painted with Tea* (*Predeo slikan čajem*, 1989) and *The Inner Side of the Wind* (*Unutrašnja strana vetra*, 1991) written by Milorad Pavić.

Drawing from Cortázar's theory of the novel and theory of reading, we have studied the making of the theme of love in *Hopscotch* and the role love plays in the search for the ideal way of reading Cortázar's novel. The most experimental Cortázar's novel, *62. A Model Kit*, represents the paradigm of an innovative treatment of the theme of love: the heroes of the novel try to fight against their own fictitiousness, with love. In *A Manual for Manuel*, the novel in which Julio Cortázar devotes himself to the themes of literary and political revolution, love moves literary heroes to revolutionary action and represents a means to bring about a change in the non-literary reality. The relationship between metafiction, reading, and love in Cortázar's novels can be compared to the innovations which Milorad Pavić introduced in Serbian and world literature of the second half of the 20th century.

In the chapter about Pavić's *Dictionary of the Khazars*, we have strived to show that the theme of love figures as one of the central themes in the novel, born out of the love touch of its fictional creators and resulting in the love encounter of its actual readers. Love in the *Dictionary of the Khazars* simultaneously permits the text to breach the framework of fictionality and allows for the metaleptical entry of actual readers into a literary work. The metafictional character of Pavić's narrative of love peaks at the moment when the heroine of the novel *Landscape Painted with Tea* falls in love with the readers of Pavić's novel. In *The Inner Side of the Wind* the author completely entrusts the reader with a task to create the narrative of love.

In our dissertation we are committed to reviewing the way in which Linda Hutcheon defines metafiction. In our opinion, metafiction is not a narcissistic narrative, infatuated or in love with itself, it is rather a form of communication, and perhaps even an expression of love for the reader.

Key words: Cortázar, Julio (1914-1984); Pavić, Milorad (1929-2009); narrative; love; metafiction; reading.

Scientific area (broadly defined): Spanish American literature; Serbian literature.

Scientific area (narrowly defined): Spanish American literature of the twentieth century; Serbian literature of the twentieth century; comparative literature.

UDC: 821.134.2(82).09-31 Cortázar J.; 821.163.41.09-31 Pavić M.;

821.134.2(82):821.163.41.09

ЛЮБОВНЫЙ НАРРАТИВ В РОМАНАХ ХУЛИО КОРТАСАРА И МИЛОРАДА ПАВИЧА

Резюме

Докторская диссертация на тему *Любовный нарратив в романах Хулио Кортасара и Милорада Павича* посвящена влиянию метапрозы на тему любви в романах Кортасара и Павича и способу, которым концепт любви в романах аргентинского и сербского писателей может обогатить и изменить общепринятое понимание метапрозы. Любовный нарратив тесно связан с инновационными моделями чтения репрезентативных романов Хулио Кортасара и Милорада Павича. В исследование включены романы *Игра в классики* (*Rauiela*, 1963), *62. Модель для сборки* (*62. Modelo para armar*, 1968) и *Книга Мануэля* (*Libro de Manuel*, 1973) Хулио Кортасара и романы *Хазарский словарь* (*Хазарски речник*, 1984), *Пейзаж, нарисованный чаем* (*Предео сликан чајем*, 1989) и *Внутренняя сторона ветра* (*Унутрашња страна ветра*, 1991) Милорада Павича.

Исходя из теории романа и чтения Х. Кортасара, мы изучили обоснование темы любви в романе *Игра в классики* и роли любви в поиске идеального чтения романа Кортасара. Наиболее экспериментальный роман Кортасара *62. Модель для сборки* представляет парадигму инновационного отношения к теме любви; герои романа пытаются посредством любви бороться против своей вымышленности. В *Книге Мануэля*, в романе, который Хулио Кортасар посвящает темам литературной и политической революции, любовь побуждает литературных героев к революционным действиям и является средством борьбы за изменение внелитературной реальности. Отношения метапрозы, чтения и любви в романах Кортасара можно сравнить с инновациями, которые Милорад Павич привнес в сербскую и мировую литературу во второй половине XX века.

В главе о романе Павича *Хазарский словарь* мы стремились раскрыть, как тема любви представляет собой одну из центральных тем романа, возникающего из любовного прикосновения вымышленных составителей и завершающегося любовной встречей реальных читателей. Любовь в *Хазарском словаре* одновременно дает возможность тексту выйти из рамок вымысла, а реальным читателям – металептически войти в литературное произведение. Метаповествовательный характер любовного нарратива у Павича наиболее выразителен в тот момент, когда героиня романа *Пейзаж, нарисованный чаем* влюбляется в читателей романа, чтобы в романе *Внутренняя сторона ветра* писатель полностью оставил за читателем решение задачи создания любовного нарратива.

В диссертации мы выступаем за пересмотр способа, которым Линда Хатчин формулирует определение метапрозы. Метапроза, по нашему мнению, является не нарциссоидным нарративом, засмотревшимся или влюбленным в самого себя, а формой коммуникации, и даже выражением любви к читателю.

Ключевые слова: Кортасар, Хулио (1914-1984); Павич, Милорад (1929-2009); нарратив; любовь; метапроза; чтение.

Научная область: испано-американская литература; сербская литература.

Узкая научная область: испано-американская литература XX века; сербская литература XX века; сравнительное литературоведение.

УДК: 821.134.2(82).09-31 Кортасар Х.; 821.163.41.09-31 Павич М.;

821.134.2(82):821.163.41.09

Садржај

Увод.....	1
I. <i>Школице</i> : потрага за љубављу.....	10
II. <i>62. Модел за састављање</i> : љубављу против фикције.....	72
III. <i>Мануелова књига</i> : љубављу против стварности.....	110
IV. <i>Хазарски речник</i> : књига љубави.....	144
V. <i>Предео сликан чајем</i> : љубав према читаоцу.....	189
VI. <i>Унутрашња страна ветра</i> : читање љубави.....	207
Закључак.....	219
Литература.....	224
Биографија аутора.....	284

УВОД

*Јунакиња романа заљубљена
у читаоца! Где је то било?¹*

Судећи према разговору са Аном Шомлом из 1991. године, Милорад Павић није нарочито волео аргентинског писца Хулија Кортасара (Julio Cortázar). Своје читалачке „наклоности и ненаклоности“ Павић је формулисао помоћу опозиција између аутора, који су писцу били мање или више драги:

[V]olim Dostojevskog, ne volim Tolstoja; volim Bergmana, ne volim Andžeja Vajdu; volim Bulgakova, ne volim Pasternaka; volim Bruna Šulca, ne volim Gombroviča; volim Sent Egziperija, ne volim Sartra; volim Helderlina, ne volim Šilera; volim Crnjanskog, ne volim Krležu; volim Gaudija, ne volim Korbizijea; volim Borhesa, ne volim Kortasara; itd., itd. (Šomlo 1991: 27; курсив К. В.)

Павић, додуше, објашњава како наведена листа представља личне уметничке афинитете, а не вредносну оцену дела поменутих аутора и, напослетку, закључује да се мање двоуми „kod ovde navedenog ‘da’ nego kod ‘ne’ koje je uvek za oklevanje“ (Šomlo 1991: 27).

Без обзира на Павићеве резерве према Кортасару, критичари нису имали сумње у погледу блискости Павићевог и Кортасаровог опуса. Већ са појавом *Хазарског речника* (1984), првог романа Милорада Павића, критика доводи у везу стваралаштво аргентинског и српског писца. Паралеле између Кортасара и Павића претежно се повлаче на основу општих или недовољно дефинисаних заједничких карактеристика (Лајтнер 1992: 1668; Радовић 1994: 11; Милошевић 2010: 126; Јанићијевић 2011: 871; Штерлеман

¹ Цитат је преузет из „Романа за љубитеље укрштених речи“ у *Пределу сликаном чајем* Милорада Павића, Водоравно 3, Усправно 4 (ПСЧ 383).

2015: 62). Стваралаштво двојице аутора потом се, углавном у генералним цртама, одређује у односу према хипертексту (Михајловић 1998: 215), а Кортасар и Павић пореде као борци против линеарности књижевног текста и иноватори романескног жанра (Јоковић 2002: 495; Escandón Montenegro 2007: 159; Molina 2013: 97). Следећу тачку укрштања чини начелан значај улоге читаоца, развијање односа између писца и читаоца и стварање нове поетике читања у Павићевом и Кортасаровом делу (Лајтнер 1992: 1669; Ђорђевић 1994: 88-92; Јоковић 2002: 494-495; Ћосовић 2013: 305).

Конкретније паралеле успостављају се искључиво између Кортасаровог ремек-дела *Школице* (*Rayuela*, 1963), задуго јединог Аргентинчевог романа преведеног на српски језик², и репрезентативних Павићевих романа *Хазарски речник*, *Предео сликан чајем* (1988) и *Унутрашња страна ветра* (1991). Највећи број критичара Кортасарове *Школице* пореди са *Хазарским речником* и *Пределом сликаним чајем* (в. Палавестра 1988: 1753-1754; Шукало 1988: 1774; Брајовић 1989: 91; Monrós Stojaković 1991; Deliћ 1991: 269-270; Jerkov 1992: 201; Лајтнер 1992: 1669-1675; O'Reilly 1996: 101; Лефевр 1997: 253; Hardin 1997; Wachtel 1997: 633; Кордић 1998: 16; Perco 1999; Јоковић 2002: 494-495; Perco 2003; Вучковић 2008: 164; Ћосовић 2013: 305; Вучковић 2013: 624; Шкорић 2015; Штерлеман 2015: 57), док су неупоредиво ређа поређења *Школица* са *Унутрашњом страном ветра* (в. Шкорић 2015).

Силвија Монрос Стојаковић прва се пажљивије посветила тематским и мотивским сличностима између *Хазарског речника* и *Школица* и

² *Школице* су се на српском језику појавиле у преводу Силвије Монрос Стојаковић из 1984. године у оквиру првог кола едиције *Хиспаноамерички роман*, као удружено издање неколико угледних београдских издавачких кућа. Превод Кортасаровог романа прештампаван је још пет пута (1993., 1999., 2001., 2012. и 2016. године) у издањима различитих издавачких кућа. Године 1995. објављен је превод Кортасаровог романа *Divertimento*, написан 1949. године, а штампан постхумно 1986. године. Роман је превела Катарина Мутић и објавила издавачка кућа Беополис. После дводеценијског затишја у превођењу Кортасарових романа, 2017. године у преводу Александре Матић појављују се *Добитници* (*Los premios*, 1960) и *62/ Модел за склапање* (*62. Modelo para armar*, 1968). Оба превода представљају удружени издавачки подухват београдског „Космос издаваштва“ и подгоричке „Нове књиге“.

установила посебну заступљеност тема језика и сна или тематске опозиције победе и пораза, присуство парадокса, и значај улоге читалаца и књига (Monróš Stojaković 1991: 23-31). Готово двадесет пет година касније, Виктор Шкорић надовезује се на истраживање тематских подударности између *Школица* и *Хазарског речника*, и списку Силвије Монрос Стојаковић придодаје теме лавиринта и двојника, питања идентитета и необичне концепције простора и времена (Шкорић 2015).

Блискости између Павићевог и Кортасаровог романа углавном се, нажалост, посвећује тек неколико редова или пасуса којима се констатују сличности на пољу читања. Значајан број критичара је скренуо пажњу на улогу читаоца у *Школицама* и *Хазарском речнику* (Delić 1991: 269-270; Лајтнер 1992: 1675; Лефевр 1997: 253; Штерлеман 2015: 57), с нагласком на заступљености поетике отвореног дела у Кортасаровом и Павићевом роману Кортасар и Павић, према мишљењу О'Рајли (O'Reilly 1996: 101), у својим романима подстичу читаоца на импровизацију у одабиру редоследа читања, док Вахтел (Wachtel 1997: 633) запажа условљеност начина читања формом романа. Поједини аутори приметили су извесне сличности између „Упутства за употребу“ на почетку *Школица* и Павићевих смерница читаоцу у „Претходним напоменама“ *Хазарском речнику* (Hardin 1997: 294; Вучковић 2013: 622).

Сличности између наредног Павићевог романа и Кортасарових *Школица* привукле су неподељену пажњу критике. *Предео сликан чајем* критичари су називали „отис[ком] *Школица*“ (Кордић 1998: 16) и „копиј[ом] романа *Школице*“ (Палавестра 1988: 1753). Већ је у наслову *Школица* и поднаслову *Предела сликаног чајем*, такозваног „Романа за љубитеље укрштених речи“, уочена суштинска сродност лудичких елемената у структури двају романа (Шукало 1988: 1774; Сребро 2006: 601-602). Идеја игре може се препознати у предложеним начинима читања романа – скоковитом у *Школицама*, те водоравном и усправном у *Пределу сликаном чајем* – која се одвијају према Павићевим и Кортасаровим

упутствима за читање (Палавестра 1988: 1753-1754; Brajović 1989: 91; Hardin 1997: 298; Јоковић 2002: 494-495; Вучковић 2008: 164; Вучковић 2013: 624). Читалац *Школица* и читалац *Предела сликаног чајем* могу бирати начин на који ће читати Кортасаров и Павићев роман (Палавестра 1988: 1754; Perco 2003: 43-44), с тим што критичари углавном сматрају да Павић свом читаоцу препушта више одговорности (Jerkov 1992: 201; Perco 1999: 56).

Критичари се слажу да проблематика читања заузима повлашћену позицију у стваралаштву аргентинског и српског писца. Наглашено Павићево и Кортасарово интересовање за однос између писца и читаоца поново се може довести у везу са Ековом (Umberto Eco) идејом отвореног дела. Појаву отвореног дела Еко првобитно разматра у музици:

[Q]ueste nuove opere musicali consistono invece non in un messaggio coochiuso e definito, non in una forma organizzata univocamente, ma in una possibilità di varie organizzazioni affidate all'iniziativa dell'interprete, e si presentano quindi non come opere finite che chiedono ài essere rivissute e comprese in una direzione strutturale data, ma come opere "aperte", che vengono pórtate a termine dall'interprete nello stesso momento in cui le fruisce esteticamente.³ (Eco 1997: 33)

Претечу отвореног дела у књижевности Еко, како је познато, проналази у Малармеовој (Stéphane Mallarmé) недовршеној *Књизи (Livre)*, имајући у виду „struttura dinamica di questo oggetto artistico“⁴ (Eco 1997: 48). Свако извођење (читање) отвореног дела тумачи, али не исцрпљује потенцијале уметничког објекта, како „ogni esecuzione realizza l'opera ma tutte sono complementari tra loro, ogni esecuzione, infine, ci rende l'opera in

³ „[O]va nova muzička djela, naprotiv, sastoje se ne od završene i definitivne poruke, ne od oblika univokno organizovanog, nego od mogućnosti raznih organizacija povjerenih, inicijativi interpretatora, pa se stoga i ne predstavljaju kao završena djela koja traže da budu oživljena i shvaćena u jednom strukturalno datom pravcu, nego kao „otvorena“ djela koja interpretator završava u onom istom trenutku kada u njima estetski uživa.“ (Eco 1965: 32-33)

Када год је било могуће, цитате из секундарне литературе наводили смо у оригиналу, са преводом у фусноти. Цитати из примарне литературе начелно су навођени у оригиналу и у преводу. Уколико није другачије назначено у библиографском податку, сви преводи су ауторски.

⁴ „dinamičku strukturu ove umjetnine“ (Eco 1965: 45)

modo completo e soddisfacente ma al tempo stesso ce la rende incompleta"⁵ (Есо 1997: 52). У Ековој концепцији отвореног дела пресудна је, другим речима, улога читаоца који сарађује са писцем и „довршава“ уметнички текст (в. Есо 1997: 55 али и Есо 1979: 58).

Екова концепција отворености књижевног наратива нарочито је утицала на тумачења метафиктивних одлика постмодерне прозе. Линда Хачион (Linda Hutcheon) тако увиђа повезаност отворених завршетака са појавом „нарцисоидних“ наратива:

The classic realistic novel's well-made plot might give the reader the feeling of completeness that suggests, by analogy, *either* that human action is somehow whole and meaningful, *or* the opposite, in which case it is art alone that can impart any order or meaning to life. The modern, ambiguous, open-ended novel might suggest, on the other hand, less an obvious new insecurity or lack of coincidence between man's need for order and his actual experience of the chaos of the contingent world, than a certain curiosity about art's ability to produce "real" order, even by analogy, through the process of fictional construction. This latter possibility is particularly suggestive in partially accounting for the new need, first to create fictions, then to admit their fictiveness, and then to examine critically such impulses. [...] It is narrative in general that is narcissistic.⁶ (Hutcheon 1980: 19; курзив је присутан у оригиналу)

Хачион „нарцисоидним“ наративима назива метафикцију, односно, „the textual forms of self-consciousness“⁷ (Hutcheon 1980: 4) или „priповедanje poetike“ (Jerkov 1991: 141). Термин „метафикција“, према

⁵ „svako izvođenje realizuje djelo, ali su sva ona međusobno komplementarna, svako izvođenje, najzad, daje nam djelo na način kompletan i zadovoljavajući, ali nam ga istovremeno daje nekompletno“ (Есо 1965: 55)

⁶ „Чврст заплет у класичном реалистичком роману могао би у читаоцу произвести утисак завршености која, аналогно томе, сугерише *или* да су људска делања на неки начин целовита и смислена, *или* супротно, а у том случају сама уметност може подарити ред или смисао животу. С друге стране, модерни, двосмислени роман отвореног краја, пре него очигледну нову несигурност или мањак подударности између човечије потребе за редом и његовог стварног доживљаја хаоса у контингентном свету, могао би сугерисати извесну зачућеност пред способношћу уметности да произведе „стваран“ свет, макар путем аналогije, кроз процес фиктивне изградње. Ова друга могућност посебно је индикативна за делимично образложење нове потребе, најпре за стварањем фикција, потом за признањем њихове фиктивности, и најзад за критичким испитивањем таквих потреба. [...] Такав наратив углавном је нарцисоидан.“

⁷ „текстуалне облике самосвести“

Патриши Во (Patricia Waugh 2001: 2-3), први је употребио амерички писац и критичар Вилијам Гас (William H. Gass) 1970. године, премда се сматра да је модерни роман од својих почетака испољавао склоност ка самопосматрању (Hutcheon 1980: 16; Waugh 2001: 5). Иако се међу претече двадесетовековне метафикције сврставају романи попут *Дон Кихота* (*El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, 1605 и *El ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, 1615) или *Тристрама Шендија* (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*, 1759) (в. Hutcheon 1980: 8), крајем шездесетих и почетком седамдесетих година прошлог века појам метафикције поприма негативну конотацију. Појаву све већег броја дела која се баве процесом сопственог настанка и директно обраћају читаоцима са позивом на сарадњу, критичари су тумачили као сигуран знак декаденције романа (Hutcheon 1980: 1; Waugh 2001: 8-10). Парадигматичан пример негативног тумачења односа који се у метафикцији успоставља између писца и читаоца представља став Питера Хачинсона (Peter Hutchinson 1983: 34): „Self-consciousness represents an advanced and elitist form of game, and such writing posits discriminating, often learned, and above all, like-minded readers.“⁸ Роберт Шолс (Robert Scholes), с друге стране, основни проблем метафикције види управо у нарцисоидном окретању фикције ка самој себи, која на тај начин не остварује задатак књижевности „to bring human life back into harmony with the universe“⁹ (Scholes 1979: 217-218).

Осамдесетих година XX века Џон Барт (John Barth) међу првима брани метафикцију у тексту „Књижевност обнављања: постмодернистичка фикција“ („The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction“, 1980), који представља одговор на текст „Књижевност исцрпљености“ („The Literature of Exhaustion“) из 1967. године (в. Barth 1967; Barth 1980). За Бартовим текстом уследиће књига Линде Хачион *Нарцисоидни наративи: парадокс метафикције*

⁸ „Самосвест представља развијени и елитистички облик игре, и такав текст претпоставља дискриминаторне, често учене, читаоце истомишљенике.“

⁹ „да поврати човеков живот у хармоничан однос са универзумом“

(*Narcissistic narrative: the metafictional paradox*, 1980). Иако „нарцисоидност“ сматра темељном одликом метафикције, Линда Хачион настоји да је оправда и објасни Фројдовим становиштем, према коме нарцисоидност представља универзално изворно стање човека (в. Hutcheon 1980: 1-8). Хачион суштину метафикције препознаје у парадоксалној природи њеног односа са читаоцем:

[W]hile he reads, the reader lives in a world which he is forced to acknowledge as fictional. However, paradoxically the text also demands that he participate, that he engage himself intellectually, imaginatively, and affectively in its co-creation. This [...] is the paradox of the reader. The text's own paradox is that it is both narcissistically self-reflexive and yet focused outward, oriented toward the reader.¹⁰ (Hutcheon 1980: 7)

Патриша Во парадоксалност метафикције (в. Waugh 2001: 6) препознаје у способности самосвесне књижевности да преиспита природу књижевности и стварности¹¹: „In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text“¹² (Waugh 2001: 2).

Једна од кључних одлика метафикције, то јест књижевности која доводи у питање аутентичност постојања стварности и релативизује фундаменталну здраворазумску разлику између фикције и збиље, јесте металепса. Полазећи од класичне реторичке фигуре металепсе аутора, Жерар Женет (Gérard Genette) наративну металепсу (фр. *métalepse narrative*)

¹⁰ „[Д]ок чита, читалац живи у свету за који мора да призна да је фиктиван. Међутим, текст парадоксално захтева да читалац учествује, да се интелектуално, имагинативно и афективно ангажује у његовом заједничком стварању. Ово [...] је читаочев парадокс. Парадокс самог текста јесте у томе што је истовремено и нарцисоидно ауто-рефлексиван и опет усмерен споља, окренут ка читаоцу.“

¹¹ Роберт Алтер (Robert Alter) дефинише метафикцију на врло сличан начин, инсистирајући на односу између стварности и фикције који се у њој успоставља (в. Alter 1975: x).

¹² „У критиковању метода сопствене изградње, такви текстови не преиспитују само фундаменталне структуре фикције, већ истражују и могућу фиктивност света изван књижевних текстова.“

дефинише као „[l]e passage d'un niveau narratif à l'autre“¹³ (Genette 1972: 243). Крајњи исход металепсе, према Женету, једнак је крајњем исходу метафикције:

Le plus troublant de la métalepse est bien dans cette hypothèse inacceptable et, insistante, que l'extradiégétique est peut-être toujours déjà diégétique, et que le narrateur et ses narrataires, c'est-à-dire vous et moi, appartenons peut-être encore à quelque récit.¹⁴ (Genette 1972: 246)

Посебно је занимљив начин на који теоретичари осамдесетих година повезују одлике метафикције и металепсе са проблематиком љубави. Линда Хачион (Hutcheon 1980: 10) метафикцију назива љубављу према себи (енг. *self-love*). У усредсређености метафикцијских текстова на себе Хачион открива нарцисоидну љубав¹⁵. Ставу Линде Хачион убрзо се супротставио Брајан Мекхејл (Brian McHale). Мекхејл крајем осамдесетих година истиче значај металепсе за однос постмодерних писаца према теми љубави:

Love, then, is less an object of representation than a *meta* object, less a theme than a *raetatheme*. It characterizes not the fictional interactions *in* the text's world, but rather the interactions *between* the text and its world on the one hand, and the reader and his or her world on the other.¹⁶ (McHale 2004: 227)

Мекхејл, што је можда и важније, ствара услове за превредновање улоге љубави у тумачењу појма металепсе:

¹³ „прелазак са једног нивоа нарације на други“

¹⁴ „Оно што највише узнемирава у металепси потиче од те неприхватљиве, а наметљиве хипотезе да екстрадијегетско можда ипак јесте дијегетско, и да приповедач и они којима приповеда, другим речима ви и ја, можда ипак припадамо некој причи.“

¹⁵ О појму нарцисоидне љубави видети: Kristeva 1983: 119-131; Bergman 1987: 275.

¹⁶ „Љубав је, тако, мање објект представљања него *мета* објект, мање тема него ретатема. Она не означава толико фиктивне интеракције у свету текста, колико интеракције између текста и света текста, с једне стране, и читаоца и његовог или њеног света са друге.“

Love as a principle of fiction is, in at least two of its senses, metaleptic. If authors love their characters, and if texts seduce their readers, then these relations involve violations of ontological boundaries.¹⁷ (McHale 2004: 222)

Метафикција, како ћемо овом дисертацијом настојати да покажемо, не представља књижевност загледану у себе са циљем исповедања нарцисоидне љубави. Метафиктивна књижевност, попут љубави, ради на успостављању контакта са Другим, са читаоцем. Схваћена на тај начин, метафикција престаје да буде израз љубави текста према себи и постаје облик љубави између текста и читаоца, између светова књижевности и збиље.

Шест репрезентативних Кортасарових и Павићевих романа речито сведоче у прилог таквом становишту. Романи *Школице* (*Rayuela*, 1963), *62. Модел за састављање* (*62. Modelo para armar*, 1968) и *Мануелова књига* (*Libro de Manuel*, 1973) Хулија Кортасара, те Павићев *Хазарски речник: роман лексикон у 100.000 речи* (1984), *Предео сликан чајем: роман за љубитеље укритених речи* (1989) и *Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру* (1991) показују хронолошки и суштински развој односа љубави и метафикције у књижевности друге половине XX века. Истраживање ћемо почети од Кортасарових романа, у којима се тематизује потрага за љубављу, сукоб заљубљених јунака против сопствене фиктивности и револуционарна улога љубави у борби против ванкњижевне стварности. Павићев романи, у којима се прижељкује љубав стварних читалаца романа, читалац учествује у љубавном заплету или сâм исти љубавни заплет ствара, представљају у том смислу логичан исход Кортасарове метафиктивне љубавне потраге.

¹⁷ „Љубав као принцип фикције, у најмање два погледа, јесте металептичке природе. Ако аутори воле своје јунаке, и ако текст заводи своје читаоце, онда ови односи подразумевају нарушавање онтолошких граница.“

Џон Бејли (John Bayley 1960: 7) сматра да чак и успех књижевног дела зависи од љубави аутора према својим јунацима.

ШКОЛИЦЕ:
ПОТРАГА ЗА ЉУБАВЉУ

*Andábamos sin buscarnos
pero sabiendo que andábamos
para encontrarnos.*¹⁸

Деведесет година од рођења и двадесет година од смрти знаменитог аргентинског писца Хулија Кортасара обележене су 2004. године широм света многобројним и различитим активностима. У Аргентини су угледна хиспанска издавачка кућа Алфагуара (*Alfaguara*) и културни додатак најпродаванијег дневног листа Кларин (*Clarín*), лист Ење (шп. *Ñ*), одлучили да тим поводом објаве колекцију Кортасарових дела. Читаоци широм земље могли су Кортасарове романе и збирке прича набавити по повољним ценама на киосцима са дневном штампом. У јуну 2004. године Кларин саопштава да су *Школице*, Кортасаров други и најзначајнији роман, у завидном тиражу од тридесет пет хиљада примерака већ распродате, те да се штампа друго издање од још петнаест хиљада примерака ("*Rayuela se agotó...*" 2004). Поред ванредног тиража, поменути верзију *Школица* одликује и једна формална специфичност.

Кортасар је 34. поглавље свог романа конципирао као мали књижевни експеримент, неку врсту покушаја да се наративно предочи симултаност процеса читања. Кортасар приказује мисли протагонисте романа, Орасија Оливејре (Horacio Oliveira), док чита роман *Забрањено* (*Lo prohibido*, 1884-1885) шпанског писца Бенита Переса Галдоса (Benito Pérez Galdós). У непарним редовима Кортасар наводи исечке из Галдосовог романа, а у парним размишљања протагонисте о њима. Годинама је 34.

¹⁸ „Ходали смо не тражећи се, али знајући да ходамо како бисмо се пронашли.” (R 1: 11)
Сви цитати из *Школица* у оригиналу преузети су из критичко издање романа: Cortázar, Julio. *Rayuela*. Edición crítica. Nanterre: ALLCA Xxe, 1991. Impreso.
У парентези ће после ознаке „R” стајати број поглавља и, након двотачке, број странице на којој се налази цитат.

поглавље *Школица* из тог разлога штампано са потпуно истим типографским распоредом речи у редовима, и потпуно истим преломом као у првом издању из 1963. године. У поменутој верзији *Школица* из 2004. године издавач се, међутим, определио да 'исправи' Кортасарову 'грешку' и у 34. поглављу одштампа само непарне редове поглавља, изостављајући парне редове и читалачке утиске јунака. На тај начин и на срећу једне групације читалаца¹⁹, Кортасаров роман је враћен у оквире традиције и лишен једне од најважнијих приповедних иновација. Посреди, додуше, вероватно није била свесна издавачка одлука и оштар суд о Кортасаровим формалним експериментима. Представници издавачке куће Алфагуара штуро су изјавили да је у питању била „un error que no se detectó a tiempo“²⁰ (нав. према González Dueñas 2014: 200).

Издавачка грешка Алфагуаре, и сличне анегдоте, изврсно илуструју струју у рецепцији *Школица* која је шездесетих и седамдесетих година XX века полемички дочекала роман. Кортасарови критичари прогласили су *Школице* „an exercise in banality made difficult by the author's technique (if, indeed, he has a technique) of requiring the reader to have abilities as a writer and editor that Cortazar obviously lacks“²¹ (Friendly 1966). Критичари су препознавали у роману „el final caótico de una narrativa en crisis“²² (Portuondo 1975: 137), и самим тим, помодно дело кратког даха (Edelstein 1966; Wolff 1966), које одликује „a profoundly dated quality“²³ (Larsen 1998: 58). Искуство читања романа поредили су са „sitting through a 24-hour

¹⁹ Данијел Гонсалес Дуењас (Daniel González Dueñas 2014: 198-199) преноси причу која је годинама кружила публицистичким круговима у Буенос Ајресу. Једна госпођа је, наиме, бесна позвала књижару да се жали на мањкав примерак Кортасарових *Школица*. Госпођа се жалила како је 34. поглавље романа „погрешно“ одштампано, будући да сваки ред приповеда сасвим различиту причу. Резигнирана читатељка је замолила издавача да јој обезбеди исправно одштапан примерак књиге, а запослени у књижари су са ужасом констатовали да је грешка присутна у свим примерцима књиге у радњи.

²⁰ „грешка која није откривена на време“

²¹ „излетом у баналност отежаним ауторовом техником (ако он уопште има неку технику) која захтева да читалац поседује способности писца и уредника које Кортасару очигледно недостају.“

²² „хаотични завршетак једне књижевности у кризи“

²³ „дубоко застарела природа“

lecture: it's nice to have done it, but not much fun doing it"²⁴ (Wolff 1966), и, најзад, циничном напоменом закључили: „Not recommended for adults“²⁵ (Friendly 1966). Једино што ову критичку струју иритира више од самих *Школица* јесу повољна мишљења о том роману. У тексту насловљеном „Критикујући *Школице*“ (“*Criticando «Rayuela»*”), Хајме Конћа (Jaime Concha 1975: 131) позитивне оцене Кортасаровог романа назива хвалоспевима, делиријумима и праскањима, а примену формулације „una bomba de tiempo“ на *Школице*²⁶ карактерише као бесмислену „la[s] fórmula[s] mixta[s] de terrorismo y metafísica“²⁷.

Полемички одговор књижевне јавности донекле су заиста испровоцирали неумерени ставови критичара²⁸ који су се повољно изјашњавали о Кортасаровом роману, од личних сведочанстава до апсолутних тврдњи о несвакидашњем квалитету романа. У исповедном тону један је критичар тако изјавио да му „la lectura de *Rayuela* [...] salva el año“²⁹ (Lagmanovich 1964), а други да би то био један од десет романа који би са собом понео на пусто острво (Douthit 1966)³⁰. *Школице* су категорички

²⁴ „седењем на двадесетчетворочасовном предавању: лепо је то обавити, али није баш забавно док се обавља“

²⁵ „Није препоручљиво за одрасле особе.“

²⁶ У књизи Роберта Ескантиље (Roberto Escantilla 1970: 138) иноваторски утицај Кортасаровог романа на савремену културу описује се као бацање поменуте „временске бомбе“.

²⁷ „комбиновану формулу метафизике и тероризма“

²⁸ У чланку под насловом „Critics and Cortázar“ Лусил Кер (Lucille Kerr 1983) доноси веома подробен преглед критичких текстова, зборника и монографија посвећених лику и делу Хулија Кортасара и објављених до 1983. године. Кер примећује разноврсност и бројност текстова и студија посвећених Кортасару (1983: 267), али скреће пажњу на превласт дескриптивности у обради тема и проблема у Кортасаровим делима, недовољну аналитичност и мали критички допринос већине до тада објављених чланака и студија (1983: 268-272). Хајме Аласраки (Jaime Alazraki 1984: 281) такође увиђа импозантан број текстова посвећених аргентинском писцу, али тврди да Кортасар заслужује такву „printing frenzy“ то јест, „штампарску помаму“. Аласраки се, пак, пита колики би се проценат те штампарске помаме могао окарактерисати као свежа перспектива (Alazraki 1984: 281).

²⁹ „читање *Школица* спасава годину“

³⁰ Перуански писац и критичар, Хулио Ортега (Julio Ortega) сведочи о „una tribu de lectores“ (2004: 10), односно о једном племену читалаца који су предњачили у додељивању култног статуса *Школицама* и њиховом аутору. С друге стране, колумбијски аутор Сантјаго Гамбоа (Santiago Gamboa 2013) присећа се онога што би данас назвао „la "iglesia cortazariana", ese ejército de lectores-muyahidines de España y América Latina [...] que daban

проглашаване „the best book to come in Spanish since *Don Quijote*“³¹ (Douthit 1966) и „la mejor prosa narrativa de la lengua española“³² (Fuentes 1967: 67). Марио Бенедети (Mario Benedetti 1974: 100), уругвајски писац, у *Школицама* је препознао „la novela más original [...] que haya producido jamás la literatura argentina“³³. *Школице* су називане једним од најуспелијих и најмаштовитијих романа такозваног латиноамеричког бума (Charman 1978: 93; Molina 2013: 97). Успех Кортасаровог романа није се сагледавао искључиво у контексту књижевности на шпанском језику. Критичари су такође тврдили како *Школице* представљају „an extraordinary book“³⁴ (Riddle 1966), „the most brilliant novel in years“³⁵ (Bryan 1999: 155), „un mojón insoslayable en el centro mismo del siglo XX“³⁶ (Rodríguez 1985: 67) и, најзад, „la biblia en prosa“³⁷ (Amorós 2014: 27). Као одговор на многе тврдње о пролазном квалитету *Школица*, уследила су мишљења да је овај роман несумњиво ушао у књижевни канон (Rodríguez 1985: 67) и да представља „un clásico vivo“³⁸ (Amorós 2014: 15).

Ипак, још једном треба имати у виду да већина децидних ставова о *Школицама*, било позитивних, било негативних, превасходно потиче од хиспаниста или компаратиста, те да Кортасарово ремек-дело остаје релативно непознато у ширим круговима (Cosgrove 2002: 83). Потенцијални разлог за повремено изостајање Кортасаровог имена из књижевних антологија (Benedetti 1974: 91) могао би се наћи у заплету

la vida por él, que juraban en su nombre y se sabían de memoria pasajes de *Rayuela*“ / „‘кортасаровском црквом’, та војска читалаца-муцахедина у Шпанији и Латинској Америци [...] која би живот дала за њега, клела се у његово име и напамет знала пасаже из *Школица*“. Гамбоа се сећа и фебруара 1984. године када је Кортасар умро и опште жалости међу студентима и студенткињама у Боготи, и свог двадесетчетворчасовног ћутања у знак неслагања са космичком неправдом (Gamboa 2013).

³¹ „најбољом књигом на шпанском језику од *Дон Кихота*“

³² „најбољом прозом на шпанском језику“

³³ „најоригиналнији роман [...] икада настао у аргентинској књижевности“

³⁴ „изванредну књигу“

³⁵ „најбриљантнији роман последњих година“

³⁶ „незаобилазну прекретницу у самом центру XX века“

³⁷ „библија у прози“

³⁸ „живи класик“

романа, који представља нову тачку спорења између поклоника и „денунцијатора“ Кортасаровог дела. Андрес Аморос (Andrés Amorós), приређивач *Школица* у издању угледне мадридске издавачке куће Катедра (шп. *Cátedra*), радњу романа представио је следећим речима:

¿Qué historia cuenta *Rayuela*? En la primera parte, «Del lado de allá» (París), Horacio Oliveira vive con la Maga y rodeado de amigos que forman el Club. Muere Rocamadour, el hijo de la Maga, y Horacio, después de varias crisis, se separa de ella. En la segunda parte, «Del lado de acá», Horacio ha vuelto a Buenos Aires: vive con su antigua novia, Gekrepten, que le esperó; en realidad, se pasa la vida con sus amigos Traveler y Talita, trabaja con ellos en un circo, primero, y luego en un manicomio. En Talita cree ver de nuevo a la Maga y eso le conduce a otra crisis. [...] A eso hay que añadir una tercera parte, «De otros lados», que agrupa materiales heterogéneos: complementos de la historia anterior, recortes de periódico, citas de libros y textos autocríticos atribuidos a Morelli, un viejo escritor al que Horacio visita después de un accidente de tráfico.³⁹ (2014: 20-21)

Премда тачна, Аморосова дефиниција заплета и структуре *Школица* лако би могла скренути потенцијалног читаоца Кортасаровог романа на погрешан траг. Критичари су приметили да је у Кортасаровим делима веома ретко нагласак на ономе што бисмо традиционалном терминологијом класификовали као радњу или заплет (Valentine 1976: 72; Borges 1999: 22). *Школице* нису изузетак у том погледу. Де Грегорио (De Gregorio 1966: 48) чак тврди како у Кортасаровом роману нема радње, а Хеновер (Genover 1973: 33) *Школице* из тог разлога пореди са романом тока свести. Посматрана из мање драстичних перспектива, радња овог романа квалификована је као једноставна (Boldori 1965: 21; Valentine 1976: 72; Ramírez Molas 1978: 127), с фокусом на теми потраге (Boldori 1965: 21;

³⁹ „Која је прича *Школица*? У првом делу, „Са оне стране“ (Париз), Орасио Оливејра живи са Магом окружен пријатељима који чине Клуб. Умире Рокамадур, Магин син, и Орасио се после неколико криза одваја од ње. У другом делу, „Са ове стране“, Орасио се врагио у Буенос Ајрес: живи са својом старом девојком, Гекрептен, која га је сачекала; заправо проводи време са пријатељима Травелером и Талитом и ради са њима, најпре у циркусу, а потом у лудници. Мисли да у Талити поново види Магу, и то га доводи до нове кризе. [...] Томе треба додати трећи део, „Са других страна“, који садржи хетерогене материјале: додатке претходној причи, исечке из новина, цитате из књига и аутокритичке текстове приписане Морелију, старом писцу ког Орасио посећује после саобраћајне несреће.“

Bonham 1966; Dellepiane 1975: 17; Valentine 1976: 69; Bryan 1999a: 155; Ortega 2004: 15; Di Biase Castro 2012: 121) или љубавној причи (Amorós 1983: 150-151; Jaffe 1989: 209; Vocchino 1990: 147). Постављање потраге протагонисте за смислом или несрећне љубавне приче у средиште анализе сижеа *Школица* неретко је служило дискредитовању револуционарности и иновативности Кортасаровог романа. Још је Е. М. Форстер (Forster 1927: 84-86) упозорио на штетни утицај љубавног заплета који роман чини монотоним, а Вејн Бут (Wayne Booth 1983: 292) тему потраге видео као изузетно неповољну: „There is nothing more boring than a boring "novelist-hero" searching, for no discernible reason, for a truth which is so commonplace that the reader wonders, when he arrives, why the trip was undertaken in the first place.“⁴⁰ Други аутори, пак, признају да је радња *Школица* класичнија него што би се очекивало (Genover 1973: 25; Boldy 1980a: 30; Vocchino 2001: 39), али у њеној неодвојивости од иновативне форме препознају Кортасарову оригиналност (Loveluck 1968: 93; Dellepiane 1975: 17; Safir 1977: 81; Barrenechea 1981: 207; Ibsen 1989: 38-39; Monrós-Stojaković 1991: 21; Yovanovich 1991: 71; Alazraki 1994a: 198; Moreno Montoya 1995: 77; Yurkievich 2004: 140).

Скоро да нема критичког текста или монографске студије о *Школицама* који не истичу потрагу као централну тему романа (видети нпр. Dellepiane 1972: 164; Villanueva 1972: 38; Curutchet 1972: 87; Genover 1973: 249; Dellepiane 1975: 17; Yurkievich 1977: 138; Araújo 1979: 541; Franco 1979-1980: 113; Boldy 1980a: 33; Gnutzmann 1989: 47; Colás 1994: 51; Ortega 2004: 15; Premat 2013), и главну карактеристику протагонисте *Школица*. Наглашено интелектуални аргентински боем и неконформиста⁴¹, Орасио

⁴⁰ „Nema ničeg dosadnijeg od dosadnog „romanopisca-junaka“ koji, iz razloga koji se ne može razabrati, traga za istinom toliko običnom da se čitalac, kad stigne na odredište, pita zašto je putovanje uopšte započeto.“ (But 1976: 318)

⁴¹ Хосе Антонио Портуондо (José Antonio Portuondo 1975: 145) у оквиру студије о књижевној еманципацији Хиспанске Америке значајан део поглавља о Хулију Кортасару посветио је управо слици Орасија Оливејре као истинског хиспаноамеричког „«inconformista» hipster о снопорио“ тј. „хипстера неконформисте или хронопија“.

Оливејра, на самом почетку романа за себе експлицитно каже: „*buscar era mi signo*“⁴² (R 1: 14). Предмет Орасиове потраге постао је окосница бројних дискусија. Критичари сматрају да Оливејра трага за метафизичким смислом (García Canclini 1968: 50; Genover 1973: 33; Flores 1974: 16; Dellepiane 1975: 18; Chapman 1978: 94; Percival 1982: 251; Alazraki 1994: 205; Steenmeijer 1995: 256; Bryan 1999: 155; Sharkey 2001a: 320; Ubilluz 2006: 96; Brenes Reyes 2011: 36), онтолошким центром (Pucciarelli 1972: 184; Sosnowski 1973: 125; Percival 1982: 251; Монрос Стојаковић 1983: 15; Монрос Стојаковић 1985: 19; Peavler 1990: 105; Sacido Romero 1990-1991: 82; Moran 2000: 33; Vocchino 2001: 39; Amorós 2014: 76), за аутентичним постојањем (Filer 1972a: 195; Genover 1973: 88; Quiñónez Gauggel 1979: 130), апсолутом (Barrenechea 1983: 19), и, најзад, за собом и за Другим (Carmosino 1985: 165; Ramos Izquierdo 1985-1986: 132; Rosa 2003: 94-95). Сâм Орасио више пута у роману директно говори о природи свог трагања. Он помиње „*grandes terrazas del tiempo*“⁴³ (R 4: 29) које дијалектички тражи, и „*ríos metafísicos*“⁴⁴ (R 21: 87) за којима чезне. О циљу потраге Оливејра говори као о центру табле индијског шаха (R 154: 460) и средишту мандале (R 82: 330), о центру живота и последњем пољу школица (R 54: 264-265).

Орасио у основи жели да овлада Магином способношћу проницања у метафизичке сфере стварности. Мага, међутим, ускоро нестаје из Оливејриног живота, па Орасиова потрага за Магом постаје физичка, метафизичка и књижевна.⁴⁵ Потрага за Магом, заиста, представља следећу најчесталију теорију критике о предмету Орасиове потраге (García Canclini 1968: 50; Sosnowski 1973: 137; Pereira 1985: 119; Ibsen 1989: 33; Anderson 1990: 46; Maguhn 1991: 61; Monrós-Stojaković 1991: 23; Hardin 1994: 64; Moreno Montoya 1995: 116-119; Arrigucci Jr. 1995: 298; Mazzei 2006: 52), и

⁴² „*traganje je moj usud*“ (Kortasar 1984: 15)

⁴³ „*velike bezvremene terase*“ (Kortasar 1984: 34)

⁴⁴ „*metafizičke reke*“ (Kortasar 1984: 108)

⁴⁵ Међу ауторима који препознају вишеструкост Орасиове потраге истичу се: Boldori 1965: 21-23; Harss 1966: 285; Vocchino 1991: 243.

неретко се доводи у везу са Оливејриним метафизичким циљевима (Céspedes 1972: 117; Brody 1976: 33; Amorós 1983: 151; Sacido Romero 1990-1991: 82; Alazraki 1994a: 203). Потрага за Магом у критици се изједначава са трагањем за онтолошким одговорима, а Мага третира тек као симбол вишег циља, или пут и средство за стицање до њега. Само поједини аутори посвећују пажњу љубавној потрази за самом Магом (нпр. García Canclini 1968: 50; Villanueva 1972: 38; Sosnowski 1973: 159; Brody 1976: 20; Maguhn 1991: 61; Monrós-Stojaković 1991: 23; Amorós 2014: 54) и Орасиовом књижевном трагању за начином да опише своју потрагу (Donni de Mirande 1966: 80; Genover 1973: 52; Flores 1974: 17; Dellepiane 1975: 18; Brody 1976: 26; Alazraki 1994a: 205; Ubilluz 2006: 96).

Књижевну и естетску потрагу Кортасаровог лика критика је доводила у везу са Кортасаровим аутопоетичким изјавама о трагању за новом и бољом књижевном формом⁴⁶ (Aronne-Amestoy 1972: 89; Ostria González 1980: 19; Alazraki 1994a: 204-205). Наше тумачење полази од претпоставки о аутопоетичкој природи Орасиове потраге, али посебан нагласак ставља на занемарену улогу *љубави* у конституисању (ауто)поетике Кортасаровог романа. *Школице* се, према нашем мишљењу, могу протумачити као роман о трострукој потрази за Магом, за љубављу и за читаоцем. Кортасаров роман представља причу о потреби за блискошћу и разумевању са Другим на фикцијској и метафикцијској равни. *Школице* тематизују потрагу књижевног лика, читаоца и писца, обухваћених у

⁴⁶ У такве Кортасарове текстове, између осталих, сврставају се и: *Теорија тунела* (*Teoría del túnel*, 1947), *Слика Џона Китса* (*Imagen de John Keats*, 1951-1952) „Одређени аспекти приче“ („Algunos aspectos del cuento“, 1962), „Књижевност у револуцији и револуција у књижевности: решавање одређених неспоразума“ („Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar“, 1970), „Латиноамеричка књижевност у светлу савремене историје“ („La literatura latinoamericana a la luz de la historia contemporánea“, 1979-1980), „Сломљена лутка“ (*La muñeca rota*, 1974), „Стакло са једном ружом у њему“ (*Cristal con una rosa adentro*, 1974), „/која уме отворити врата да би се играла“ (“/que sepa abrir la puerta para ir a jugar“, 1974), „Путеви једног писца“ („Los caminos de un escritor“, 1980), „Писац и његов задатак у Латинској Америци“ („El escritor y su quehacer en América Latina“, 1982), *Аргентина, време културних бодљикавих жица* (*Argentina años de alambrados culturales*, 1984).

протагонисти романа, али и сваког појединачно, за интимним духовним контактом и љубављу.

Већина тумачења *Школица* фокусираних на тему потраге посебан значај придају првој реченици романа: „¿Encontraría a la Maga?“⁴⁷ (R 1: 11). Имајући у виду значај мисли којом се отвара текст, чињеницу да, речима Едварда Саида (Edward W. Said), „a work's beginning is, practically speaking, the main entrance to what it offers“⁴⁸ (1975: 3), прва реченица *Школица* тумачи се као симболички пут у причу о потрази (Fuentes 1967: 67-68; García Canclini 1968: 45; Villanueva 1972: 38; Isasi Angulo 1973: 588; Brody 1976: 12, 17; Yurkievich 1977: 138; Boldy 1980a: 100; Castillo 1986: 153-154; Gnutzmann 1989: 47; Amorós 2014: 53). Теза о повлашћеном значају реченице о потрази за Магом сусреће се, међутим, са препреком у структури и либералном начину читања Кортасаровог романа. Кортасарова формална иновативност заснива се, између осталог, на прекидању линеарности приповедања и читања, те онемогућава олако доношење закључака чак и о самом месту почетка романа.

Већ на првој страници књиге читалац се среће са „Упутствима за употребу“ (шп. *Tablero de dirección*). Аутор обавештава читаоца о вишеструкој, природи текста пред њим:

A su manera este libro es muchos libros, pero sobre todo es dos libros. El lector queda invitado a *elegir* una de las dos posibilidades siguientes:

El primero libro se deja leer en la forma corriente, y termina en el capítulo 56, al pie del cual hay tres vistosas estrellitas que equivalen a la palabra *Fin*. Por consiguiente, el lector prescindirá sin remordimientos de lo que sigue.

El segundo libro se deja leer empezando por el capítulo 73 y siguiendo luego en el orden que se indica al pie de cada capítulo. En caso de confusión u olvido, bastará consultar la lista siguiente:

73 - 1 - 2 - 116 - [...] - 131 - 58 - 131.⁴⁹ (R *Tablero*: 3; курсив је присутан у оригиналу)

⁴⁷ „Ноћу ли наћи Магу?“ (Kortasar 1984: 11)

⁴⁸ „почетак једног дела, практично говорећи, представља главни улаз у оно што дело нуди“

⁴⁹ „Ova knjiga sastoji se u neku ruku od više knjiga, a naročito od dve. Čitalac može da se smatra pozvanim i da odabere jednu od sledeće dve mogućnosti:

Ана Марија Баренећеа (Ana María Barrenechea), блиска пријатељица Хулија Кортасара и књижевна критичарка, сведочи о правом скандалу који је у иницијалном пријему *Школица* изазвало постојање „Упутства за употребу“ и могућност различитог читања романа (Barrenechea 1981: 213). С друге стране, Роберто Фернандес Ретамар (Roberto Fernández Retamar), кубански писац и критичар, на округлом столу о *Школицама* отворено је и одушевљено говорио о сопственој збуњености када се по први пут сусрео са овим Кортасаровим гестом (Simo et al. 1968: 22-23). Андрес Аморос је „Упутство за употребу“ видео као типичну Кортасарову шалу (Amorós 2014: 21), а други критичари су приметили да је она врло често била погрешно схватана (Holsten 1974: 683; Valentine 1976: 96). Један облик таквог погрешног разумевања Кортасаровог упутства за читање романа подразумевао је да се *Школице* морају читати два пута, најпре од 1. до 56. поглавља, а потом следећи редослед из упутства, премда између две врсте читања критичари не уочавају значајнију разлику (Rama 1987: 182-183; Bryan 1999: 159). Став је у толикој мери узео маха да је сâм Кортасар, осврћући се на рани пријем *Школица* у једном од својих каснијих текстова, написао: „lo que proponía el pobre autor era una opción y jamás hubiera tenido la vanidad de pretender que en nuestros tiempos se leyera dos veces un mismo libro“⁵⁰ (Cortázar 1968a: 142).

Већина тумачења је, ипак, била у складу са Кортасаровим виђењем сопствене књиге, те су у Упутству препознате две могућности читања (Villanueva 1972: 59; Moner 1974: 63; Barrenechea 1981: 213; Ramos Izquierdo

Prva knjiga se čita kao što se knjige obično i čitaju, a završava se poglavljem 56, ispod kojeg tri ljupke zvezdice stoje umesto reči Kraj. Prema tome, čitalac može mirne duše da preskoči poglavlja posle tog broja.

Čitanje druge knjige može pak početi 73. poglavljem, da bi se potom pratio redosled naznačen na kraju svakog poglavlja. U slučaju zbrke ili zaborava dovoljno je da čitalac posegne za ovim spiskom:

73 - 1 - 2 - 116 - [...] - 131 - 58 - 131.“ (Kortasar 1984: 5)

⁵⁰ „оно што је предложио сироти аутор био је избор и никада не би био толико сујетан да очекује да се у наше време једна иста књига прочита два пута“

1986: 257-258; Gnutzmann 1989: 77-80), две *основне* могућности, и објава једног новог концепта читања (Ostria González 1980: 19-20). Тај нови концепт давао је далеко већу слободу читаоцу (Gyurko 1973a: 216; Ostria González 1980: 19; Percival 1982: 250) у избору између двеју различитих књига (Ezquerro 1991: 617). Прву књигу, која се линеарно чита од првог до 56. поглавља, критичари су окарактерисали као површинску слику стварности, док друго читање према Кортасаровој шеми, по мишљењу истих аутора, пружа увид у дубинску представу света (Percival 1982: 244; Moreno Montoya 1995: 76). У складу са тим, Фернандо Алегрија (Fernando Alegria), чилеански писац и критичар, шаљиво је приметио да се на други начин читања одлучују професори и књижевни критичари, а не први сви остали читаоци (Alegria 1969: 470). Ипак, у свој збиљи, Кортасар је заиста две различите књиге или читања *Школица* наменио двома различитим врстама читалаца.

Прво, линеарно читање романа које се завршава 56. поглављем и обухвата делове „Са оне стране“ и „Са ове стране“, али не и „необавезна“ поглавља „Са других страна“, намењено је „читаоцу-женки“⁵¹ (шп. *lector-hembra*) или „читаоцу-шеви“ (шп. *lector-alondra*). То је читалац одгајен на богатој традицији романтичарских и реалистичких романа XIX века (Bocchino 1990: 147; Peris Blanes 2006: 156), али ипак пасивни читалац, „*puro receptor, que leía [lee] los textos sin comprometerse en el ejercicio intelectual de*

⁵¹ Назив ‘читалац-женка’, који је Кортасар неспретно наденуо очигледно негативно конотираној врсти читаоца, од самог појављивања романа наилазио је на неповољне реакције феминистичке критике. Поред негодовања због самог назива, ови критичари су приговарали писцу да су женски ликови у роману површно обрађени, неуверљиви, и културно инфериорни у односу на мушкарце (Pope 1974: 172; Francescato 1978: 137; Araújo 1979: 548; Klopfer 1985-1986: 117; Yovanovich 1990: 546; Ezquerro 1991: 625; Moran 2000: 139; Sharkey 2001b: 423-424; Cogburn 2011: 11). Сам Кортасар је у више наврата (нпр. Garfield, Cortázar 1978: 117; Peri Rossi 2014: 69) осетио потребу да се јавно извини због несрећног избора имена за пасивног читаоца. За то је окривио патријархално васпитање, које је оснаживало читав низ предрасуда према женама. Многи критичари су касније бранили Кортасарову читалачку номенклатуру позивајући се на пишчева извињења (Garfield 1975a: 108; Peavler 1990: 106; Brenes Reyes 2011: 58), а посебно указујући на развијеност и значај женских ликова у Кортасаровом опусу (Ramírez Molas 1978: 127; Amorós 1983: 107; Barrenechea 1983: 43; Rama 1987: 183; Gertel 1988: 288; Ibsen 1989: 39; Lezama Lima 1991: 715; Aboul-Hosn 1995; Oliva Mendoza 2002: 78; Mazzei 2006: 92; Di Biase Castro 2012: 133).

crear una historia y de contribuir a articular su sentido“⁵² (Peris Blanes 2006: 156). Читалац-женка не само да не жели, већ није ни у стању да проникне дубље у дело без целовите и кохерентне фабуле. Таквог читаоца би фрагментарност и скоковитост предложене у другом начину читања збуниле, или чак потпуно одбиле. Читаоцу-женки је потребна просторна и временска одређеност текста, као и психолошки опис ликова. Услед своје пасивности, такав читалац не може, или не тежи, да докучи оно што није експлицитно речено или објашњено (R 109: 386-387; R 112: 391) и не жели „problemas sino soluciones, o falsos problemas ajenos que le permiten sufrir cómodamente sentado en su sillón, sin comprometerse en el drama que también debería ser el suyo“⁵³ (R 99: 361).

Са друге стране се налази „читалац-саучесник“ (шп. *lector-cómplice*), коме је намењено скоковито читање из Упутства на почетку романа. Овакав читалац има „un rol activo frente a la materia literaria, siendo capaz de desplegar su creatividad para organizar con sus propios criterios los materiales propuestos [...] por el escritor“⁵⁴ (Peris Blanes 2006: 156). Читалац-саучесник постаје део стваралачког процеса (Harss 1966: 298; Irby 1967: 67; Genover 1973: 29; Монрос Стојаковић 1981: 12; Rix 2007: 196; Bracamonte 2015: 19) са веома захтевним, скоро егзистенцијалним подухватом (Gudiño Kieffer 1963; Hutcheon 1977: 102). Критичари су задатак читаоца-саучесника по важности изједначили са пишчевим (Rodríguez 1985: 73) или чак поставили изнад њега (Brody 1976: 34). Сликковитим речима Џозефа Шаркија (Joseph E. Sharkey), „it is the reader, not the novel, who must wear the pants“⁵⁵ (2001b: 428). У роману је задатак читаоца-саучесника, који се назива „*mon semblable*,

⁵² „чист пријемник, који је читао [чита] текстове без упуштања у интелектуалну активност креирања приче и доприношења артикулисању смисла“

⁵³ „probleme nego rešenja ili lažne tuđe probleme koji mu omogućuju da pati dok udobno sedi u fotelji ne bivajući upleten u dramu koja bi morala da bude i njegova drama.“ (Kortasar 1984: 453)

⁵⁴ „активну улогу пред књижевном материјом, будући да је у стању да испољи своју креативност како би по својим сопственим критеријумима организовао материјале предложене од стране писца“

⁵⁵ „није роман него читалац тај који мора носити панталоне“

mon frère“ (R 79: 327; курзив је присутан у оригиналу), описан на следећи начин:

Mejor, [el autor] le da como una fachada, con puertas y ventanas detrás de las cuales se está operando un misterio que el lector cómplice deberá buscar (de ahí la complicidad) y quizá no encontrará (de ahí el copadecimiento). Lo que el autor de esa novela haya logrado para sí mismo, se repetirá (agigantándose, quizá, y eso sería maravilloso) en el lector cómplice.⁵⁶ (R 79: 327)

Потреба аутора за читаочевим саучесништвом и сапатништвом критичаре је водила до закључка да је онај Други за којим се у роману трага заправо читалац (Ostria González 1980: 30-31; Castro-Klarén 1983: 68; Alazraki 1994c: 367). И док се чини да је потрага заиста усмерена ка читаоцу, био он у књизи, или ван ње, право питање остаје ко је аутор који за читаоцем трага.

Све идеје о врстама читалаца, текстовима који њима одговарају, као и специфична теорија романа која се износи у *Школицама*, представљени су као ставови старог писца Морелија (Morelli). Морелијеве књиге чине омиљено штиво чланова Клуба змије (шп. *Club de la Serpiente*), неформалног удружења пријатеља који слободно време проводе у расправама о уметности, метафизичким питањима и етичким проблемима. У роману, међутим, немамо директан увид у Морелијеве текстове, већ само у његова размишљања о књижевној пракси и теорији, представљена у оквиру такозваних необавезних поглавља под насловом „Морелијана“ (шп. *Morelliana*). С друге стране, са Морелијем лично срећемо се већ у 22. поглављу. Морелија на улици удари аутомобил, а од окушљеног света сазнајемо да је времешни господин писац који живи у близини, поседује пуно књига и једног мачка. Орасио и Етјен (Etienne) одлазе у посету

⁵⁶ „Или још боље, даје му [аутор] нешто попут фасаде, са вратима и прозорима иза којих се одиграва мистерија коју ће читалац-саучесник морати да потражи (отуда саучесништво) и можда је неће пронаћи (отуда сапатништво). Оно што аутор таквог романа буде постигао за себе, понављаће се (можда достижући циновске размере, али то би већ било чудесно) у читаоцу-саучеснику.“

Морелију који им том приликом даје кључ од свог стана и инструкције за склапање његове књиге. Наредни састанак Клуба одржава се у Морелијевом стану, где његови списи и идеје представљају средишњу тему дискусија.

Захваљујући подударностима између описа Морелијевог живота у Паризу и Кортасаровог боравка у овом граду, критика је у Морелију препознала Кортасаров алтер его (Roy 1974: 181; Brody 1976: 27; Fell 1980: 56; Rama 1987: 182-183; Gnutzmann 1989: 96; McDonough 1991: 81; Varela Jácome 1993: 163; Fernández 2014: 62; Шкорић 2015: 141). С друге стране, чисто књижевни разлози откривени у блискости између Морелијевих књижевних теорија и Кортасарове књижевне праксе оличене у *Школицама* учинили су да Морели добије улогу пишчевог књижевног гласноговорника (De Sola 1968b: 88; Simo et al. 1968: 44; Garfield 1975a: 107; Simpkins 1990: 65; Moran 2000: 69; Tedesco 2000: 122; Amorós 2014: 46).⁵⁷ Морелијеве инструкције Оливејри о састављању његових списа, као и тврдња да није важно како се рукопис склопи јер читалац може књигу читати како му је воља (*R* 154: 461), наликују Упутствима за употребу са почетка *Школица* (Jaffe 1989: 190-191; Simpkins 1990: 65; Fernández 1991: 127-128). Морели своју књигу назива алманахом (*R* 66: 303), називом применљивим и на *Школице* ако се има у виду разнородна природа текстова обухваћених необавезним поглављима (Wolff 1966; Sanhueza 1970: 56; Chapman 1978: 94; Manríquez 1997: 184-186; Landow 2006: 205) и фрагментарна структура романа (Barrenechea 1981: 210; Stone 1987: 183; Gertel 1988: 287; Varela Jácome 1993: 160-161; Chatzivasileiou 2001: 401-402;

⁵⁷ Упркос општем слагању о теми Кортасаровог односа према Морелију и о преклапању њихових поетичких ставова, ретки критичари, попут Хермана Гуљона (Germán Gullón), наглашавали су разлику између Морелија као фиктивног, и Кортасара као фактичког аутора *Школица*, уз инсистирање да се не сме правити тандем Мортасар-Корели (Gullón 1971: 13).

Међу мање учесталим радовима са фокусом на Морелију може се наћи студија Хосеа Емилија Осеса (José Emilio Osses 1988: 13-32) у којој се узор за формирање Морелијевог лика изузетно прецизно и уверљиво лоцира у историјској личности швајцарског филозофа Трокстлера (Troxler) са краја XVIII и почетка XIX века.

Berti 2008: 62; Llosa Sanz 2012: 24). Аналогије између Морелијеве и Кортасарове књиге односе се и на епизоду Морелијевог романа са изостављеним именима ликова (R 115: 395), која кореспондира са 144. поглављем *Школица*. Морелијево поглавље састављено од фуснота без тела текста (R 99: 363) по форми је идентично 93. поглављу Кортасаровог романа.⁵⁸ Најзад, Морели писање види као повезивање са центром и исцртавање сопствене мандале, што представља директну алузију на Орасиову потрагу и првобитну верзију наслова *Школица*, „Мандала“⁵⁹. Морелијева књига се зато може описати као:

an anti-novel much like *Hopscotch*: a comic, anti-climatic, anti-esthetic collage devoid of psychology; a broken façade which the reader as *voyant* and not as *voyeur* should penetrate and fill out by inventing an order like the lost Eden or millennial harmony sought by Morelli, by Oliveira, by Cortázar.⁶⁰ (Irby 1967: 69; курзив је присутан у оригиналу)

Довођењем у везу Морелија, Кортасара и Оливејре открива се трострука игра ауторства која је на снази у *Школицама* (Aronne-Amestoy 1972: 54; Genover 1973: 61; Varela Jácome 1993: 177). Поред утврђеног статуса

⁵⁸ На основу бројних сличности између Морелијевог и Кортасаровог романа Луис Харс (Luis Harss 1966: 298) *Школице* проглашава првим латиноамеричким романом који је сâм себи централна тема.

⁵⁹ Дневник писања *Школица* Кортасар је дао својој пријатељици Ани Марији Баренећеи која га 1983. године објављује под насловом *Дневник пловидбе по Школицама* (шп. *Cuaderno de bitácora de «Rayuela»*). Тај текст ће постати полазишна, а неретко и завршна тачка већине текстолошких истраживања *Школица*. Из *Дневника пловидбе* критичари су сазнали да је Кортасар иницијално планирао да роман наслови „Мандала“, али се определио за наслов „Школице“ јер му се прва опција чинила претенциозном (Cortázar у Barrenechea 1983: 117). Критичари су тврдили како је Кортасарова одлука у складу са општим ироничним тоном романа (Valentine 1976: 122), да представља удаљавање од пренаглашене сакралности и митског контекста (Villanueva 1972: 73) и инсистирање на лудичкој компоненти (Perdomo 1980: 32; Hardin 1994: 61; Llosa Sanz 2012: 24). Чињеница да се аутор одлучује за име дечије игре у наслову романа, наспрам опција попут паука (шп. *araña*), алманаха (шп. *almanaque*), игре (шп. *los juegos*), или бележнице (енгл. *log-book*), не сведочи о површиности *Школица* (Isasi Angulo 1973: 588), већ само о другачијем симболичком потенцијалу који књигу смешта у домен свакодневице (Copeland 1967: 100; Yurkievich 1977: 133; Monros-Stojaković 1984: 599).

⁶⁰ „анти-роман веома налик *Школицама*: комични, анти-климаксни, анти-естетски колаж лишен психологије; општењена фасада кроз коју читалац као *voyant* а не као *voyeur* треба да продре и испуни стварајући поредак попут изгубљеног раја или миленијумске хармоније за којом трагају Морели, Оливејра, Кортасар“

Кортасара, фактичког аутора *Школица*, и Морелија, имплицитног аутора романа (Gullón 1971: 13), постоје наговештаји да је Оливејра прави имплицитни аутор Кортасаровог дела, или барем да ту улогу дели са Морелијем (Valentine 1976: 138; Vocchino 1988: 287; Gnutzmann 1989: 87-89; Varela Jácome 1993: 177; Ortega 2004: 15).

Оливејрину ауторску позицију пре свега открива природа приповедања у *Школицама*. Улога доминантног приповедача у 1. лицу у *Школицама* се најчешће приписује Оливејри (Sanhueza 1970: 13; Ramos Izquierdo 1986: 259; Lichtblau 1988: 13; Steenmeijer 1995: 257; Vocchino 2001: 23-24), при чему се присуство других приповедача подразумева (Varela Jácome 1993: 161; Steenmeijer 1995: 257) или експлицитно наводи, у дискусијама о њиховој бројности и честом смењивању (Genover 1973: 60; Brody 1975: 50; Barrenechea 1981: 219; Gnutzmann 1989: 86). Ипак, у мноштву приповедача у *Школицама* поједини критичари су препознали тек двојнике главног наратора, који се још једном удваја у Оливејри (Ortega 1986: 238; Vocchino 1988: 289). Напоследку, одређени број критичара сматра да је Оливејра једини приповедач у Кортасаровом роману (Valentine 1976: 128-130; Safir 1977: 64; Sacido Romero 1990-1991: 82), упркос чињеници да се приповедање у роману повремено одвија у 2. и 3. лицу. Ситуације у којима се о Оливејри приповеда у трећем лицу, Марџери Сафир (Margery Safir 1977: 64) објашњава као „interior third person narration“⁶¹ унутар Оливејре. С друге стране, Роберт Валентајн (Robert Valentine 1976: 133) у овим ситуацијама препознаје Оливејрине рефлексije о самом себи са одређене временске дистанце, док тезу о свезнајућем приповедању у трећем лицу у другим случајевима побија тврдећи да су то заправо само Оливејрина маштања (1976: 128). Разговор између Маге и Грегоровијуса (Gregorovius), којем Оливејра не присуствује, могао би бити врло проблематичан, уколико се посматра из Валентајнове перспективе. Валентајн решава ову тешкоћу подсетивши критичаре да се учесницима у разговору чини да их

⁶¹ „унутрашње приповедање у трећем лицу“

неко слуша из ходника, а тек мало доцније љубоморни Орасио ће ући у стан и тиме се потврдити као могући приповедач тог догађаја (Valentine 1976: 136-137). У својој докторској дисертацији Валентајн набраја читав низ сличних потенцијално проблематичних примера, који ипак не могу побити хипотезу о Орасију као једином приповедачу у роману (Valentine 1976: 128-130, 136-139). Чак и оне ситуације у којима Оливејра очигледно није приповедач, попут Магиног писма Рокамадуру (Rocamadour) или Морелијевих поетичких списа, могу се објаснити околностима заплета.⁶²

Иако се Оливејра може представити као једини приповедач, то ипак не значи да се Кортасаров јунак мора увек идентификовати са аутором романа. У неколико наврата Орасио се ипак открива као писац, који настоји да опише своју егзистенцију, или не жели да пише о Рокамадуру, „por lo menos hoy“⁶³ (R 2: 20). Можда најверљивији доказ дубоко метафикционалне природе *Школица* и имплицитне ауторске позиције Оливејре, налази се у 41. поглављу романа. Орасио у своју свешчицу бележи један „Diálogo típico de españoles“⁶⁴ (R 41: 197-198), који читамо у наставку романа. Када се недвосмислено утврди Оливејрина ауторска позиција и када се у Маги увиди циљ Оливејрине потраге и стална тема његових размишљања, постаје јасно зашто многи критичари описују *Школице* као књигу Оливејриних успомена на Магу (Fuentes 1967: 67-68; Aronne-Amestoy 1972: 66; Amorós 1983: 150-151; Schmucler 2011) или „el cuento de la búsqueda y el recuento de escribirlo“⁶⁵ (Ortega 2004: 15). Према Валентајну, *Школице* су „Horacio’s finished novel narrated in order to recreate in the reader some of the efforts undertaken by the author in its composition“⁶⁶ (Valentine 1976: 130).

⁶² Упоредити напомену како Оливејра налази Магино писмо поред књиге коју је оставила за собом (R 31: 156), или да му сâм Морели даје своје рукописе (R 154: 461).

⁶³ „барем не данас“

⁶⁴ „типичан разговор Шпанаца“

⁶⁵ „причу о потрази и покушај да се она запише“

⁶⁶ „Орасиов завршен роман исприповедан са намером да се у читаоцу обнови исти онај труд који је аутору био потребан за састављање романа“

Право је питање да ли се ауторов труд с једнаким успехом може обновити у читаоцу-женки и у читаоцу-саучеснику, односно, да ли су *Школице* заиста једнако погодно штиво за обе врсте читалаца. Имајући у виду пасивност читаоца-женке, и чињеницу да се делови романа од кључног значаја за разумевање метафикцијске природе и заплета *Школица*, попут „Морелијане“, налазе у „Необавезним поглављима“ доступним искључиво читаоцу-саучеснику, постаје очито да су *Школице* предвиђене за активно читање. Наспрам другог читања које се описује као потпуна и свеобухватна књига *Школица* (MacAdam 1971: 672; Villanueva 1972: 61), прво читање се чини као „quite incomplete and unsatisfying“ (Peavler 1990: 99). Рекло би се да сâм текст преферира друго читање (Ostria González 1980: 19), јер оно

no es meramente ingenioso o divertido sino el mejor modo posible, tal vez el único, de sostener en la lectura el dinamismo imantado de esas iluminaciones y episodios, que, de otro modo, serían un «diario de escritura» o, peor aun, una novela sin novelización.⁶⁷ (Ortega 2004: 15)

Сагледана из перспективе другог читања као јединог „правог“ приступа *Школицама*, чини се да Упутства за употребу романа имају улогу у разлучивању између двеју врста читалаца, од којих ће се само „саучесници“ одлучити да читају роман, и то следећи Кортасаров редослед поглавља (Holsten 1973: 685-686). Из овог разлога често се тврди како не постоје два могућа читања романа, већ само читање које Кортасар предлаже на другом месту (Boldori 1966: 60; Irby 1967: 68; Alegría 1969: 460; Concha 1975: 140; Hussey 1981: 59; Peavler 1990: 99).

Иако друга књига садржи прву и представља „eine kommentierte Form des ersten Buches“⁶⁸ (Imo 1981: 154), одређени елементи романа доступни су само читаоцу који се определи за линеарно читање. Читање према

⁶⁷ „није само домишљато и забавно, него и најбољи могући, можда једини, начин да се у читању одржи динамика тих епизода и илуминација, које би иначе биле „дневник писања“, или, још горе, роман без новелизације“

⁶⁸ „коментарисани облик прве књиге“

Кортасаровој схеми, наиме, изоставља 55. поглавље *Школица*, које је обухваћено првим читањем и део је такозваних „неизоставних“, односно, „обавезних“ поглавља романа. И док је та чињеница у први мах служила као аргумент критичарима који су заступали идеју да не постоји исправно и свеобухватно читање *Школица*, веома брзо су тумачи показали да је у другом читању радња 55. поглавља садржана у 129. и 133. „необавезном“ поглављу романа (Hussey 1981: 57-58). Кортасарову одлуку да изостави 55. поглавље из другог читања *Школица*, Хаси (Hussey 1981: 58) види као намеран и важан чин, зато што отвара празнину у средишту романа коју може уочити само активни и слободни читалац, самеравајући друго и прво читање. Читалац који следи Кортасарово упутство остаће, пак, ускраћен за епиграфе, са којима се читалац-женка мора срести. Како епиграфи говоре о промени човека читањем, већина критичара их је схватила као хумористично (Gnutzmann 1989: 82), пародијско (Bocchino 1988: 287) или иронично (Garfield 1975a: 113; Valentine 1976: 122; Perdomo 1980: 33-39) поигравање аутора романа са пасивним читаоцем који се не може променити⁶⁹.

Активни читалац, спреман да мења сопствене идеје о књижевности и читању, приступа другом читању и на тај начин добија ласкаву титулу читаоца-саучесника, члана групе изабраних читалаца (Percival 1982: 250). Речима Беатрис Сарло (Beatriz Sarlo 1985: 946), „[n]adie quiere identificarse con el Lector-Nembra“⁷⁰. Ипак, да ли читалац-саучесник добија још нешто од другог читања осим пожељног статуса и спаса од „страшне“ судбине читаоца-женке? На првом месту, читалац-саучесник очигледно добија прилику да прочита трећи део књиге, „Са других страна“, који није

⁶⁹ У југословенском преводу романа, међутим, и читалац-саучесник ће се наћи пред првим епиграфом јер се он налази припојен Упутствима за употребу. Драматична разлика између скоро утилитарног дискурса у Упутству за употребу и високопарног стила опата Мартинија лако ће збунити чак и читаоца-саучесника који није имао прилику и могућност да чита роман и у оригиналу, а камоли читаоца-женку. У оба случаја, иницијална намера аутора вероватно ће, нажалост, бити изневерена.

⁷⁰ „нико не жели да се поистовети са читаоцем-женком“

намењен читаоцу-женки. У „Необавезним поглављима“ налазе се, осим тога, веома разноврсни садржаји које је Рита Нуцман (Rita Gnutzmann 1989: 83) уопштено поделила у тематске целине „que funcionan en el nivel de la historia [...] y los que lo hacen en el nivel del discurso“⁷¹. Поглавља која се тичу заплета романа, Нуцман (Gnutzmann 1989: 83) даље дели на она која говоре о Поли (Pola) и Орасију, сусретима са Морелијем, Морелијевој теорији романа, и могућим последицама сцене са Орасијом на болничком прозору. Необавезна поглавља, то јест поглавља без непосредног утицаја на радњу романа, Карлос Фуентес (Carlos Fuentes 1967: 67) описао је као „un «collage» de citas, recortes de periódicos, signos y promociones que van de lo académico a lo pop“⁷². Разнородност садржаја обухваћених необавезним поглављима никако не мора подразумевати њихову насумичност и арбитрарност. Амбивалентност у називу „Необавезних поглавља“ (Filer 1970: 145-146) постаје очита када се узме у обзир редослед којим је Кортасар желео да буду читана.

Истражујући карактеристике различитих врста читања *Школица*, Гонсалес Дуењас (González Dueñas 2014: 16-17) саставио је напоредни схематски приказ двају читања. У поменутом прегледу се јасно може видети да се редослед поглавља из првог читања чува и у другом, само што му се у одређеним интервалима наизменично придружују необавезна поглавља. Иако су поједини критичари тврдили да је у оваквом начину читања приметна извесна ауторова „uncertainty in order of the book“⁷³ (Wolff 1966), већина се слаже да се поглавља смењују унапред осмишљеним и намерним редом⁷⁴ (Boldori 1966: 67-69; Céspedes 1972: 120; Holsten 1973: 686;

⁷¹ „које функционишу на нивоу приче и оне које то чине на нивоу дискурса“

⁷² „ прави „collage“ цитата, исечака из новина, знакова и промоција који се крећу од академских до популарних.“

⁷³ „несигурност у редослед књиге“

⁷⁴ Кортасар у свом претходном роману *Добитници* (*Los premios*, 1960) почиње да формулише идеју о осећању опште повезаности индивидуалних судбина у већу структуру, која превазилази могућности људског поимања (Harss 1966: 278). Целине у које се несвесно повезују многе људске судбине Кортасар назива фигурама (шп. *figura*) или сазвежђима ликова (шп. *constelaciones de personajes*), и у њима налази могућност

Benedetti 1974: 103; Moner 1974: 64; Percival 1982: 248; Peavler 1990: 102-103; Sharkey 2001a: 320; Ledgard 2002: 131-132; Yurkievich 2004: 141; Cogburn 2011: 14; Amorós 2014: 53). У логици редоследа поглавља неки критичари су препознавали израз поетике апсурда присутне у композицији и целокупном значењу романа (Percival 1982: 246; Alazraki 1994a: 214-215). Роса Болдори (Rosa Boldori 1966: 65), с друге стране, у привидној апсурдности и неусклађености сукцесивних поглавља види антиклимаксни и контрастни принцип у компоновању романа, који уништава естетску илузију о традиционално схваћеној књижевности. Луис Харс (Luis Harss 1966: 284) у привидном композиционом нескладу *Школица* уочава организациони принцип (црног) хумора и Кортасарову жељу да насмеје читаоца. Најзад, критичари су приметили и одређене тематске целине у редоследу поглавља, од оних уобичајенијих и препознатљивијих, попут целина о насиљу, мучењу, љубави, еротици (Moner 1974: 65; Barrenechea 1981: 221; Amorós 2014: 53), до оних крајње неочекиваних, као што је тврдња Стивена Болдија (Steven Boldy 1980a: 234) да су поглавља *Школица* организована око теме екскрементa. Несвакидашња организација другог читања романа подстакла је несвакидашњи, нумеролошки приступ проучавању *Школица* (в. Curutchet 1972: 88, 98-99; Goloboff 1986: 249; Monróš-Stojaković 1991: 50-51, 116). Голобоф (Goloboff 1986: 249) тако скривени смисао редоследа поглавља проналази у њиховом збиру:

[A]hora, la suma entre los dos capítulos finales da 189 (18-9. Su suma horizontal, además es 18: su número absoluto es 9). Lo curioso es que estas cifras (18 - 9, 9, 18, etc.), aparezcan en lugares claves, y que el 18, textualmente,

превазилажења претеране индивидуализације појединачних ликова и стварања „полифон[е] кореспонденциј[е] између протагониста у невидљивој равни искуственог“ (Дицков 2015: 113). Теорију о фигурама Кортасар додатно развија у свом каснијем стваралаштву, посебно у романима *Школице*, 62. *Модел за састављање* и *Мануелова књига*, чему је критика посветила значајну пажњу (Filer 1970: 72-73; Curutchet 1972: 108; Dellepiane 1972: 159; Francescato 1972: 369-370; Flores 1974: 135; Roy 1974: 229; Dellepiane 1975: 27-28; Scholz 1977: 97; Boldy 1980a: 23; Francescato 1980: 274; Incledon 1980: 514; Ostria González 1980: 26; Sicard 1981: 229; Goloboff 1986: 241-243; Gertel 1988: 290; Peavler 1990: 104; Maguhn 1991: 70; McDonough 1991: 89; Kerr 1998: 97; Bongers 2000: 170-187; Lobo Pedreros 2004: 132-135; Colás 2006: 204; Brenes Reyes 2011: 22; Zeppegno 2012: 334-336).

«el 18», sea lo último que se escribe en este libro, ya que se trata de las últimas palabras del último capítulo.⁷⁵

Закључак о неопходности шаљиво названих „необавезних“ поглавља за разумевање првих двају делова и целине *Школица* (Villanueva 1972: 61; Peavler 1990: 99; Alazraki 1994a: 234; Amorós 2014: 55), па и закључак о постојању ауторског „предумишљаја“ у креирању редоследа поглавља има значајне последице по идеју слободног и активног читања. Острија Гонсалес (Ostria González 1980: 23-24) показао је да идеја активног читања није оригинална Кортасарова замисао, упутивши на читав низ ауторових претходника и савременика, попут Ортеге и Гасета (Ortega y Gasset), Сартра (Sartre), Октавија Паса (Octavio Paz), Умберта Ека (Umberto Eco), и других, који су дошли до веома сличне идеје о саучесничком односу писца и читаоца. То сазнање није спречило будуће, а ни поништило већ написане хвалоспеве о слободи коју Кортасар даје читаоцу *Школица* (видети нпр. De Gregorio 1966: 44-46; Aronne-Amestoy 1972: 90; Barrenechea 1981: 219-220; Stone 1987: 183; Lichtblau 1988: 14; Alazraki 1994a: 210; Steenmeijer 1995: 255). С друге стране, свест да је Кортасар унапред осмислио читаочев пут кроз роман, чак и када се читалац определи за саучесничко читање, озбиљно је пољуљала веру критичара у пишчеву либералност по питању дељења пера са читаоцем. Уследиле су тврдње да Кортасар читаоцу даје само ограничену стваралачку слободу (Figueroa 1966: 265; Hussey 1981: 59; Sharkey 2001b: 437; Colás 2005: 11), да се само претвара да жели читаочево саучесништво (Valentine 1976: 1-2; Percival 1982: 250; Simpkins 1990: 62), а заправо се читаоцу руга (Klopfer 1985-1986: 116).

Иако се заиста стиче утисак да Кортасар не даје читаоцу онолико слободе колико се испрва чинило, оцене да се писац подсмева и ствара „an

⁷⁵ „[С]ада, збир два завршна поглавља даје 189 (18-9. Шта више, њихов хоризонтални збир је 18: апсолутни број је 9). Занимљиво је да се ове цифре (18 – 9, 9, 18, итд.), јављају на кључним местима, и да је 18, тачније, „осамнаестица“, последње што пише у овој књизи, пошто је у питању последња реч последњег поглавља.“

[...] even cruel relationship to his reader“⁷⁶ (Castro-Klarén 1978: 140) ипак су превише оштре. Помисао да Кортасар ствара или прихвата идеју о читаоцу-саучеснику, пише трећи део књиге и оркестрира друго читање на поменути начин само да би насамарио читаоце, и, како пише Мајкл Хардин (Michael Hardin 1994: 68), исмејао критичаре наводећи их на читање непотребних деведесет девет поглавља, у директној је супротности са целином Кортасарове поетике.

Не може се занемарити учесталост наведених тврдњи да Кортасар дели стваралачки задатак са читаоцем, те да је његов однос према читаоцу пре свега пријатељски (Guevara Geer 2013: 107). *Школице* су, према мишљењу критике, „[n]ovela-puente entre el autor y el lector“⁷⁷ (Alazraki 1994a: 206), а мотив моста игра кључну улогу у Кортасаровом роману (Curutchet 1972: 86; Valentine 1976: 116; Berg 1986: 263; Barrenechea 1991: 680). У *Школицама* мост симболизује контакт између удаљених појединаца, били они књижевни ликови (Genover 1973: 192-193; Barrenechea 1981: 212; Chesler 1986: 35), или писац и његов читалац (Scholz 1977: 57; Castro-Klarén 1983: 68; Kahn 1996: 20). Кортасар задржава слику премошћавања јаза између писца и читаоца и у наредном роману *62. Моделу за састављање*, у чијој су општој концепцији критичари препознали мост пружен ка читаоцу (Anderson 1987: 16). У четвртом Кортасаровом роману, *Мануеловој књизи* симболика моста који се гради према (хиспаноамеричком) читаоцу још је заступљенија (Ruffinelli 1973; Valentine 1976: 208; Carmosino 1985: 173; Brenes Reyes 2011: 17).

Иако Кортасар није желео да спали мостове између себе и читалаца-саучесника тиме што је осмислио њихов пут кроз текст, можемо се запитати зашто аутор није свој поступак учинио транспарентнијим. Уколико редослед поглавља у Упутству за употребу није случајан, намеће

⁷⁶ „чак суров однос према свом читаоцу“

⁷⁷ „роман-мост између аутора и читаоца“

се питање зашто Кортасар није одмах „сложио“ роман унапред планираним редоследом.

И поред свих оправданих мишљења да аутор не препушта у потпуности „управљач“ читаоцу, Кортасар читаоцу ипак даје одређену слободу избора, будући да пред њега ставља два, макар и унапред осмишљена пута. Поред устаљеног избора да ли ће се приступити читању неке књиге или не, *Школице* дају могућност читаоцу да се, у складу са сопственим афинитетима и жељама, определи за традиционално или за иновативно читање романа. Ана Марија Баренећеа (Barrenechea 1981: 213) обе врсте читања сматра неопходним јер се двострукошћу читања опонаша двострука природа света у коме се истина крије испод површине. Читалац који се определи за друго читање показује спремност да се удаљи од традиционалне концепције читања и књижевности, да заједно са писцем преиспитује устаљена мишљења и отисне се у авантуру. С друге стране, скоковито читање има и врло конкретне, материјалне последице. Читалац најпре постаје свестан извесне физичке непријатности при читању ове врсте јер се не може мирно препустити уживању у фикцији. Читалац је приморан да књигу листа и окреће не би ли пронашао наставак приче (Barrenechea 1981: 213). У том превртању књиге у рукама оснажује се свест о роману као предмету (González Dueñas 2014: 17) и о аутономији књижевног дела у односу на читаочеву стварност (Perdomo 1980: 103). Константним балансирањем између света фикције и стварности, у читаоцу се оснажује свест о сопственој улози у креирању смисла (Safir 1977: 225). Скоковито, фрагментарно читање отвара далеко више празнина у тексту које стварају неупоредиво више интерпретативних могућности (Benítez 1973: 492; Valentine 1976: 106; Percival 1982: 245; Stone 1987: 179-180; Varela Jácome 1993: 160; Yurkievich 2004: 141; González Dueñas 2014: 17).

Постоје, ипак, и они критичари који су необавезна поглавља доживели само као „interruptions“⁷⁸, будући да у њима стварају „a persistent sense of impatience and irritation“⁷⁹ (Larsen 1998: 60). Они потврђују да необавезна поглавља заиста нису потребна пасивним читаоцима који се брину само око радње (Amorós 1983: 107) и придружили су се пишчевој потрази само због циља, а не и због пута. С друге стране, фрагментарност наратива „буди“ активног читаоца-саучесника (Yovanovich 1991: 90-91), активира га (Villanueva 1972: 60) и приближава писцу (Franco 1979-1980: 109). Читалац се придружује писцу и ликовима у потрази и заједно са њима урања „en el mundo desconcertado en que se desarrolla la novela“⁸⁰ (Figueroa 1966: 261). На тај начин, читалац се у далеко већој мери се поистовећује са ликовима.

Преношење утиска несигурности и неизвесности са ликова на читаоца не би било могуће у тексту са коначним и јасним завршетком (De Sola 1968a: 97; López Chuhurra 1972: 215; Villanueva 1972: 49; Leal 1973: 407-408; Castro-Klarén 1978: 148; Imo 1981: 143; Ibsen 1989: 39; Alazraki 1994a: 210; Di Geronimo 2004: 86; Mayet 2009: 499; Вучковић 2013: 507-508). Читајући *Школице* линеарно до 56. поглавља, чак ће се и читалац-женка суочити са неизвесним завршетком Кортасаровог романа. На крају 56. поглавља Оливејра, после велике душевне кризе, седи на прозору луднице и помишља на самоубиство док посматра Талиту и Травелера поред школица исцртаних на плочнику дворишта. За читаоца-женку роман се завршава следећом реченицом:

Era así, la armonía duraba increíblemente, no había palabras para contestar a la bondad de esos dos ahí abajo, mirándolo y hablándole desde la rayuela, porque Talita estaba parada sin darse cuenta en la casilla tres, y Traveler tenía un pie metido en la seis, de manera que lo único que él podía hacer era mover un poco la mano derecha en un saludo tímido y quedarse mirando a la Maga, a Manú, diciéndose que al fin y al cabo algún encuentro

⁷⁸ „ометања“

⁷⁹ „истрајан доживљај нестрпљења и иритираности“

⁸⁰ „у узнемирујући свет у ком се одвија роман“

había, aunque no pudiera durar más que ese instante terriblemente dulce en el que lo mejor sin lugar a dudas hubiera sido inclinarse apenas hacia fuera y dejarse ir, paf se acabó.⁸¹ (R 56: 284-285)

Суочен са Оливејром који се нагиње кроз прозор и злослутним „паф“, чак и читалац-женка лако увиђа сугестивност претходног пасуса и долази до закључка о Орасиовој трагичној судбини (Holsten 1973: 687). Из овог разлога се прва књига *Школица*, поред очигледне линеарне структуре, сматра у много већој мери затвореним делом од друге књиге (Sharkey 2001a: 322). Читалац-саучесник, за разлику од читаоца-женке, наставља пут кроз необавезна поглавља, која пружају вишеструке могућности завршетка романа. Могуће завршетке романа критика обично сврстава у две главне категорије (Simo et al. 1968: 43; Pucciarelli 1972: 187; Servodidio 1974: 55; Boldy 1980a: 89; Boldy 1980b: 233; Hernández del Castillo 1981: 38; Barrenechea 1983: 52-53; Gallo 1986: 225; Stone 1987: 180; Steenmeijer 1995: 259; Sharkey 2001a: 307). Прва могућност је у том случају иста као код првог читања: Оливејра је извршио самоубиство бацивши се кроз прозор, док друга могућност оставља Оливејру у животу, нарушеног менталног здравља или осуђеног на тривијалност живота са Гекрептен (Gekrepten).

Упитан о завршетку *Школица*, Кортасар је 1966. године у разговору са Луисом Харсом (Harss 1966: 285-286) изјавио да ни сам не зна да ли се Оливејра убио или је полудео. Дванаест године касније, Кортасар изјављује како сваки читалац за себе одлучује каква је Орасиова судбина, премда се за њега, као читаоца, Оливејра није могао бацити са прозора луднице (Garfield, Cortázar 1978: 24-25). Други читаоци и критичари су, на Кортасаровом трагу, углавном сматрали како је одлука о завршетку романа препуштена читаоцу (Gyurko 1973a: 216; González Bermejo 1978: 75).

⁸¹ „Тако је, склад је невероватно дуго трајао, није било речи да се одговори на доброту оно двоје доле који су га гледали и причали му из школица, јер је Талита несвесно стала на треће поље, а Травелер је једном ногом газио шесто, па је он могао једино да мало помери десну руку у знак бојажљивог поздрава и да остане гледајући Магу, Мануа, говорећи себи да је на крају ипак дошло до сусрета, мада није могао трајати дуже од тог ужасно слатког тренутка у ком би несумњиво најбоље било малко се нагнути напоље и пустити се, паф – и готово.“

Школице се из тог разлога, сматра критика, вероватно не завршавају „on a negative note“⁸² (Yovanovich 1991: 92; али и Valentine 1976: 114). Одређени број критичара, пак, не види суштинске разлике између три варијанте завршетка романа у којима Оливејра губи своју душевну аутономију (Villanueva 1972: 78; Boldy 1980b: 237; Hernández del Castillo 1981: 38). Из те перспективе, постаје бесмислено опредељивати се за различите алтернативе краја *Школица*. Кортасаров роман, према Хардиновом мишљењу (Hardin 1994: 62), заправо нема крај, и Оливејра свакако остаје заробљен на страницама књиге. Последња секвенца редоследа којим се читају поглавља „друге књиге“ *Школица* представља неку врсту Мебијусове траке (Marambio 1978: 320), будући да 131. поглавље упућује на 58. поглавље које читаоца шаље назад на 131. поглавље,⁸³ и тако у бескрај или, речима Давида Лагмановића (David Lagmanovich 1964), „hasta que [el lector] no se aburra“⁸⁴. Без обзира на општи консензус како Кортасар у читаоцу непогрешиво ствара осећај бесконачности романа⁸⁵ (Gudiño Kieffer 1963; Garfield 1975a: 94; Cunningham 1991: 99; Ezquerro 1991: 620;

⁸² „у негативном тону“

⁸³ Читалац југословенског издања *Школица* наћи ће се пред још већом авантуром него што је то аутор намерио. Како јавности скреће пажњу Силвиа Монрос-Стојаковић (Monrós-Stojaković 1991: 12-13), преводилац *Школица* на српско-хрватски језик, једна несмотрена штампарска грешка на крају 58. поглавља је у првом издању превода Кортасаровог романа читаоца вратила на 135. поглавље, уместо да га пошаље у финални круг сто тридесет првог и педесет осмог поглавља. Тако се Мебијусова трака *Школица* за читаоце из бивше Југославије са секвенце 131-58-131-58..., проширила на секвенцу: 58-135-63-88-72-77-131-58-135-63..., изискујући додатни напор од читаоца, који већ по ко-зна-који пут чита иста поглавља.

Међутим није боље прошао ни други југословенски читалац који се определио да не чита бројеве на крају сваког поглавља који га упућују даље, већ да се сваки пут врати на Упутства за употребу на почетку романа. У Упутствима за употребу поткрала се друга грешка која са 43. упућује на 135. поглавље чиме потпуно изоставља 125. поглавље из редоследа читања романа. Тај читалац ће доћи до финалног круга како је аутор желео, али ће остати ускраћен управо за поглавље које говори о унутрашњој потрази за смислом која је сама себи довољна и не тражи прелазак преко линије циља.

⁸⁴ „док [читаоцу] не досади“

⁸⁵ Утиску о бесконачности романа у великој мери доприноси и физички аспект скоковитог читања романа, које чини да читалац ни у једном тренутку не зна колико му је још страница остало до краја (Ezquerro 1991: 620). Док се, читајући књигу на традиционалан начин, може претпоставити близина евентуалног расплета на основу броја преосталих страница, у случају другог читања *Школица* то је скоро немогуће, или барем изискује значајан додатни напор, а не гарантује успех.

Steenmeijer 1995: 259; Legaz 2013), интерпретације се ипак разликују по питању смисла Кортасаровог поступка. Једну крајност чине тумачења Кортасаровог бескрајног краја у контексту пародије почетака, развоја и крајева (MacAdam 1971: 673) или самокритичних шала о немогућем циљу писања бесконачног романа (Amorós 1983: 107; Servodidio 1974: 55; De Laurentiis 2005: 61). С друге стране, Роса Болдори у Кортасаровом поступку не само да не види разлог за смех, већ у њему препознаје узрок осећања анксиозности у читаоцу (Boldori 1966: 61). Најзад, Кортасаров крај без краја попримио је конотације поетичке изјаве, то јест коначног препуштања „управљача“ читаоцу ауторовим иступањем из текста (McDonough 1991: 95; Sharkey 2001a: 323), и оптимистичне филозофске мисли о вечитом почетку без конца (Oviedo 2002: 169).

Мисао о бескрајном завршетку Кортасаровог романа такође се тиче утврђивања тачке почетка *Школица*. Ако прихватимо мишљење критике да Кортасар намењује друго читање романа себи блиском читаоцу, *Школице* почињу 73. поглављем, а не првим. Почетна реченица 73. поглавља – „Sí, pero quién nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, saliendo de los portales carcomidos [...]“⁸⁶ (R 73: 314) – у својој форми одговора на непостављено питање имплицира да нешто, сумња или питање, претходи 73. поглављу (Boldori 1966: 61; Arriguci Jr. 1995: 267; González Dueñas 2014: 39-40). Неизречена претходница 73. поглавља чини да почетак којим роман не почиње савршено кореспондира са крајем без краја Кортасаровог романа (Бахт 1973: 155-156). На тај се начин у композицији *Школица* истовремено постиже утисак циркуларности и отворености.

С друге стране, могло би се тврдити да 73. поглавље на тематском плану представља синтезу целине романа (Genover 1973: 52). Будући да 73. поглавље претходи *првом* поглављу *Школица*, поједини критичари у њему

⁸⁶ „Jeste, ali ko će nas da izleči od gluvog ognja, od bezbojnog ognja koji predveče tutnji Ulicom Išet izlazeći iz crvotočnih kapija [...]“ (Kortasar 1984: 397)

препознају предговор роману (Boldori 1966: 61; Perdomo 1980: 43; Vocchino 2001: 20). Средишња тема 73. поглавља, представљена кроз неколико повезаних метафоричких слика, јесте потрага за смислом. За смислом се трага превасходно путем књижевности јер се читава стварност посматра као фиктивни производ писања. Фокусирајући се на тематски аспект 73. и 1. поглавља, многи критичари су приметили да постоји снажна повезаност између ових поглавља (Percival 1982: 246), до те мере да се сматрају међусобним одразима (Jaffe 1989: 194) или само формално различитим јер оба сведоче о незаобилазности теме потраге (Céspedes 1972: 117).

Имајући у виду несумњиву тематску повезаност 73. и првог поглавља *Школица*, прве реченице оба поглавља могу се тумачити и као пишчева поетичка порука. Оба почетна поглавља Кортасаровог романа (Genover 1973: 49; Brody 1975: 49; Premat 2013) отварају се питањима, било директним и нескривеним питањем из прве реченице *Школица*, или питањем претпостављеним у првој реченици 73. поглавља. Замисао романа који само поставља питања, а не пружа одговоре, налази се у средишту идеје о „антикњижевности“ (шп. *antiliteratura*) и „антироману“ (шп. *antinovela*), жанру у ког је критика доследно смештала *Школице* (Harss 1966: 258-259; Copeland 1967: 100; Irby 1967: 69; Babín 1968: 526; De Sola 1968a: 91; Morello-Frosch 1970: 25; Genover 1973: 52; Scholz 1977: 63; Coutinho 1980: 71; Ostría González 1980: 24; Hussey 1981: 60; Imo 1981: 167; Sarlo 1985: 946-947; Osorio 2002; Mayet 2009: 432; Diéguez Pascual 2012: 137; Parisien 2014: 92). У разговору са Омаром Прегом (Prego 1985: 113), Кортасар изјављује да преферира назив „контра-роман“ (шп. *contranovela*) јер својим делом није желео у потпуности да негира романескни жанр, већ да га иновира. Кортасар (Cortázar 2013: 224) говори о својој замисли романа као о својеврсном „anti-Thomas-Mann“⁸⁷ тексту, истовремено указујући на сличности између *Школица* и *Чаробног брега* (*Der Zauberberg*, 1924):

⁸⁷ „анти-Томас-Ман“

Si yo hubiera caído (vamos a hablar analógicamente) en un libro como *La montaña mágica* de Thomas Mann, es decir un libro que como quiso hacer también *Rayuela*, abarca una dimensión un poco cósmica, que sale de los problemas individuales y se lanza a lo metafísico, si yo hubiera escrito una especie de *Montaña mágica*, donde no sólo hay preguntas sino también respuestas, las respuestas de Thomas Mann que a veces son muy didácticas, a veces muy desarrolladas (es una lección), *Rayuela* no [les] hubiera gustado [a los lectores jóvenes].⁸⁸ (Prego 1985: 113)

Кортасар као писац није желео да дели лекције својим читаоцима. Поред тога, Кортасарови протагонисти-прогонитељи, међу којима се налази и Оливејра, не наликују Мановим бриљантним јунацима⁸⁹, па отуда нису у могућности да понуде изванредне одговоре, већ само питања (Garfield, Cortázar 1978: 31). Управо у тој карактеристици *Школица*, у мноштву вечито актуелних питања на која се не пружају одговори, критичари су препознали једну од најбољих страна Кортасаровог романа (Alazraki 1983a: 104; Schmucler 2011; Molina 2013: 97). Драматичне иновације жанра *Школица* тема су многих критичких студија (Loveluck 1968: 93; Roy 1974: 173; Barrenechea 1981: 19; Imo 1981: 167; Goloboff 1986: 244; Fernández 1991: 112; Oviedo 2002: 167; Martín 2011; Amorós 2014: 12; González Dueñas 2014: 18), у којима се Кортасарова концепција романа описује као прави земљотрес у хиспанским књижевностима⁹⁰ (Prego 1985: 114; Vargas Llosa 1993: 11).

⁸⁸ „Да сам улетео (говорећи у аналогијама) у књигу попут *Чаробног брега* Томаса Мана, то јест у књигу која, као што сам желео да буду и *Школице*, обухвата једну помало космичку димензију, која прелази преко индивидуалних проблема и баца се на метафизику, да сам написао неку врсту *Чаробног брега*, где не само да има питања, него и одговора, Манових одговора који су понекад врло дидактични, понекад врло развијени (то су лекције), *Школице* се не би допале [младим читаоцима].“

⁸⁹ О сличности између Кортасаровог и Мановог стваралаштва сведочи поражавајућа чињеница да су дела ове двојице писаца, заједно са делима Џека Лондона, Оскара Вајлда и Франца Кафке, забрањена, а потом и спаљивана за време Пиночеве диктатуре у Чилеу (Shafer 1996: 179).

⁹⁰ Питање револуционарности Кортасаровог писања и иновација које уноси на свим пољима вероватно представља опште место свих критичких написа о овом аутору и скоро да нема текста који се не бави овом темом. Данас би се могло без зазора говорити о постигнутом консензусу о Кортасаровој оригиналности, јер број аутора који су се повољно изјашњавали о иновативности аргентинског писца (в. De Gregorio 1966: 44; Irby 1967: 65; Babín 1968: 530; De Sola 1968b: 87; García Canclini 1968: 84-85; Allen 1969: 116; Filer 1970: 146; Allen 1972: 304; Aronne-Amestoy 1972: 13; Céspedes 1972: 111; Curutchet 1972: 98;

У жељи да укажу на могуће Кортасарове претходнике и да илуструју врсту промена које аргентински писац уноси у роман, критичари су Кортасара поредили са Сервантесом (Miguel de Cervantes) (Irby 1967: 71; Coll 1968; Valentine 1976: 14; Alazraki 1994a: 204), Лоренсом Стерном (Lorence Sterne) (D'Haen 1983; Jaffe 1989), Унамуном (Miguel de Unamuno) (Safir 1977; Fernández 1991) и Музилом (Robert Musil) (Ilian 2010: 51-62). Фуентес је међу првима приметио како су *Школице* „a la prosa en español lo que es *Ulisses* a la prosa en inglés”⁹¹ (1967: 68), а за њим је уследио читав низ критичара који су поредили Кортасара са Џојсом (James Joyce) (Harss 1966: 297; Simo et al. 1968: 25; Curutchet 1972: 87; Portuondo 1975: 146-147; Chapman 1978: 95-100; Gnutzmann 1989: 91; Yovanovich 1991: 71; Varela Jácome 1993: 158; Alba 2000: 242; Вучковић 2013: 516; Ћосовић 2013: 309; Bauer 2014: 91). Препознавши блискост Кортасарових и Џојсових идеја, критика је веома брзо основну одлику *Школица* пронашла у деконструкцији дотадашње књижевности и романа као жанра (Gudiño Kieffer 1963; Curutchet 1972: 45; Hussey 1981: 60; Rodríguez 1985: 74; Rix 2007: 195). Гудињо Кифер (Gudiño Kieffer 1963) је зато већ 1963. године, са *Школицама* на уму, преформулисао познату француску фразу „Le roi est mort, vive le roi!” у поетички исказ: „La novela ha muerto. ¡Viva la novela!”⁹² Потоњи

López Chuhurra 1972: 232; Genover 1973: 24; Isasi Angulo 1973; Roy 1974: 173; Benedetti 1974: 100; Barrenechea 1981: 19; D'Haen 1983: 76-77; Prego 1985: 114; Ramos Izquierdo 1985-1986: 131; McHale 1987: 193; Stone 1987: 183; Yurkievich 1987: 124-140; Gnutzmann 1989: 103-105; Varela Jácome 1993: 157-181; Vargas Llosa 1993: 11-13; Ortiz 1994: 120; Cosgrove 1995: 73; Moreno Montoya 1995: 76; Bellini 1997: 485; Cruz Delgado 1997: 65; Soldatić 2002: 55; Ortega 2004: 9; Terrones Saldaña 2004: 13; Pope 2006: 247; Berti 2008: 63; Mayet 2009: 432; Sopranzi 2011: 123-144; Legaz 2013; Вучковић 2013: 501; Maturo 2014: 112-148; Дицков 2016: 184) увелико превазилази број критичара који у Кортасаровом делу нису уочили ни наговештај оригиналности (в. Alascio Cortázar 1971: 46; Chapman 1978: 93-102; Moran 2000: 145; Sharkey 2001b: 440; Ledgard 2002: 131-132; Garcés 2004: 77). Ова несразмера у бројевима, пак, потпуно погрешно представља жар са којим су се Кортасарови противници деценијама спорили са поборницима књижевности аргентинског писца, и чињеницу да се и данас спорадично може наићи на врло неповољне текстове о Кортасаровој иновативности (видети нпр. Gamboa 2014).

⁹¹ „за прозу на шпанском оно што је *Уликс* за прозу на енглеском.”

⁹² „Роман је умро. Живео роман!”

критичари *Школице* ће из истог разлога називати „el harakiri literario“⁹³ (Loveluck 1968: 86, а онда и Monrós-Stojaković 1991: 23).

Било да полази од првог или 73. поглавља, на путу ка метафоричком књижевном самоубиству читалац *Школица* се придружује протагонисти у потрази која је, очито, већ у току. Ипак, само прва реченица првог поглавља задобила је међу критичарима статус суштинске реченице *Школица* (Ledgard 2002: 134). Женетовим речима (Genette 1972: 74-75), сваки роман може се свести на једну кључну реченицу са једним кључним глаголом. У случају *Школица*, кључни глагол романа био би „encontrar“ на шпанском, односно „наћи или пронаћи“ на српском језику, који се у првој реченици првог поглавља романа налази у кондиционалу „encontraría“, а на српски језик је преведен футуром: „Ноћу ли пронаћи Магу?“ (Kortasar 1984: 11). Одлука преводиоца, Силвије Монрос-Стојаковић, да се определи за футур, веома се лако може објаснити општим ставом критике да Орасиова реченица: „¿Encontraría a la Maga?“, суштински представља питање усмерено ка његовој *будућој* потрази. Тек двоје критичара је (Ortega 1986: 239; Dostie 1998: 17), годинама после објављивања југословенског превода, посветило пажњу потенцијалу у Орасиовом питању. Карол Дости (Carole Dostie 1998: 17) у овом глаголском начину препознала је „la difficulté pour le sujet «je» à actualiser son souvenir qui prend la figure d'une femme appelée Sibylle“⁹⁴, док Хулио Ортега (Ortega 1986: 239) износи елаборирану теорију о импликацијама Кортасарове употребе потенцијала:

Desde el presente de la escritura (ese «ahora» que inquieta a la letra con su inminencia tanto como con su nostalgia) el condicional de la pregunta se proyecta del pasado hacia el futuro, el que a su vez ya ha incluido. Lo cual implica algunas hipótesis de trabajo en el probabilismo de la memoria y de la gramática, su aliada: a) tal vez pudiese encontrarla si recorro, como antes, los puentes; b) me pregunto a mí mismo si la encontraría pero sé, ahora en que me lo pregunto, que no la encontraré; c) el condicional me recobra ya no en la calle

⁹³ „књижевни харакири“

⁹⁴ „тешкоћу субјекта ‘ја’ да актуализује своје сећање које поприма облик жене зване Мага“

sino en la página: el futuro está en el relato; d) tal vez pudiese reencontrarla en la fábula para recobrarle a mí mismo como ficción, y e) buscar es mi signo, preguntar es mi método, y la hipótesis (lo condicional de lo incondicionado) mi espacio de convocación.⁹⁵

Свака Ортегина хипотеза о употреби потенцијала у реченици, која би се на српски језик могла превести питањем: „Да ли бих пронашао Магу?“⁹⁶, указује на већи степен несигурности у исход и реалност Орасиове потраге, него што то питање у футуру може да пренесе. Потенцијал у почетном питању успоставља специфичан тон неизвесности, који се у роману потенцира књижевним поступцима својственим отвореном делу (в. Есо 1997: 54-55). Поред тога, облик „encontraría“ сам по себи садржи отвореност и двосмисленост, непреводиву на српски и велики број других светских језика, утолико што се субјекат наведене реченице може налазити и у првом и у трећем лицу јединине. Читалац у први мах није сигуран ни ко је приповедач, односно аутор приче о потрази за Магом.

Анализа употребе глагола „encontrar“ у осталим поглављима романа омогућава нове увиде у смисао Оливејрине потраге. Глагол „encontrar“ налазимо и у 73. поглављу, другом почетку Кортасаровог романа. Пишући о потрази за дубљим смислом, коју супротставља уобичајеном погледу на стварност, то јест Великој Навици или *Gran*

⁹⁵ „Из садашњости чина писања (то „сада“, које узнемирава колико својом неизвесношћу, толико и носталгијом) потенцијал питања се пружа из прошлости ка будућности, коју је, са друге стране, већ обухватио. Што подразумева неколико радних хипотеза о пробабилizmu сећања и граматике, његове савезнице: а) можда бих могао да је пронађем, ако будем ишао по мостовима као пре; б) питам себе самог да ли бих је пронашао, али сада кад се питам, знам да је нећу пронаћи; в) потенцијал ми пружа искупљење више не на улици, него на страници: будућност се налази у причи; г) можда бих могао да је поново нађем у фабули како бих се искупио у фикцији, и д) потрага јесте мој усуд, преиспитивање је мој метод, и хипотеза (услов безусловности) простор мог позива.“

⁹⁶ Размотривши преводилачка решења Силвије Монрос Стојаковић, Иван Миленковић (2015: 10) инсистира да је прву реченицу 73. поглавља требало превести питањем: „Хоћу ли *срести* Магу?“ (курзив К. В.). У жељи да објасни улогу случајности и нужности у Кортасаровом роману, Миленковић глагол „наћи“ из првобитног превода замењује глаголом „срести“. Такво решење, пак, занемарује тему потраге као једну од централних, ако не и централну тему *Школица*, и не бави се питањем употребљеног глаголског начина.

Costumbre, Орасио се запита „si sabremos encontrar el otro lado de la costumbre [...]“⁹⁷ (R 73: 314; курзив К.В.). Два почетка романа могу се посматрати као *премисе*, из којих следи логичан закључак. Уколико се упореде кључна питања која Оливејра себи поставља унутар првог и 73. поглавља *Школица* – да ли би пронашао Магу и да ли би пронашао дубљи смисао стварности – могуће је закључити да заправо постоји само један објекат Орасиове потраге. У тренутку Магиног нестанка, нејасна потреба и потрага за дубљим метафизичким смислом, претворила се у потрагу за Магом и љубављу. Становиште да Оливејра заправо трага за *неким*, а не за *нечим*, додатно је оснажено Оливејриним питањем са почетка 73. поглавља. Орасио се пита *ко* (шп. *quién*), а не *шта* (шп. *qué*) ће га спасти од глувог огња времена:

Sí, pero *quién* nos curará del fuego sordo, del fuego sin color que corre al anochecer por la rue de la Huchette, saliendo de los portales carcomidos, de los parvos zaguanes, del fuego sin imagen que lame las piedras y acecha en los vanos de las puertas, cómo haremos para lavarnos de su quemadura dulce que prosigue, que se aposenta para durar aliada al tiempo y al recuerdo, a las sustancias pegajosas que nos retienen de este lado, y que nos arderá dulcemente hasta calcinarnos.⁹⁸ (R 73: 314; курзив К.В.)

У првој реченици првог поглавља откривамо да је особа за којом се трага Мага. Раније је поменуто да потрага за Магом представља једну од најчешћих тема критичких текстова посвећених *Школицама*. Ипак, Лида Ароне-Аместој (Lida Aronne-Amestoy 1972: 66) препознаје извесну немоћ у настојањима критичара да одгонетну енигму Магине личности. Такви покушаји, речима Ароне Аместој,

⁹⁷ „da li ćemo umeti da *nađemo* drugu stranu navike [...]“ (Kortasar 1984: 397; курзив К.В.)

⁹⁸ „Jeste, ali *ko* će da nas izleči od gluvog ognja, od bezbojnog ognja koji predveče tutnji Ulicom Išet izlazeći iz crvotočnih kapija, malih predvorja, od ognja bez lika koji liže kamenje i vrebа iza vrata, kako ćemo se oprati od njegove slatke opekotine koja traje, koja se nastanjuje da bi potrajala združena sa vremenom i uspomenom, sa lepljivim tvarima koje nas zadržavaju sa ove strane i koje će nas slatko peći sve dok nas ne sažežu.“ (Kortasar 1984: 397; курзив К.В.)

[...] en general culminan en la paradoja o el encogimiento de hombros (siempre en el asombro), y en el más feliz de los casos, en vagas referencias a la "idealización" y al "romanticismo" un tanto anacrónicos de la concepción cortazariana de la mujer.⁹⁹

Критичка разматрања неретко су полазила од питања о књижевним узорима и изворима Магиног лика¹⁰⁰. Магине претходнице критичари су такође тражили међу Китсовим (John Keats) и Поовим (Edgar Allan Poe) женским ликовима (в. Hernández 1979: 487; Hernández del Castillo 1981: 35-36). Ове теорије се углавном задржавају на нивоу констатације (Hernández del Castillo 1981: 35-36) или релативно штуре спекулације о вампирској природи односа између Орасија и Маге¹⁰¹ (Hernández 1979: 490).

Поред потврђених романтичарских утицаја на Кортасарово стваралаштво, о чему сведочи и књига коју Кортасар пише о Китсу¹⁰², данас је већ сасвим познато да је аргентински писац био импресиониран надреалистичком књижевношћу и поетиком. Отуда не чуди што се модел по ком је Кортасар обликовао Магу најчешће налази у Бретоновој Нађи (Nadja) (в. Garfield 1975b: 109-118; Hernández 1979: 483; Pereira 1985: 100-101; Jaffe 1989: 195; Varela Jácome 1993: 159). Сличности између Бретонове Нађе

⁹⁹ „углавном кулминирају парадоксом или слегањем рамена (увек у чуђењу), и у најсрећнијим случајевима, нејасним поменима „идеализације“ или „романтизма“, донекле анахроних за кортасаровски концепт жене.“

¹⁰⁰ Годинама се спекулисало о идентитету стварне жене по чијем лику је створена Мага, али све до 1994. године није се одмакло даље од претпоставки. Поводом обележавања десете годишњице Кортасарове смрти, часопис *La Maga* (шп. *La Maga*) објављује специјални број у ком Марија Естер Васкес (María Esther Vázquez 1994: 6) по први пут представља „праву“ Магу, Едит Арон (Edith Aron). Васкесова открива како је Едит Арон, иначе немачког порекла, Кортасара упознала 1950. године на броду којим су заједно заплвили ка Европи. Наредних година је уследио низ чланака посвећених правој Кортасаровој Маги и многи разговори са Едит Арон, из којих су читаоци упознали све појединости њиховог односа, од првих сусрета педесетих година, преко блиске емотивне везе и пријатељства, до последњих размењених писама 1981. године (в. Libedinsky 2004; Cruz 2007; Lladó 2013; Dueñas 2014: 207-213). Иако помиње да су се одређени догађаји, попут сахране за поломљени кишобран, одиграли управо како их Кортасар описује у *Школицама*, Арон инсистира да Мага ипак није стварна личност, већ књижевни лик (Libedinsky 2004).

¹⁰¹ Тема вампиризма заузима важно место у критици о Кортасаровом идућем роману, *62. Модел за састављање*, што представља можда једини разлог за њено присуство у тумачењу *Школица*.

¹⁰² *Слика Џона Китса (Imagen de John Keats, 1951-1952)*

и Кортасарове Маге Евелин Пикон Гарфилд (Evelyn Picon Garfield) на почетку препознаје у фабуларним подударностима и појединачним мотивима, попут разговорљивости са странцима, склоности ка бесциљним шетњама улицама или вере у случајности (1975b: 109-114). Најважнију подударност Гарфилдова ипак уочава у симболичком значају обеју јунакиња, представница оностране стварности недоступне мушкарцима (Garfield 1975b: 118).

Инспирисани неоспорним Нађиним значајем у истоименом Бретоновом роману, критичари су релативно често Магу проглашавали централном фигуром *Школица* (De Sola 1968b: 89; Sosnowski 1973: 138; Ramírez Molas 1978: 127; Gertel 1988: 288; Lezama Lima 1991: 715; Oliva Mendoza 2002: 78), али и једним од најуспелијих Кортасарових ликова (Babín 1968: 527; Piglia 1975b: 29; Valentine 1976: 126; Amorós 1983: 107; Rama 1987: 183; Ledgard 2002: 135). Основни квалитет Магиног лика, према мишљењу критике, јесте њена аутентичност, очигледна у низу симпатичних детаља којима Кортасар боји лик необичне Уругвајке, попут немарног истискивања пасте за зубе или пажње коју Мага посвећује игри листа на ветру. С друге стране, Мага је представљена као жена са многим манама, па чак и као несавршена мајка (De Sola 1968a: 93; Blanco Amor 1972: Brody 1976: 14-15; Ledgard 2002: 148), што је чини веома реалним и неким читаоцима најдражим ликом (Hernández 1979: 482-483; Ledgard 2002: 135; Amorós 2014: 46-47).

У Маги се, упркос томе, неретко види најслабији од Кортасарових ликова, без назнака дубље психолошке карактеризације. Критичари су у Маги препознали архетип књижевне хероине (Boldy 1980a: 64), схематизован лик (Araújo 1979: 542) или чисту апстракцију (Aronne Amestoy 1972: 66). С друге стране, Магин лик се веома често тумачи искључиво у светлу родног одређења, па се у њој препознаје само

стереотипна слика жене у „estilo hippie“¹⁰³ (Cédola 1994: 70), типичан женски лик који служи за остваривање мушких жеља (Posso 2006: 281) и пука телесност (Pereira 1985: 102). У сличном смеру се крећу и анализе које Магин лик сагледавају једино у односу према мушким ликовима, пре свега у односу према Оливејри, и тада Мага представља Оливејриног двојника (Scholz 1977: 103; Vera Martín 2014: 78), одраз негативне слике Орасија о себи (Valentine 1976: 75; Araújo 1979: 541), оспољење или део Оливејрине личности (Boldy 1980a: 7-8; Barros Grela 2012: 124). Кортасару се замера како Маги није подарио способност мишљења (Yovanovich 1990: 543), да је своју јунакињу учинио интелектуално инфериорном (Valentine 1976: 74; Araújo 1979: 546; Peavler 1990: 100; Yovanovich 1991: 99) и претворио је у симбол недостатка културе (Concha 1975: 137; Klopfer 1985-1986: 117).

Перспектива се донекле мења уколико Магу сагледамо као „la ignorancia que sabe“¹⁰⁴ (Celis 2002: 40). Оно што Мага зна, или боље речено осећа, јер је критика види као превасходно емотивно биће (Planells 1979: 140-141), у том смислу представља предмет жудње мушких ликова (López Chuhurra 1972: 227; Mazzei 2006: 92-94). Такав начин мишљења критичаре је одвео у идеализацију и митификацију, па и потпуно поистовећивање Магиног лика са симболом вредности које Оливејра жели да досегне (Purpo 2007: 91). Деперсонализација Маге потпомогнута је скретањем пажње на симболички потенцијал њеног имена Лусија (Lucía) – у преводу „носилац светлости“, и надимка Мага – у преводу „чаробница“ или „пророчица“ (в. Isasi Angulo 1973: 588; Quiñónez Gauggel 1979: 165; Ibsen 1989: 34; Cunningham 1991: 97; Yovanovich 1991: 65; Arrigucci 1995: 290; Di Biase Castro 2012: 132). Премда редуccionистичка, свођења Маге на симбол најчешће су била позитивно обојена. Мага је тако постала „personificación del instinto poético puro“¹⁰⁵ (Harss 1966: 273; а потом и

¹⁰³ „хипи стилу“

¹⁰⁴ „незнање које зна“

¹⁰⁵ „персонификација чистог поетског инстинкта“

Curutchet 1972), симбол „the instinctual poetic behavior“¹⁰⁶ (Valentine 1976: 126) и „a poetic image“¹⁰⁷ (Yovanovich 1991: 69). У складу са различитим идеалима поетског стваралаштва, Мага као поетска слика симболизује и слободу (Simo et al. 1968: 36; Amorós 2014: 46), хармонију (Marambio 1978: 323) и природу (Klopfer 1985-1986: 117). Сагледана у митском кључу, Мага је симбол примарне (људске) природе (Céspedes 1972: 123; Hernández 1979: 482; Varela Jácome 1993: 166) и контакта са „esta zona sagrada que conduce a la totalidad“¹⁰⁸ (Ibsen 1989: 34). У контексту конкретних митских релација, Мага је поређена са Црном Девцом (шп. *la Virgen Negra*), егзотичном верзијом Девце Марије, али и са Изидом, једним од врховних божанстава староегипатског пантеона (Aronne-Amestoy 1972: 69). Митска симболика приписана Магином лику, ипак, није увек позитивно конотирана, па је Кортасарова јунакиња називана примитивним бићем које живи живот нереда (Boldy 1980a: 53) и вештицом (Purpo 2007: 93). У Магином лику су критичари препознали чудовишта из Кортасарових прича (Boldy 1980a: 68-72), „un prototipo de mujer fatal [...] que actúa como mujer devoradora“¹⁰⁹ и „la «demoníaca» Lilith“¹¹⁰ (Varela Jácome 1993: 168).

Поред читавог спектра разноврсних приступа тумачењу симболизма Магиног лика, Мага је изненађујуће ретко и успутно описивана као симбол љубави (в. Gnutzmann 1989: 49; Maguhn 1991: 61). Већина критичара не сматра да Оливејрин и Магин однос карактерише љубав (в. Boldy 1980a: 55; Ibsen 1989: 34), већ њихов однос темељи на телесном контакту, који се веома често описује као насилан или заснива на навици (в. Araújo 1979: 545; Varela Jácome 1993: 167). Тежња ка дисфункционалном, прозаичном или незадовољавајућем односу није, према мишљењу критике, могла представљати коначну сврху Оливејрине

¹⁰⁶ „инстинктивног поетског понашања“

¹⁰⁷ „поетска слика“

¹⁰⁸ „овом светом зоном која води до целовитости“

¹⁰⁹ „прототип фаталне жене [...] која делује као жена која прождире“

¹¹⁰ „‘демонска’ Лилит“

потраге. Критичари се из тог разлога најчешће окрећу дубљим и метафизичким значењима Оливејрине потраге, преиначивши Магу у њен симбол. Чак и када се Магин и Орасиов љубавни однос овлаш помене, он се сматра средством, а не циљем Оливејрине симболичке и онтолошке потраге. Претпоставци да Кортасар једина два пута ка достизању Орасиовог циља, ма како он био схваћен, налази у љубави и књижевности (пре свега R 48: 239, а потом и Aronne-Amestoy 1972: 59, Garfield 1975b: 98; Alazraki 1994a: 206; Amorós 2014: 82) свакако би се морала посветити већа пажња.

Како бисмо потврдили тезу да Орасио трага за љубављу, неопходно је показати да Оливејра и Мага једно према другом заиста осећају љубав. Магину и Орасиову љубав на први поглед оспоравају спољашњи и унутрашњи фактори. Међу спољашњим факторима који спречавају критичаре да поверују у Магину и Орасиову љубав најважније су Оливејрине везе са другим женама, пре свега са Полом (Pola), као и његов однос са Талитом.

У 27. поглављу *Школица* из разговора између Маге и Грегоровијуса сазнајемо да Мага није једина жена у Орасиовом животу. Орасио се истовремено виђа са Францускињом Полом и живи са Магом¹¹¹. Ни том приликом, а ни у остатку романа, читаоци немају прилику да подробније упознају Полу, те се у ретким коментарима критике може прочитати само како Пола „como personaje de ja mucho que desear“¹¹² (Araújo 1979: 546) и представља комплементарну супротност Маги (Yovanovich 1991: 86). Док Мага представља хаотичну и емотивну Јужну Америку, Пола је приказана

¹¹¹ Љубавни троугао између мушког протагонисте и двеју жена представља изузетно честу тему у Кортасаровим романима. У 62. *Моделу за састављање* јавља се читав низ љубавних троуглова, али најприближнији односу Орасија, Маге и Поле јесте троугао који се формира између Хуана (Juan), Елен (Hélène) и Тел (Tell). Најдубље преиспитивање друштвених норми у овом погледу одвија се у *Мануеловој књизи*, где протагониста Андрес (Andrés) разматра како би било могуће остварити истовремену везу са двама женама, Лудмиљом (Ludmilla) и Франсин (Francine). У наредним поглављима биће више речи о типолошким сличностима између остварених односа, као и о аналогијама које се могу успоставити између ликова који их творе.

¹¹² „као лик остаје недовршена“

као симбол европске церебралности и уређености (Valentine 1976: 77-78). Сама Мага се пита да ли Орасио у Поли тражи вештину мишљења којом она није овладала. С друге стране, однос Поле и Орасија преваходно одликује телесност, описи сексуалних односа и нагог Полиног тела (в. R 27: 119; R 76: 319-320; R 101: 374; R 144: 447; R 92: 347-349; R 103: 376-377), што је навело критику да у Поли препозна симбол чисто физичке љубави (Dellepiane 1975: 27-28).

Без обзира на то што се релативно често карактерише као искључиво чулни (Aronne Amestoy 1972: 73; Pereira 1985: 102), Оливејрин и Магин однос ипак се не може изједначити са односом између Оливејре и Поле. Магина карактеристична разбарушеност, креативност и емотивност постају још очигледније у сексуалним односима, и раздвајају Кортасарову хероину од субмисивне Поле (Ubilluz 2006: 101), коју и у овом аспекту одликује ред. Једна од најзанимљивијих и најуспелијих језичких креација у *Школицама*¹¹³, глиглијски језик (шп. *el glíglico*), везује се управо за Магину сексуалност. Најупечатљивији пример глиглијског налази се у 68. поглављу *Школица*, које почиње речима:

Apenas él le amalaba el noema, a ella se le agolpaba el clémiso y caían en hidromurias, en salvajes ambonios, en sustalos exasperantes. Cada vez que él procuraba relamar las incopelusas, se enredaba en un grimado quejumbroso y tenía que envulsionarse de cara al nóvalo, sintiendo cómo poco a poco las arnillas se espejunaban, se iban apeltronando, reduplicando, hasta quedar tendido como el trimalciato de ergomanina al que se le han dejado caer unas fífulas de cariaconcia.¹¹⁴ (R 68: 305)

¹¹³ Питање језика и језичких иновација у Кортасаровом стваралаштву представља једну од централних тема истраживања значајног броја критичара. Међу таквим текстовима истичу се: De Gregorio 1966: 52-57; Donni de Mirande 1966; De Sola 1968b: 105-109; Filer 1970: 138-143; Dellepiane 1971; Curutchet 1972: 96-99; Scholz 1977: 107-112; Harss 1979-1980; Coutinho 1980: 53-59; Aguirre 1985-1986; Puleo García 1985-1986; Gallo 1986; Salazar 1986; Gnutzmann 1989: 98-107; Aebi 1993: 374-384; Imbrogno 2013.

¹¹⁴ „Čim bi on počeo da joj zvezduje noemu, njoj bi klizilj stvrđlao i tonuli su u vlažno polje, u divlje ahsluzije, u rasplamsale uteranije. Uvek kada bi pokušao da smaliže mališnjak, on bi se upleo u šaputljivo grivažje pa bi morao da se sabrahne okrenut bubrištu i pri tom bi osetio kako se jarnilje polako sperlava, kako se sjurlava, kako se udvopličuje sve dok se ne bi opustio kao ergomaninski trimalcijum na koji je kanulo nekoliko filula karakoncije.“ (Kortasar 1984: 387)

Кортасаров еротски језик (Marambio 1978: 366; Ruffinelli 1980: 336; Diéguez Pascual 2012: 141), инспирисан Магом, морфолошке, лексичке и синтаксичке особености, постаће предмет подробних анализа (в. Céspedes 1972: 129; Isasi Angulo 1973: 584-585; Rabassa 2005: 39; Cogburn 2011: 5). У питању је, према мишљењу критике, асоцијативни и конотативни језик (Salazar 1986: 73), „de un significado puramente evocador“¹¹⁵ (Sánchez Lobato 1980: 454) који може имати много ширу примену од еротске (Ezquerro 1991: 624). Ипак, стигма која обележава разговор о сексуалним односима упућује на употребу глиглијског језика у сврху „describir lo prohibido sin salirse de los cánones de la legitimidad“¹¹⁶ (Ruffinelli 1980: 336-337). Глиглијски представља много више од необичног језика сличног жаргону (Ruffinelli 1980: 336). Тајни језик заљубљених (Amorós 2014: 58-59), представља Магин и Орасиов интимни простор језичких игара и превазилажења табуа. Свест да су заједно пронашли начин да изиграју друштвене конвенције оснажује везу између Маге и Орасија и ствара осећај саучесништва међу њима (Ruffinelli 1980: 336-337).¹¹⁷

Уколико сексуалност у Магином и Оливејрином односу постаје простор креативног разумевања и емотивног зближавања, пука чулност и телесност једини су разлог Оливејрине везе са Полом: „Una cuestión de perfumes [...]. Me pareció que olía a cantar de los cantares, a cinamomo, a mirra, esas cosas. Era cierto, además.“¹¹⁸ (R 108: 382). У разговору са Магом Орасио ће однос са Полом окарактерисати као „pura pornografía“¹¹⁹ (R 108: 383), и додати да Пола не постоји, да је неважна. Искључиво физичка природа Полиног и Оливејриног односа побија претпоставку да се

¹¹⁵ „чисто евокативног значења“

¹¹⁶ „описивања оног забрањеног не излазећи изван канона легитимности“

¹¹⁷ Занимљиво је и да утисак који глиглијски производи у првом начину читања *Школица* одликује далеко мања импресивност него ако се прате Кортасарова упутства јер ће само читалац-саучесник имати прилику да прочита раније цитирано 68. поглавље (González Dueñas 2014: 54).

¹¹⁸ „Pitanje mirisa [...]. Učinilo mi se da miriše na pesmu nad pesmama, na cimet, na smirnu, tako nekako. Uostalom, tako je i bilo.“ (Kortasar 1984: 478)

¹¹⁹ „čist[u] pornografij[u]“ (Kortasar 1984: 478)

Орасиов и Магин однос темељи на чулним задовољствима. Када би Магина и Оливејрина веза заиста била само телесне природе, њен одлазак би лако био надомешћен контактом са Полом, Гекрептен или било којом другом женом. Суштинску безначајност Оливејриног и Полиног односа наспрам односа са Магом, поред Орасиових експлицитних речи, потврђују и дела Кортасаровог јунака. Магин одлазак и прекидање Оливејрине и Полине везе догађају се приближно истовремено, али у наставку романа нема потраге за Полом, већ само за Магом.

Значај везе између Маге и Оливејре још више, према мишљењу критике, умањује Оливејрин однос са Талитом. Супруга Орасиовог пријатеља Травелера, Талита, учесник је јединог срећног љубавног пара у *Школицама* (Giordano 1972: 124; Valentine 1976: 128; Cédola 1994: 69), и од првог сусрета буди у Оливејри сећања на другу жену. Читаоцу се не ставља до знања одмах и директно о којој жени је реч, али ће активни читалац у алузијима на узалудно трагање за непознатом женом по уругвајском Монтевидеу (*R* 39: 189) лако препознати Магин лик. Што више времена Оливејра, Талита и Травелер проводе заједно, сличности између две жене постају све очигледније, и Оливејра све теже разликује Талиту од Маге. Талита за критичаре превасходно представља Магину двојницу (Fuentes 1967: 68; Morello-Frosch 1968: 323; Curutchet 1972: 87; Villanueva 1972: 55-56; Sosnowski 1973: 157; Roy 1974: 203; Marambio 1978: 329; Boldy 1980: 44; Pereira 1985: 127; Ibsen 1989: 37), али је неретко тумачена и као боља, савршенија верзија Маге (Boldy 1980b: 234; Yovanovich 1990: 549; Cédola 1994: 69-70). За разлику од необразоване и социјално незграпне Маге, Талита је фармацевткиња по образовању, воли да чита и веома је вешта у опхођењу са другима. Будући активнији лик од Маге (Cédola 1994: 69-70), који интелектуално може да парира Орасију, Талита, сматрају тумачи, представља истинску протагонисткињу *Школица* (Yovanovich 1990: 543). Сам Оливејра, пак, ни у једном тренутку не говори о својим осећањима према Талити, већ увек и искључиво о осећањима према Маги,

koју у Талити препознаје. Тога су свесни и Талита и Травелер. Чак и у тренутку када Орасио пољуби Талиту, Кортасаров јунак заправо љуби Магу у њој. Осећање је толико снажно да и Талита, описујући исти догађај, каже: „La Maga era yo“¹²⁰ (R 133: 428).

Сцена у којој Талита игра школице у дворишту луднице за Орасија ипак представља пресудан тренутак, који Талиту непогрешиво везује за Магу. Симболика дечје игре¹²¹ за Орасија је изузетно значајна. Школице враћају Орасија у срећне тренутке проведене са Магом у Паризу и симболизују потрагу за дубљим смислом живота:

La rayuela se juega con una piedrita que hay que empujar con la punta del zapato. Ingredientes: una acera, una piedrita, un zapato, y un bello dibujo con tiza, preferentemente de colores. En lo alto está el Cielo, abajo está la Tierra, es muy difícil llegar con la piedrita al Cielo, casi siempre se calcula mal y la piedra sale del dibujo. Poco a poco, sin embargo, se va adquiriendo la habilidad necesaria para salvar las diferentes casillas (rayuela caracol, rayuela rectangular, rayuela de fantasía, poco usada) y un día se aprende a salir de la Tierra y remontar la piedrita hasta el Cielo, hasta entrar en el Cielo [...], lo malo es que justamente a esa altura, cuando casi nadie ha aprendido a remontar la piedrita hasta el Cielo, se acaba de golpe la infancia y se cae en las novelas, en la angustia al divino cohete, en la especulación de otro Cielo al que también hay que aprender a llegar. Y porque se ha salido de la infancia [...] se olvida que para llegar al Cielo se necesitan, como ingredientes, una piedrita y la punta de un zapato. [...] Una piedrita y la punta de un zapato, eso que la Maga había sabido tan bien y él mucho menos bien, y el Club más o menos bien y que desde la infancia en Burzaco o en los suburbios de Montevideo mostraba la recta vía del Cielo, sin necesidad de vedanta o de zen o de escatologías surtidas, sí, llegar al Cielo a patadas, llegar con la piedrita (¿cargar con su cruz? Poco manejable ese artefacto) y en una última patada proyectar la piedra contra l'azur l'azur l'azur l'azur, plaf vidrio roto, a la cama sin postre, niño malo, y qué importaba si detrás del vidrio roto estaba el kibbutz, si el Cielo era nada más que un nombre infantil de su kibbutz.¹²² (R 36: 178)

¹²⁰ „A Maga, to sam bila ja“ (Kortasar 1984: 533)

¹²¹ Лудички елементи играју значајну улогу у читавом Кортасаровом стваралаштву и посвећено им је више критичких студија: в. Giordano 1972; Villanueva 1972; Oviedo 1973; Yurkievich 1977; Francescato 1980; Iñigo-Madrigal 1986; Ramos-Izquierdo 1986; Salazar 1986; López Aguilar 1987; Simpkins 1990; Hardin 1994; Mánriquez 1997; Hardin 2000; Tedesco 2000; Imbrogno 2013.

¹²² „Školice se igraju kamenčićem koji treba gurati vrhom cipele. Oprema: Jedan pločnik, jedan kamenčić, jedna cipela i jedan lep crtež kredom, po mogućstvu u boji. Gore je Nebo, dole je Zemlja, veoma je teško stići kamičkom u Nebo, skoro uvek se pogrešno izračuna pa kamen iziđe iz crteža. Malo-po malo, međutim, stiće se potrebna veština u preskakanju raznih podeoka (postoje spiralne školice, pravougaone školice, školice po slobodnom izboru koje se ne igraju

То што је Мага умела далеко боље од Орасија да игра метафизичке школице не сведочи само о еманципацији Кортасарове јунакиње. Магина и Оливејрина љубав назива се „esa vertiginosa rayuela“¹²³ (R 21: 87). У игри школица померање каменчића и стижање до „Неба“ симболизује пут до одговора на метафизичке проблеме који тиште Орасија. Магина и Орасиова љубав, „та вртоглава игра школица“, представља други пут до истог циља. Орасио на тај начин још једном изједначава своју метафизичку потрагу са потрагом за љубављу.

Поједини критичари приметили су раскорак између Орасиових речи и дела, који отежава конституисање љубавног односа између Маге и Оливејре. Најупечатљивији аргумент против тезе о Оливејриној љубави према Маги критичари су, по свему судећи, пронашли у петом поглављу *Школица*. У петом поглављу Кортасаровог романа приказан је донекле насилан сексуални однос између Маге и Орасија. Приповедачу је, штавише, изгледало као да Мага „esperara de él la muerte“¹²⁴ (R 5: 32). Дословно схваћено, пето поглавље романа навело је тумаче на помисао како Оливејра мора убити Магу јер му није интелектуално дорасла (Араујо 1979: 546). Сагледана из ове перспективе, љубав у *Школицама* означава само једну врсту мржње (Puleo 1990: 35). Сексуалност у Кортасаровом роману представља у том смислу само средство за остварење мушке доминације и

tako često) pa se jednog dana nauči kako da se izađe iz Zemlje i da se kamičak uspenje do Neba, da bi se ušlo u Nebo [...], nevolja je u tome što baš tada, kada gotovo niko drugi nije naučio da dovede kamičak do Neba, detinjstvu iznenada dolazi kraj i čovek zapada u romane, u nepodnošljivu teskobu, u spekulisanje o drugom Nebu do kojeg takođe treba naučiti kako da se stigne. I zbog toga što je izišao iz detinjstva [...] čovek zaboravlja da su mu za stizanje do Neba potrebni kao oprema, jedan kamičak i vrh cipele. [...] Kamičak i vrh cipele, ono što je Maga znala tako dobro a on ne baš najbolje, a Klub manje više dobro, ono što iz detinjstva u Burzaku ili u predgrađima Montevidea pokazuje pravu liniju Neba, bez potrebe za vedantom, Zenom ili sabranim eshatologijama, jeste, stići do Neba šutevima, stići sa kamičkom (nositi svoj krst? Taj rekvizit nije podesan za nošenje) i onim poslednjim udarcem noge uputiti kamen ka *l'azur, l'azur, l'azur, l'azur*, paf – razbijeno staklo, u krevet bez kolača, zločesto derište, no šta mari ako je iza razbijenog stakla kibuc, ako je Nebo samo dečije ime njegovog kibuca.“ (Kortasar 1984: 228-229)

¹²³ „tim vrtoglavim školicama“ (Kortasar 1984: 131)

¹²⁴ „očekuje od njega smrt“ (Kortasar 1984: 36)

садизма¹²⁵ (Araújo 1979: 549-552; Celis 2002: 45; Posso 2006: 281), док еротски чин нужно подразумева одвајање душа у спајању тела (Puleo 1986: 209).

С друге стране, снажну повезаност еротике и смрти у *Школицама* критичари објашњавају утицајем Жоржа Батаја (Georges Bataille) на Кортасарову идеју сексуалности и еротизма (Safir 1978: 87; Celis 2002: 42-43; O'Connor 2004: 133; Serna 2004; Ubilluz 2006: 85; Makedonas 2013: 110). У сексуалном чину између Маге и Орасија види се ритуално приношење жртве (Ibsen 1989: 34; Celis 2002: 41), а оно се доводи у везу са потрагом за одговорима на онтолошка питања (Baxt 1973: 134; Yurkievich 1977: 141; Varela Jácome 1993: 166). Сам Орасио, наглашава критика, поменути сексуални однос са Магом описује као „sacrificio“¹²⁶, а себе као „un matador mítico“¹²⁷ (R 5: 32). Смрт се у контексту сексуалних односа у роману тумачи као губљење и растакање појединачног идентитета у спазмичном сједињењу са другим (Yurkievich 1977: 139), уз напомену „que al orgasmo en francés se le llama coloquialmente *la petite morte*, *la pequeña muerte*“¹²⁸ (Celis 2002: 44).

Наредни доказ тезе о љубави као мржњи у *Школицама* критичари налазе у Оливејрином опхођењу према Маги након што је њен син, беба Рокамадур, умро. Док пријатељи теше Магу, Оливејра брзо одлази из стана да не би правио гужву. Орасиов чин критика је тумачила као врхунац саможивости и безосећајности (Araújo 1979: 556), али Оливејрино објашњење сопственог поступка представља сушту супротност становишту критичара:

Oliveira se dijo que no sería tan difícil llegar hasta la cama, agacharse para decirle unas palabras al oído a la Maga. «Pero eso yo lo haría por mí», pensó. «Ella está más allá de cualquier cosa. Soy yo el que después, dormiría

¹²⁵ У разговору са Евелин Пикон Гарфилд, Кортасар наглашава жељу да представи важност женске перспективе и значај улоге жене у сексуалности, те да му је жао ако у *Школицама* није у томе успео (Garfield, Cortázar 1978: 70)

¹²⁶ „žrtveni obred“ (Kortasar 1984: 38)

¹²⁷ „mitsk[og] matador[a]“ (Kortasar 1984: 38)

¹²⁸ „да се оргазам на француском колоквијално назива *la petite morte*, *мала смрт*“

mejor, aunque no sea más que una manera de decir. Yo, yo, yo. Yo dormiría mejor después de besarla y consolarla y repetir todo lo que ya le han dicho éstos.»¹²⁹ (R 28: 146)

Оливејра увиђа да се Маги не може помоћи, и свесно бира да се не повинује друштвеним нормама тек како би себи олакшао савест. Свестан друштвене непопуларности одлуке да не теши Магу, Оливејра ипак даје примат Магиним осећањима над сопственим, и, у можда једином несребичном поступку у целом роману, опредељује се да остане веран својој идеји моралног интегритета. Да у Оливејри не долази до унутрашњег сукоба између саосећања са Магиним болом и личних моралних начела, ова би одлука била далеко лакша и мање значајна. Орасиова осећања, пак, одаје подрхтавање усана док излази из стана, које правда тиком на нервној основи.

Чини се, међутим, да је најватренији заговорник идеје о непостојању љубави према Маги сâм Оливејра. Кортасаров јунак у више наврата тврди да није заљубљен у Магу, да живи са њом само из практичних разлога, те да је не воли и да је никада није ни волео. Орасио се, ипак, истовремено дивни нежности коју Мага осећа према свима и свему што друштво заборавља и занемарује, а посебно њеном непосредном односу према животу и свим његовим тајнама:

Hay ríos metafísicos, ella los nada como esa golondrina está nadando en el aire, girando alucinada en torno al campanario, dejándose caer para levantarse mejor con el impulso. Yo describo y defino y deseo esos ríos, ella los nada. Yo los busco, los encuentro, los miro desde el puente, ella los nada. Y no lo sabe, igualita a la golondrina. No necesita saber como yo, puede vivir en el desorden sin que ninguna conciencia de orden la retenga. Ese desorden que es su orden misterioso, esa bohemia del cuerpo y el alma que le abre de par en par las verdaderas puertas. Su vida no es desorden más que para mí, enterrado en prejuicios que desprecio y respeto al mismo tiempo. Yo, condenado a ser

¹²⁹ „Oliveira pomisli da ne bi bilo tako teško da se dovuče do kreveta, da se sagne i da šapne Magi dve tri reči. »Ali to bih ja učinio radi sebe«, pomisli. »Ona je sasvim daleko od bilo čega. Ja sam taj koji bi kasnije bolje spavao, mada se i to tek tako kaže. Ja, ja, ja. Ja bih bolje spavao pošto bih je poljubio, utešio i ponovio sve što su joj ovi već rekli.«“ (Kortasar 1984: 185-186)

absuelto irremediabilmente por la Maga que me juzga sin saberlo. Ah, dejame entrar, dejame ver algún día como ven tus ojos.¹³⁰ (R 21: 87)

Оливејра, међутим, у жељи да му Мага пружи спас (Dellepiane 1975: 27-28; Garfield 1975b: 98; Boldy 1980a: 64), препознаје тривијалност својих осећања и практични циљ који се крије иза њих. Кортасаров јунак сматра како његова осећања не могу представљати 'праву' љубав јер „el verdadero amante amaba sin esperar nada fuera del amor, aceptando ciegamente que el día se volviera más azul y la noche más dulce y el tranvía menos incómodo“¹³¹ (R 90: 345). Оливејрина неоромантичарска концепција љубави (Brody 1975: 17) сведочи о идеалистичкој страни његове личности. Потрагу за савршеном љубављу Оливејра види као „un producto sustancialmente azaroso e impensado, irracional“¹³² (López Aguilar 1987: 124). Орасио је згрожен чињеницом да многи љубав посматрају као рационални избор партнера, а не као судбински сусрет:

Como si se pudiese elegir en el amor, como si no fuera un rayo que te parte los huesos y te deja estaqueado en la mitad del patio. Vos dirás que la eligen porque-la-aman, yo creo que es al verse. A Beatriz no se la elige, a Julieta no se la elige.¹³³ (R 93: 351)

Доминантне одлике Оливејрине личности, попут цинизма и самоироничности, спречавају га да у односу са Магом препозна љубав за

¹³⁰ „Ima metafizičkih reka, ona ih preplivava kao što ova lastavica pliva vazduhom, kao što kruži opčinjena oko tornja i strmoglavljuje se da bi uhvatila veći zalet. Ja opisujem, definišem, priželjkujem te reke, ona ih preplivava. Ja ih tražim, nalazim, gledam ih sa mosta, a ona ih preplivava. A ona nije ni svesna toga, kao ni lastavica, ona to čak ni ne zna. Njoj nije kao meni potrebno da zna, ona može da živi u neredu a da je sputava nekakva svest o redu. Taj nered koji je njen tajanstveni red, ta bezbrižna raspojasanost tela i duše koja joj širom otvara prava vrata. Njen život je nered samo za mene, pošto sam ja zakopan u predrasude koje istovremeno prezirem i poštujem. Ja, osuđen na to da me nepovratno razreši Maga koja mi i ne znajući sudi. Ah, pusti me da uđem, pusti me da jednog dana vidim kao što tvoje oči vide.“ (Kortasar 1984: 108)

¹³¹ „pravi ljubavnik ljubi ne nadajući se ničemu izvan ljubavi, slepo prihvatajući da dan postane plavlji i noć mekša a tramvaj manje neudoban“ (Kortasar 1984: 433)

¹³² „суштински производ случаја, непромишљен и ирационалан“

¹³³ „Kao da se u ljubavi može birati, kao da to nije grom koji ti smlavljuje kosti i ostavlja te skamenjenog nasred dvorišta. Ti ćeš kazati da-je-biraju-je-je-vole a ja mislim da je obrnuto. Beatriča se ne bira. Julieta se ne bira.“ (Kortasar 1984: 439)

којом трага. Задовољство и мир које осећа поред Маге Орасију се чине превише идиличним да би их назвао срећом (R 2: 19). Понављањем тврдње да не воли Магу (R 5: 32) Оливејра настоји да себе увери у истинитост ових речи и исправност горке идеје о природи људског постојања.

Магин одлазак, међутим, драматично мења Орасиову перспективу. У односу са Магом Орасио сада препознаје одлике идеалне љубави за којом је чезнуо. Све жене које су претходиле Маги Оливејра брзо и лако заборавља (R 90: 345), али успомени на Магу не може да се отргне (R 20: 84). У празнини која је остала за Магом, Орасио спознаје размеру својих осећања (R 21: 86), и почиње да у мислима, и на папиру, води дуге разговоре и расправе са њом (R 21: 87). Оливејра се присећа времена проведеног заједно и жали што тада није умео да пронађе радост у свечаним и значајним ситницама као што је била сахрана за сломљени кишобран (R 1: 11-12). У ретроспекцији Орасио препознаје жељену детерминисаност и симболику првог сусрета са Магом на вратима књижаре (R 93: 351), док сећање на пољубац постаје сведочанство предодређености:

Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabiera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano en tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonríe por debajo de la que mi mano te dibuja.¹³⁴ (R 7: 36)

Магину и Орасиову судбинску повезаност најбоље представља опис њихових случајних, али жељених сусрета на улицама Париза: „Andáбamos

¹³⁴ „Dodirujem ti usta, prstom dodirujem rub tvojih usana i ocrtavam ih kao da izlaze iz moje ruke, kao da se tvoja usta prvi put malko otvaraju, dovoljno je da zažmurim pa da se sve raspline i sve ponovo počne; svaki put stvaram usta koja poželim, usta koja moja ruka bira i crta na tvom licu, usta izabrana od svih mogućih suverenom slobodom mog sopstvenog izbora da ih svojom rukom iscrtavam na tvom licu a koja se, pukom slučajnošću koju ne nastojim da shvatim, podudaraju baš sa ustima što se smeše ispod ovih koja ti crta moja ruka.“ (Kortasar 1984: 42)

sin buscarnos pero sabiendo que andábamos para encontrarnos“¹³⁵ (R 1: 11). Оливејрина потрага за смислом можда не жели да буде разрешена у љубави, али љубав постаје њен циљ. Накнадно спознање да воли Магу Оливејра не доживљава као пораз ни фиксацију на прошле догађаје. Оливејра заправо коначно стиже до идеала љубави која никада не може бити остварена, открива „un amor que podía prescindir de su objeto“¹³⁶ (R 48: 238). Слика љубави у *Школицама* сведочи о трагедији модерног доба, у коме љубав може постојати само као недостижни и непрепознатљиви идеал, чак и када је надохват руке. У циничном модерном друштву љубав је могућа само у сећању, или како је Орасио види: „Tal vez el amor fuera el enriquecimiento más alto, un dador de ser; pero sólo malográndolo se podía evitar su efecto bumerang, dejarlo correr al olvido y sostenerse, otra vez solo, en ese nuevo peldaño de realidad abierta y porosa“¹³⁷ (R 48: 238-239). Љубав може постојати само у сећању, што у *Школицама* значи – само као предмет Орасиове бескрајне потраге у писању (Valentine 1976: 128) или као предмет бескрајног читања романа о присутној а одсутној, стварној а немогућој љубави.

Стари концепт идеализоване и недостижне љубави у *Школицама* је, према нашем мишљењу, освежен посебном улогом читања и писања у односу протагониста-љубавника. Поред тога што „sheds light on the role of the love story plot in a work which [...] overtly rejects traditional notions of novelistic plots“¹³⁸ (Jaffe 1989: 209), такво тумачење фаворизује однос Орасија и Маге у односу на његове односе са свим другим женама у роману. Док је читалачки, или уопштено говорећи, интелектуални однос између Орасија и Поле, а посебно између Орасија и Гекрептен, практично

¹³⁵ „Ходали смо не тражећи се, али знајући да ходамо како бисмо се пронашли.“

¹³⁶ „Љубав која може да се лиши свог предмета“ (Kortasar 1984: 305)

¹³⁷ „Можда је љубав највише обogaчење, дародавац бића; али човек може да избегне njeno бумеранг-дејство само ако је проћерда, ако је препусти забораву и остане поново сам на том stepенику otvorene i porozne stvarnosti.“ (Kortasar 1984: 305)

¹³⁸ „осветљава улогу љубавне приче у делу које [...] отворено одбија традиционалне замисли романескног заплета“

непостојећи, Талита ипак испољава одређене читалачке способности. За Талиту би се могло рећи да је чак далеко бољи читалац од Маге (Madrid 1991: 332), и да је по својој рационалности и образовању далеко сличнија Оливејри. У Талитином и Оливејрином односу, међутим, читање не игра никакву улогу, не постоји тензија сукобљених читалачких образаца, нити присуствујемо њиховом читању неког књижевног текста. С друге стране, Магин и Оливејрин однос суштински је обележен као однос двоје читалаца, и то Морелијевог читаоца-саучесника оличеног у Орасију, и читаоца-женке представљеног Магиним ликом.

Сви чланови Клуба змије, или прецизније, сви мушки чланови Клуба са Оливејром на челу, категорички одбијају статус читалаца-женки и проналазе се у улози активних читалаца. Иако се у *Школицама* у многим приликама говори о књижевним делима и писцима, иако чланови Клуба често расправљају о природи Морелијевих књижевних идеја, читаоцима се не пружа прилика да макар једног од дискутаната ухвате „на делу“ како заиста чита неко књижевно дело. Премда жеље и декларативна опредељења чланова Клуба не морају означавати фактичко стање ствари, чини се да је критика оберучке прихватила тврдњу да Орасио представља читаоца-саучесника (Brody 1976: 34; Jaffe 1989: 223; Sharkey 2001b: 424, 434; Brenes Reyes 2011: 36; Parisien 2014: 193). С друге стране, за критику нема сумње ни да је Мага права представница читалаца-женки (Brody 1976: 34; Borinsky 1983: 91; Jaffe 1989: 209; Anderson 1990: 28; Puleo 1990: 65; Parisien 2014: 193), мада о њој као читаоцу не сазнајемо превише, ни од ње саме, ни из приповедачевих примедби. Мага се ретко упушта у дискусије о Морелијевој поетици и не изјашњава се ни као читалац-женка, ни као читалац-саучесник. О Магиним читалачким склоностима могли бисмо донети закључке тек на основу њене збуњености пред непознатим темама. Недостаци у Магином образовању на први поглед је дисквалификују као активног читаоца, а њена неспособност да прихвати рационална објашњења могла би сведочити о недостатку аналитичности, неопходне за

дубље проницање у књижевно дело. Слика Маге као читаоца, уз то, формира се у супротности према Орасију, који одражава Морелијеве тј. Кортасарове идеје о читаоцу:

Horacio is the post-modern, analytical male paralyzed by his compulsion to think; in short, a descendant of Hamlet. [...] But the excessively educated Horacio is not self-conscious in the way Hamlet is self-conscious; he is self-conscious in the way only a reader of Hamlet and the Hamlet tradition of literature could be, hyper-self-conscious. La Maga is the pre-modern, intuitive female who can help the troubled male transcend his inner conflicts [...].¹³⁹ (Sharkey 2001b: 426-427)

Уколико се сложимо са општеприхваћеним становиштем да Орасио и Мага представљају две врсте Морелијевих читалаца, у новом светлу можемо сагледати познати Морелијев аутопоетски цитат: „el verdadero y único personaje que me interesa es el lector“¹⁴⁰ (R 97: 359). Морелијева реченица је углавном навођена као аргумент у прилог тези о важности контакта са читаоцем у *Школицама* (в. Gullón 1971: 13; Chesler 1986: 3; Filipović 2011: 64; Fernández 2014: 62), и сведена на значење: „Једино ме занима читалац“ тј. „Једина личност која ме занима је читалалац“¹⁴¹. Морели заправо каже да је једини *лик* (шп. *personaje*) који га занима читалац, при чему се шпански пар *persona-personaje* семантички практично може поистоветити са релацијом која постоји у српском језику између речи „личност“ и „лик“. Морелијева употреба појма *лик*, којим се наглашава фиктивност означене „особе“, отвара вишеструке могућности тумачења. У критици се усталило становиште како је за Морелијев роман најважнији

¹³⁹ „Орасио је постмодерни, аналитични мушкарац паралисан сопственим нагоном да мисли; укратко, Хамлетов потомак. [...] Али претерано образовани Орасио није самосвестан на начин на који је Хамлет самосвестан; он је самосвестан на начин на који би то само читалац Хамлета и хамлетовске књижевне традиције могао бити, хипер-самосвестан. Мага је пред-модерна, интуитивна жена која може помоћи мушкарцу да превазиђе своје унутрашње сукобе [...]“

¹⁴⁰ „истински и једини лик који ме занима јесте читалац“

¹⁴¹ У српско-хрватском преводу романа налази се верзија која је практично идентична наведеној реченици: „čitalac [je] jedina i prava ličnost koja me zanima“ (Kortasar 1984: 451; курзив К. В.).

„ванкњижевни“ читалац (Alazraki 1994a: 206). Морелијева изјава може се, међутим, разумети и као пример прелажења граница књижевности, искорачивања у стварност и „увлачења“ читаоца у текст. Читалац на тај начин постаје књижевни лик. Металептичком трансгресијом¹⁴² не исцрпљују се све могућности тумачења Морелијеве тврдње. Она се може схватити и у свом основном, дословном значењу: да Морелија заиста једино занимају они књижевни ликови који су истовремено читаоци. Морели нас тако схваћеном тврдњом још једном упућује на незаобилазан значај Орасија и Маге, јединог пара књижевних јунака који су истовремено читаоци и љубавници.

Услед неравноправности у читалачким позицијама саучесника и женке, Магин и Оливејрин однос неретко је тумачен као верзија релације између читаоца и писца. У *Школицама* би се таква релација могла препознати у фиктивном односу између Оливејре и Морелија (Jaffe 1989: 205), али и у односу између аутора романа и његовог читаоца (Tirri 1968: 156; Yovanovich 1990: 542). Имајући у виду да Морели и Кортасар у читаоцу траже себи равног саучесника може се учинити да је однос интелектуално неравноправних Орасија и Маге дијаметрално супротан односу који заговарају Кортасар и Морели. Иако се ауторски двојац Морели-Кортасар залаже за једнакост позиција писца и читаоца, истина је да њихове улоге, премда нераскидиво повезане, никада не могу бити једнаке. На сличан начин, Орасио и Мага као посве различити, па чак и супростављени карактери (Villanueva 1972: 53; Ostria González 1980: 28), међусобно се допуњују и обогаћују (López Chuhurra 1972: 137; Quiñónez Gauggel 1979: 140; Gnutzmann 1989: 71; Ibsen 1989: 34; Moreno Montoya 1995: 61).

Разлике између Маге и Оливејре, било да су узроковане односом читаоца и писца или супротношћу између двају читалачких образаца,

¹⁴² Појам металепсе користимо у значењу које му је Жерар Женет приписао у контексту класичне металепсе аутора, то јест *métalepse narrative* (в. Genette 1972: 243-246), премда је у *Школицама* у питању металепса читаоца.

могу се проверити на примеру 34. поглавља *Школица*. Поглавље којим почиње прича о љубави у *Школицама* представља једини пример читања књижевног текста у Кортасаровом роману¹⁴³. У парним редовима 34. поглавља, како смо већ поменули, Орасио коментарише роман *Забрањено* (*Lo prohibido*, 1884-1885)¹⁴⁴ шпанског писца Бенита Переса Галдоса чији текст читамо у непарним редовима поглавља. Иако је Галдосов роман припадао Маги, утисак о Магином читању стичемо само посредством Оливејриних сећања.

Поред тога што представља једину слику читања у *Школицама*, 34. поглавље на микроплану oponaша структуру и утисак читања целине романа (Bernstein 1973: 240-243; Parisien 2014: 197). Попут *Школица* које могу бити више књига у зависности од различитих начина читања, 34. поглавље може бити више од поглавља (Jaffe 1989: 232). Искључиво читање непарних редова кореспондирало би верзији *Школица* за пасивне читаоце, док би наизменично читање парних и непарних редова представљало пандан књизи за читаоце-саучеснике (Jaffe 1989: 232). Као што скоковито читање романа приморава читаоца да тражи смисао у наизглед неповезаном редоследу поглавља, тако и у 34. поглављу романа читалац од нелогичних наративних укрштања сам мора склапати логичне целине. Читање 34. поглавља можда би било пријатније да су парни и непарни редови штампани различитим фонтовима (Bryan 1999a: 160-161), али

¹⁴³ *Школице*, додуше, садрже одређени број књижевних текстова других аутора, попут песме „Овде“ („Aquí“, 1962) Октавија Паса или одломка из збирке есеја *Трактати у Хавани* (*Tratados en la Habana*, 1958) Хосеа Лесаме Лиме (José Lezama Lima), али их ликови овог романа ипак не читају. Кортасар у свој роман укључује и стварни трактат који је Уругвајац Сеферино Пирис (Ceferino Piriz) приложио на конкурс под насловом „Светлост светског мира“ (*La Luz de la Paz del Mundo*), а који је организовао УНЕСКО. У роману заиста присуствујемо сцени у којој Травелер чита Сеферинов предлог будуће организације света, али би посматрање те сцене као примера читања књижевног текста изазвало више општих питања о природи књижевности и књижевног канона, него што би пружио одговора о Кортасаровој теорији читања.

¹⁴⁴ Sâm Кортасар у *Школицама* не открива о ком роману је реч. Прву назнаку да је у питању роман *Lo prohibido* Бенита Переса Галдоса даје Хуан Ловелук (Juan Loveluck 1968: 86) у свом чланку „Приближавање *Школицама*“ („Aproximación a «Rayuela»“) из 1968. године.

Кортасар намерно не жели да олакша „посао“ своме читаоцу. Као што је то био случај са активним и испрекиданим читањем целине романа, читалац 34. поглавља постаје свестан чина читања књиге, чиме се изнова наглашава метафикцијски карактер *Школица* (Sharkey 2001b: 424).

Инкорпорирање Галдосовог текста у Кортасаров роман критичари су, без обзира на улогу 34. поглавља у целини *Школица*, углавном посматрали као „clever typographical gimmick“¹⁴⁵ (Sharkey 2001b: 424), „la cumbre de sinsentido“¹⁴⁶ (Bernstein 1973: 233), кулминацију бесмисла и апсурда (Standish 1988: 397; Gnutzmann 1989: 91). Одређени критичари, пак, истичу да бесмисленост представља само први утисак о 34. поглављу *Школица* које заправо тежи већој симултаности писаног текста (Bernstein 1973: 241; Standish 1988: 402; Gnutzmann 1989: 91).

Књижевна критика налазила је далеко више повода за полемику у Оливејриним коментарима Галдосовог текста, него у форми 34. поглавља романа. Орасио заиста не штеди Галдоса, те се чуди како Мага може да чита

una novela, mal escrita, para colmo una edición infecta [...]. Pensar que se ha pasado horas enteras devorando esta sopa fría y desabrida, [...]. Me imagino que después de tragarse cinco o seis páginas uno acaba por engranar y ya no puede dejar de leer, un poco como no se puede dejar de dormir o de mear, servidumbres o látigos o babas.[...] Una lengua hecha de frases preacuñadas para transmitir ideas archipodridas, las monedas de mano en mano, de generación degeneración [...].¹⁴⁷ (R 34: 161; цитирани су само парни редови)

У оваквим и сличним Оливејриним ставовима бројни критичари су уочили непоштовање шпанског писца (Gilman 1981: 249), ироничност

¹⁴⁵ „паметну типографску смицалицу“

¹⁴⁶ „врхунац бесмисла“

¹⁴⁷ „неки роман, лоше написан, па још и у очајном издању [...] Кад помислим да је проводила читаве сате гутајући ову хладну и бљутаву чорбу [...]. Претпостављам да после прогутаних пет или шест страница човек најзад загризе и више не може да престане са читањем, помало као што се не може стати са спавањем или са мокрењем, као ропство, бичеви или бале. [...] Језик сачињен од давно скованих фраза да изрази претруле идеје, кованице што иду од руке до руке, генерације дегенерација [...].“

(Valentine 1976: 123; Jones 1998: 26), пародију (Valdés 1973: 84; Valentine 1976: 123; Jones 1998: 26) и сатиру (Umbral 1982). Постављање Галдосовог уз Кортасаров текст, према мишљењу критике, представља злобно поређење и ноторну неправду (Rodríguez Puértolas 1975: 214, 218), ругање шпанском писцу (Garfield 1975b: 239), исмевање Галдоса (Valentine 1976: 123), или чак повод да Галдосови наследници покрену тужбу против Кортасара (Gilman 1981: 249). Нешто су блажа становишта да Кортасар критикује „the worn out ideas and outmoded language of the Spanish classic“¹⁴⁸ (Garfield 1975a: 112), настављаче реалистичке књижевности XIX века оличене у Галдосу (Brody 1976: 63), или да напада Галдосове романсијерске недостатке (Bernstein 1973: 234; Paternain 1980: 197; Imbrogno 2012: 6). Поједини аутори су у Оливејриним коментарима препознали критику шпанског и европског реализма у целини (Alazraki 1994d: 344-346; Santana 2000: 99-100;) или покушај да се постигне „a deconstruction of the Galdosian artifact“¹⁴⁹ (Castillo 1986: 148). Без обзира на привидну разноликост мишљења, могли бисмо критиковати извесну једностраност у рецепцији 34. поглавља *Школица*. Амерички хиспаниста Рандолф Поуп (Randolph Pope 1986: 141) описао је њене могуће разлоге:

El capítulo 34 se ha malentendido rigurosamente debido a que se han tomado en serio las dos voces, la de Horacio Oliveira y la de José María Bueno de Guzmán, olvidando que estamos en presencia de dos escritores irónicos y armados de innumerables trampas. Ha contribuido también el hecho de que el lado de acá y el de allá de la hispanística no suelen dialogar y debe ser escaso el número de los galdosistas que han leído la obra de Cortázar y aún más el de los estudiosos de Cortázar que han leído *Lo prohibido* de Galdós [...].¹⁵⁰

¹⁴⁸ „истрошене идеје и застарели језик шпанског класика“

¹⁴⁹ „деконструкцију галдосијанског артефакта“

¹⁵⁰ Поглавље 34 се доследно погрешно схватало услед тога што су се два гласа узимала озбиљно, глас Орасија Оливејре и глас Хосеа Марије Буена де Гусмана, заборављајући да се налазимо пред делима двају ироничних писаца наоружана безбројним замкама. Томе је допринела и чињеница да ова и она страна хиспанистике немају обичај да разговарају и вероватно је мали број ‘галдосиста’ који су прочитали Кортасарово дело и још мањи број стручњака за Кортасара који су прочитали Галдосов роман *Lo prohibido* [...].

Могли бисмо у шаљивом тону приметити да Андрес Аморос представља можда првог шпанског књижевног критичара који је подробно прочитао како Галдосов, тако и Кортасаров роман¹⁵¹, те је стога могао направити извештај од идеје да неповољна мишљења о шпанском писцу припадају самом Кортасару. Аморос настоји да скрене пажњу на овај неспоразум, будући да Орасио ставове о Галдосовом роману не износи у Кортасарово, већ у своје име. Јасно је да Оливејра, као „*intelectual esnob, preocupado por el arte de vanguardia*“¹⁵² (Amorós 2014: 57) не може бити наклоњен Галдосу, писцу који припада, из перспективе авангарде, традиционалном и неинвентивном реализму.

Права промена у перцепцији 34. поглавља *Школица* ипак почиње са чланком Рандолфа Поупа (Pope 1986). Поуп полази од књиге Родригеса Пуертоласа (Rodríguez Puértolas) *Галдос, буржоазија и револуција (Galdós, burguesía y revolución, 1975)*. Родригес Пуертолас (Rodríguez Puértolas 1975: 214-218) криви Кортасара за „*un desenfoco serio de interpretación histórica*“¹⁵³ у односу према Галдосу. Кортасарово наводно ‘право’ на ироничан однос према Галдосу, Родригес Пуертолас (1975: 214-218) настоји да подрије указујући на поетичке сличности између Кортасара и Галдоса. Поуп (Pope 1986: 146) ипак сматра како Кортасар не покушава да дискредитује шпанског писца, већ у њему тражи саговорника, другу перспективу из које ће осветлити сопствене идеје о томе каква књижевност јесте и каква треба да постане. Поупов чланак подстакао је критичаре да пронађу нове сличности између двојице писаца и истраже алтернативне поетичке разлоге из којих је Кортасар могао употребити Галдосов текст (в. Castillo 1986; Castellano-Girón 1987; Standish 1988).

¹⁵¹ Андрес Аморос, пре свега, проучава шпанску књижевност и написао је одређен број чланака о делу Бенита Переса Галдоса, као и приказа студија о Галдосовом стваралаштву. Видети нпр. Amorós 1965, Amorós 1969, Amorós 1971 или Amorós 1977.

¹⁵² „интелектуални сноб, заокупљен уметношћу авангарде“

¹⁵³ „озбиљан недостатак фокуса у историјској интерпретацији“

Поуп (Pope 1986: 142-145) и Стандиш (Standish 1988: 403) скрећу пажњу на бројне фабуларне сличности између *Школица* и романа *Забрањено*. У оба романа протагонисти, интелектуално оријентисани и релативно млади мушкарци, Орасио Оливејра и Хосе Марија Буено де Гусман (José María Bueno de Guzmán), са периферије долазе у центар (Париз и Мадрид). Обојица се заљубљују у две жене, иако само са првом успевају да остваре љубавну везу, Орасио са Магом, а Хосе Марија са Елоисом (Eloísa). И Орасио и Хосе Марија су, поред тога, фасцинирани брачном љубављу једног пара и, упркос томе, покушавају да стану на пут њиховој срећи. Присуство, односно одсуство вољене жене чини један од главних Кортасарових и Галдосових покретачких мотива. У оба романа жени у коју је заљубљен протагониста умире дете: Магин син Рокамадур и Камилин син Алехандрито (Alejandrino). *Школице* и *Забрањено* такође приказују вечерња окупљања група пријатеља, која протичу у разговорима о животу, а често су пропраћена трагичним или непријатним догађајима. И Перес Галдос и Кортасар у својим романима стварају низ необичних споредних ликова, попут Елоисе која се ужасава перја и птица, или Грегоровијуса који тврди да има најмање три мајке.

Чак и партикуларне сличности између Кортасаровог и Галдосовог романа више су него довољне да бисмо одбацили претпоставку о насумичном избору или оштрој критици романа *Забрањено* у *Школицама*. Томе у прилог говоре и друге формалне, наративне и поетичке паралеле између Кортасара и Галдоса (в. Pope 1986: 141; Castillo 1986: 151-155; Castellano-Girón 1987: 131-135; Standish 1988: 401-403). Хумор, иронија и карикатуралност у приказу ликова својствени су и једном и другом писцу. Приповедачки фокус Кортасаровог и Галдосовог романа се скоро никада не одваја од протагонисте, иако долази до привидног „reduplication of narrators and subsequent dismantling of both ‘real’ world and ‘fictional’ self“¹⁵⁴

¹⁵⁴ „умножавања приповедача и каснијег демонтирања како ‘стварног’ света тако и фиктивног ‘сопства’“.

(Castillo 1986: 153). Оба аутора су експериментисала са формом, трудила се да иновирају књижевни језик и подрију актуелне књижевне традиције. Напоследку, оба аутора су разоткривала фикционалну природу својих дела и трагала за активним читаоцима (Castillo 1986: 153; Standish 1988: 403). Кортасаров одабир Галдосовог романа *Забрањено* није био случајан, ни малициозан као што ни Кортасар није био злобни и заједљиви помодар.

Прави значај 34. поглавља за *Школице* у целини и за теорију читања и читалаца развијену у Кортасаровом делу открива се тек анализом начина на који Оливејра чита Галдосов роман. Како смо видели, иронични Орасио најпре се чуди над чињеницом да је Мага могла проводити сате читајући тако лоше написан и незанимљив роман, па чак и плакати потресена судбином неког јунака. Из Оливејриних размишљања сазнајемо да Мага читању Галдосовог романа прилази као и свему другом у животу: интуитивно и отворено, без предрасуда и задњих мисли. Насупрот њој, Орасио просуђује сваки ред пред собом, налази им мане и аутору замера на стилским неуглађеностима. У својим помало злурадним критикама, Оливејра пропушта да примети одлике Галдосовог романа блиске Морелијевим књижевним начелима, која цени и жели да примени у свом тексту. Орасију, другим речима, измиче сопствена сличност са протагонистом романа *Забрањено*, једино што би Орасија могло осветити о његовој судбини. На примеру јединог непосредног сусрета са књижевним делом у целом роману испоставља се да Оливејра, као интелектуални, активни, чак хиперактивни читалац не успева да види даље од површине Галдосовог романа.

Активни читалац не налази се увек и нужно у повлашћеном положају. Наглашена интелектуалност Орасија, као читаоца-саучесника може представљати слабост, будући да „his perpetual self-consciousness and

desperate self-assertion make him unreceptive to the world"¹⁵⁵ (Sharkey 2001b: 425). Поједини критичари предност су стога давали Маги као пасивном читаоцу отвореном према свету (Hardin 1994: 68; Aboul-Hosn 1995: 316; Sharkey 2001b: 425), или споју мушког и женског читаоца у новом, додуше негативно конотираном, „a schizophrenic, hermaphroditic"¹⁵⁶ читању романа (Chatzivasileiou 2001: 401). Важно је нагласити да се свако од наведених становишта базира на општим одликама протагониста, на њиховом међусобном односу и начину на који 'читају' свет око себе, уз евентуалне напомене о Оливејрином или Магином омиљеном штивиу. Установљене теорије нису, другим речима, провераване на конкретном примеру читања текста.

У 34. поглављу по први пут имамо прилику да видимо како се читалац-саучесник дистанцира од текста који чита. Морелијевим речима, Оливејра као читалац-саучесник не успева да драму књижевних ликова доживи као своју и проблеми на које наилази у тексту остају му страни. Све до 34. поглавља *Школица* Оливејра се представља као слика и прилика читаоца-саучесника, уз назнаке да Мага може једино бити читалац-женка. У 34. поглављу постаје јасно да Морелијева/Кортасарова теорија читања не одговара у потпуности читалачкој пракси у роману, односно, да Оливејра није прави активни читалац, а Мага читалац-женка. То што је Мага жена, није довољно да буде читалац-женка, у чему можда можемо пронаћи најбољу одбрану Морелијеве, па и Кортасарове номенклатуре читања од феминистичких напада. С друге стране, можда за несклад Кортасарове теорије и праксе читања не треба кривити Морелија. Мага као прави сапутник и сапатник Хосеа Марије, Галдосовог јунака, и Оливејре остаје у сенци предрасуде чланова Клуба змије о унапред подељеним улогама на две врсте читалаца. Мага судбину Галдосовог јунака доживљава као своју и саосећа са њим, док Орасио остаје изван

¹⁵⁵ „његова бесконачна самосвест и очајнично самопотврђивање чине га непријемчивим за свет“

¹⁵⁶ „шизофреном, хермафродитском“

текста, заробљен у својим мислима. Својим непосредним односом са књижевним делом Мага се увелико приближава Морелијевој замисли читаоца-саучесника, премда се због мањка склоности ка логичном резонувању ипак не може у потпуности поистоветити са њим. С друге стране, самопрокламовани активни читалац, Оливејра, на почетку 34. поглавља показује се недостојним задатка пред којим се нашао и неспремним за целовито препуштање тексту.

У први мах се чини како, суочена са практичном провером, Морелијева теорија о идеалном, саучесничком читању, које мења и текст и читаоца, остаје само неостварена идеја. Ипак, у наставку 34. поглавља сведоци смо драматичне промене у Оливејрином читању и стању духа¹⁵⁷. Размишљајући о Магином начину читања Галдосовог романа, Оливејра га несвесно усваја, а књига пред њим претвара се у полазиште за сопствена размишљања. Књижевно дело дозвољава Орасију да се ослободи стега представе о самом себи, да својој активности припоји Магину интуитивност и, по први пут откако ју је коначно изгубио, спозна своја осећања према Маги. Промена у Орасију постаје очигледна у тренутку када Кортасаров јунак престане да размишља о Маги и почне да јој се директно обраћа (Jaffe 1989: 237). Оливејрина размишљања о Галдосовом писању полако се претачу у искрену исповест Маги, попут нежног одговора на писмо које Мага преко Рокамадура упућује Орасију. Од разматрања туђег књижевног дела Оливејра се окреће тексту који пише и постаје свестан да је намењен Маги. Ослобођен страха од сентименталности и патоса, Оливејра у лирском пасажу Маги и себи открива смисао и циљ сопственог писања:

¹⁵⁷ Џенис Ен Џафи (Janice Anne Jaffe) у својој докторској дисертацији из 1989. године такође износи претпоставку да 34. поглавље оповргава позиције читаоца-саучесника и читаоца-женке. Џафи, међутим, као крајњу последицу процеса подривања читалачких позиција види коначну немогућност остваривања Морелијевог саучесничког читања (Jaffe 1989: 252).

Equipado para entender, si dan ganas de reírse, Maga. Oí, esto sólo para vos, para que no se lo cuentés a nadie. Maga, el molde hueco era yo, vos temblabas, pura y libre como una llama, como un río de mercurio, como el primer canto de un pájaro cuando rompe el alba, y es dulce decírtelo con las palabras que te fascinaban porque no creías que existieran fuera de los poemas, y que tuviéramos derecho a emplearlas.¹⁵⁸ (R 34: 164; цитирани су само парни редови)

Сам крај 34. поглавља романа на најбољи начин илуструје досегнуту синтезу Магиног и Оливејриног погледа на свет. На завршетку 34. поглавља најзад престаје уланчавање Кортасаровог и Галдосовог текста и губе се непарни редови романа *Забрањено*. Критичари су углавном само констатовали да се поглавље завршава другачије него што је почело, и то привидно апсурдно (Amorós 2014: 57) или „on a pathetic note“¹⁵⁹ (Valdés 1973: 85). Џафи (Jaffe 1989: 238) је, међутим, приметила како се завршетак 34. поглавља, мора чинити необичним читаоцу навиклом на наизменично читање. Џафи анализира покушај писца да Оливејрина осећања услед губитка Маге преслика у читаочевом „губитку“ непарних редова текста (Jaffe 1989: 241).

На завршетку 34. поглавља романа Оливејра најзад препознаје истоветност сопствене љубавне трагедије са трагедијом Галдосовог јунака. По први пут откако је дефинитивно остао без Маге, Оливејра спознаје своју љубав према њој и тужну истину о бесмислу постојања:

Dónde estarás, dónde estaremos desde hoy, dos puntos en un universo inexplicable, cerca o lejos, dos puntos crean una línea, dos puntos que se alejan y se acercan arbitrariamente [...], pero no te explicaré eso que llaman movimientos brownoideos, por supuesto no te los explicaré y sin embargo los dos, Maga, estamos componiendo una figura, vos un punto en alguna parte, yo otro en alguna parte, desplazándonos, vos ahora a lo mejor en la rue de la Huchette, yo ahora descubriendo en tu pieza vacía esta novela, mañana vos en la Gare de Lyon (si te vas a Lucca, amor mío) y yo en la rue du Chemin Vert,

¹⁵⁸ „Pripravan za razumevanje, nije li i ovo smešno, Maga. Slušaj, ovo je samo za tebe, nikome nemoj da ispričaš, Maga, taj šuplji kalup to sam bio ja, ti si drhtala, čista i nesputana kao plamen, kao reka žive, kao prvi poj ptice u osvit, a slatko mi je da ti to kažem onim rečima koje su te opčinjavale jer si mislila da ih van pesama nema i da nemamo pravo da ih upotrebljavamo.“ (Kortasar 1984: 211)

¹⁵⁹ „у патетичном тону“

[...], y poquito a poco, Maga, vamos componiendo una figura absurda, dibujamos con nuestros movimientos una figura idéntica a la que dibujan las moscas cuando vuelan en una pieza, [...] una figura, algo inexistente como vos y como yo, como los dos puntos perdidos en París que van de aquí para allá, de allá para aquí, haciendo su dibujo, danzando para nadie, ni siquiera para ellos mismos, una interminable figura sin sentido.¹⁶⁰ (R 34: 164-165)

Оливејра постаје коначно и несумњиво свестан судбинске, самим тим и несхватљиве, љубави према Маги. Посредством књижевности, у новом освешћеном и отвореном читању, љубав се јасно и недвосмислено открива као циљ Орасиове, па и Кортасарове књижевне и егзистенцијалне потраге. Уколико су у стварности Мага и Оливејра раздвојени и љубав је немогућа, на страницама Кортасаровог бескрајног романа Оливејра заувек трага за Магом и чека да се њена танка силуета појави иза угла.

¹⁶⁰ „Где ли си, где ли ћемо бити од данас, две тачке у необјашњивом универзуму, близу или далеко, две тачке које чине једну линију, две тачке које се произвољно удаљавају и примичу [...], али нећу ти објашњавати оно што зову Брауновим кретањем, наравно да ти нећу објашњавати, а опет, Маго, нас двоје градиме једну фигуру, ти – једна тачка на неком месту, ја – друга тачка на неком другом месту, крећемо се, ти сада можда Улицом Ишет, ја у твојој празној соби налазим овај роман, сутра ти на Гар де Лион (ако одеш у Луку, љубави моја) и ја на Улици Шмен Вер, [...] и мало по мало, градиме једну апсурдну фигуру, својим кретањима исцртавамо фигуру истоветну оној коју цртају муве док лете по соби [...], једну фигуру, нешто непостојеће као што смо ти и ја, као две тачке изгубљене у Паризу које иду тамо-амо, амо-тамо, праве свој цртеж, плешу ни за кога, па ни за себе саме, једну бескрајну фигуру без смисла.“

62. МОДЕЛ ЗА САСТАВЉАЊЕ: ЉУБАВЉУ ПРОТИВ ФИКЦИЈЕ

Búscame también allá como yo te estoy buscando.

No puede ser que no nos encontremos ahora.

*Tendrían que matarnos para que no nos encontráramos.*¹⁶¹

Трећи роман Хулија Кортасара *62. Модел за састављање*¹⁶² критичари и публика жељно су ишчекивали. Отворени крај *Школица* побуђивао је наду да се књижевна прича о Орасију Оливејри не завршава последњим поглављем романа. Читаоци су очекивали наставак, а нови Кортасаров роман се већ својим насловом везивао за *Школице*.

Наслов романа *62. Модел за састављање* алудира на 62. поглавље *Школица*¹⁶³, у ком се износе размишљања Кортасаровог списатељског алтер-ега, Морелија, о неком будућем, идеалном роману. Специфични ауторски подухват двојца Кортасар-Морели обећавао је „*drama impersonal*”¹⁶⁴ у којој „*las conductas standard (incluso las más insólitas, su categoría de lujo) serían inexplicables con el instrumental psicológico al uso*”¹⁶⁵ (*R 62: 297*). У таквој књизи лишеној психологије ликови би били сведени на ниво позоришних лутака или сумасишавших људи (*R 62: 297*). У уводној напомени роману *62*, Кортасар је потврдио намеру да оствари идеју из

¹⁶¹ „Потражи ме и тамо, као што ја тебе тражим. Немогуће је да се сада не пронађемо. Морали би да нас убију да се не бисмо пронашли.” (*62MA 257*)

Све референце из романа *62. Модел за састављање* наведене су према првом издању: Cortázar, Julio. *62: Modelo para armar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. Impreso
У парентези ће после ознаке „62MA” стајати број странице на којој се налази цитат.

¹⁶² Уместо пуног назива романа, *62. Модел за састављање*, у поглављу ћемо повремено користити наслов: *62*.

¹⁶³ Према Женетовој класификацији, наслов књижевног дела обухвата наслов (*titre*) – у овом случају „62” – поднаслов (*sous-titre*) и жанровску назнаку (*indication générique*) – код нас обједињени у „Модел за састављање” (в. Genette 1987: 55-56).

¹⁶⁴ „*drama bezlična*” (Kortasar 1984: 375)

¹⁶⁵ „*normalna ponašanja (uključujući i ona najčudnija kao njihovu luksuznu kategoriju) ne bi mogla da se objasne uobičajenim psihološkim intrumentarijumom*” (Kortasar 1984: 376-377)

Школица (62МА 7). У разговору са Луисом Харсом, писац је најавио да ће у 62 до крајности довести новине наговештене у *Школицама* (1966: 288).

После „земљотреса“ који су изазвале *Школице* (в. Vargas Llosa 1993: 11), није било сасвим јасно да ли је критика од Кортасара очекивала нове књижевне потресе и иновације, или се надала смиривању тла. Кортасар се, пак, у свом трећем роману одлучио за другачије и још радикалније поигравање са границама књижевности него што је то био случај у *Школицама*. Критичари су такву пишчеву одлуку различито тумачили у иницијалном периоду рецепције романа. Једна група критичара (видети нпр. Broyard 1972; Ravitz 1972; Christ; Nouhaud 1986) у целисти је преузимала ауторов став о сопственом роману, то јест тврдњу да је 62. *Модел за састављање* „un libro con pocos lectores, porque los puentes usuales del lenguaje que reclama lógicamente el lector van a ser mínimos”¹⁶⁶ (Harss 1966: 288). Безрезервно прихватање пишчевог става о тешкој читљивости текста уверило је ову групу критичара у немогућност тумачења романа и послужило као оправдање за одустанак од сваког даљег покушаја анализе 62. *Модела за састављање*.

Следећи преовлађујући став у првим годинама рецепције романа 62. *Модел за састављање* подразумевао је дивљење приповедачкој техници, уз прећутну покуду свих других аспеката Кортасарове писатељске вештине (нпр. Dellepiane 1972; Rama 1981: 58-59; Kulin 1983; Alazraki 1994b; Price 2001). Најтежи задатак можда је ипак припао критичарима који су се трудили да открију прикривене вредности 62, док су се заправо устручавали да роман прогласе нечитљивим (нпр. Carranza 1969; Shorter 1973; Chesler 1986). Мишљење како је 62 „an infinitely more relaxing and less tedious reading [than *Hopscotch*]”¹⁶⁷ (Bryan 1999b: 170), „a deeply touching, enjoyable novel, beautifully written and fascinatingly mysterious”¹⁶⁸ (Barsani

¹⁶⁶ „књига за мало читалаца, јер ће језички мостови које читалац логично захтева бити сведени на минимум”

¹⁶⁷ „бескрајно више релаксирајуће и мање напорно штиво [од *Школица*]”

¹⁶⁸ „дубоко дирљив и пријатан роман, дивно написан и опчињавајуће мистериозан”

1972: 7) и „un libro [...] mucho más inteligible que la mayor parte de las novelas -en cualquier idioma- escritas en los últimos diez años”¹⁶⁹ (Figuerola Amaral 1969: 377) представља праву реткост. У трећем Кортасаровом роману најчешће се препознаје „an artistically disordered model kit, very difficult to put together”¹⁷⁰ (Ravitz 1972), „velocísimo y enmarañado texto”¹⁷¹ (Planells 1979: 142), „a difficult work”¹⁷² (Boldy 1980a: 97; видети и Chainani 1999: 1), „a difficult «lesson of things»”¹⁷³ (Christ) и „la novela de lectura muy difícil”¹⁷⁴ (Blanco Arnejo 1996: 23). Кортасаров роман од читаоца захтева „посебни интелектуални напор и [...] отворени изазов” (Дицков 2016: 190), не пружа „ninguna partie de plaisir”¹⁷⁵ (Nouhaud 1986: 221) и представља „a detached and impersonal experience”¹⁷⁶ (Yovanovich 1991: 133), па чак и „una experiencia dura e insatisfactoria”¹⁷⁷ (Dellepiane 1972: 180).

Примарни разлог из ког је 62 стекао репутацију ‘тешког’ и нечитљивог романа чине Кортасарови бројни експериментални приповедачки поступци. Прва читалачка препрека открива се већ у нерасплетивости, тј. неодређености заплета романа. Разјашњавање фабуле романа представља стога иницијални, неретко и последњи задатак највећег броја анализа Кортасаровог текста. Такав задатак нипошто не представља мали подухват. Да би се разјаснила радња романа неопходно је ухватити се у коштац са читавим низом проблема. У средишту романа фигурира група од десетак интернационалних јунака, међу којима се успостављају комплексни пријатељски и љубавни односи, додатно

¹⁶⁹ „много разумљивија књига од већине романа написаних – на било ком језику – у последњих десет година”

¹⁷⁰ „уметнички неуређен модел за састављање, веома тежак за састављање”

¹⁷¹ „изузетно убрзан и зељетен текст”

¹⁷² „тешко дело”

¹⁷³ „тешка ‘лекција о стварима’”

¹⁷⁴ „роман који је веома тешко прочитати”

¹⁷⁵ „никакво уживање”

¹⁷⁶ „дистанцирано и безлично искуство”

¹⁷⁷ „напорно и незадовољавајуће искуство”

закомпликовани повременим појављивањем њихових двојника¹⁷⁸. Олга Лобо Педрерос (Olga Lobo Pedreros 2004: 149-150), ауторка једне од ретких докторских дисертација посвећених искључиво роману *62. Модел за састављање*, у односима међу ликовима препознала је чак седам одвојених, па опет повезаних, наративних токова:

62 cuenta la historia de un hombre de profesión traductor que está enamorado de Hélène. Consecuencia de un amor no correspondido, puesto que Hélène es homosexual (¿bisexual?), Juan busca consuelo en los brazos de Tell, una nórdica complaciente y buena amiga que consciente, acepta, la situación. En Viena los dos amantes [...] son testigos de una extraña historia inglesa que resulta al final aparentemente vampirizada por la mujer quien, a su vez, parece ser una re-encarnación, al menos en la imaginación de los dos amantes ociosos, de la condesa Bathori.

O bien, 62 cuenta la historia de una mujer llamada Nicole que pinta en Londres enanitos para una colección ilustrada. Nicole, enamorada de Juan, traductor argentino de viaje en Viena con su amante, engañará a su pareja, un escultor francés llamado Marrast, con un joven laudista que acaba de incorporarse al grupo de amigos de la pareja y termina por abandonarlos a los dos, al no encontrar reconfortada su nostalgia por la imposibilidad de alcanzar algún día el amor de Juan.

O tal vez, 62 es la historia de un escultor que muerto de miedo y de tristeza por la pérdida del amor de su mujer decide provocar un cataclisma en la sala de un museo londinense.

O es la historia de una jovencita que deja la casa de sus padres para irse a vivir con sus amigos y después de ser violada por una de ellas, encuentra el gran amor.

O quizás, la historia de un grupo de argentinos, uno escritor, otro traductor, otro "inventor" y sus aventuras por Europa.

O, si no, la historia de una anesthesióloga llamada Hélène que tras dar muerte accidentalmente a un muchacho en la clínica en la que trabaja, vuelve desconcertada a su apartamento, acoge a una muchacha que acaba de separarse de sus padres, e intenta seducirla en forma de compensación y como vano intento por empaparse de vida.

O es, para terminar, la historia de un hombre que, cenando un día en un restaurante en París, comprende de pronto, en los ecos de una frase oída al azar, que todo esfuerzo por comprender es inútil.¹⁷⁹

¹⁷⁸ О теми двојника у роману видети Filer 1972b, Gyurko 1973a: 222, Sicard 1981: 230-231, Fazzolari 1986: 200, Blanco Arnejo 1996: 36-37, Salmenes Castaneda 2013: 149-150, Vera Martín 2014: 73-79.

¹⁷⁹ „62 приповеда причу о човеку који је по занимању преводилац, а заљубљен је у Елен. Услед неузвраћене љубави, јер Елен је хомосексуалног (или бисексуалног?) опредељења, Хуан тражи утеху у наручју Тел, предусретљиве Нордијке и добре пријатељице која свесно прихвата такву ситуацију. У Бечу двоје љубавника [...] присуствују једној необичној енглеској причи која на крају привидно добија вампирски призив због једне

Поред вишеструко испреплетаних наративних токова, у 62 забуну ствара и појава неколико атипичних књижевних ликова. Неки од њих поседују изузетно упрошћен психолошки профил, попут Увелог Листа (*Feuille Morte*), Фрау Марте (*Frau Marta*) или Месје Окса (*Monsieur Ochs*), или их одликује флуидни идентитет, као што је случај са мојим паредром (шп. *mi paredro*). Поред тога, ликови попут Увелог Листа и мог паредра заправо представљају отелотворене наративне функције. Сложена мрежа односа између јунака плете се *истовремено* у Бечу, Паризу и Лондону. Још прецизније, радња се одвија изван традиционалног једносмерног тока времена, јер исти догађаји претходе другим дешавањима и долазе после њих. Исто тако, рећи да се радња одвија у Бечу, Паризу и Лондону само је делимично тачно јер се ликови крећу по различитим стварносним и временско-просторним равнима. Само једна од њих приближно кореспондира нашем свету, док друге две, „зона“ (*la zona*) и „Град“ (*La Ciudad*), представљају неисцрпни извор интересовања критике, која у

жене која, барем у машти двоје доконих љубавника, изгледа као реинкарнација грофице Батори.

Или 62 пре приповеда причу о жени под именом Никол која у Лондону слика патуљке за једну илустровану антологију. Никол, заљубљена у Хуана, аргентинског преводиоца који је са својом љубавницом пословно у Бечу, превариће свог партнера, француског скулптора Мараста, са младим лаутистом који тек што се придружио групи пријатеља овог пара. На крају ће их Никол оставити обојицу јер је њена носталгија због немогућности остварења љубави са Хуаном остала неутешна.

Или је 62 можда прича о једном скулптору који, престрављен и очајан јер је изгубио љубав своје жене, одлучује да изазове катаклизму у сали једног лондонског музеја.

Или је прича о девојчурку који напушта родитељску кућу не би ли отишла да живи са својим пријатељима. Након што је силује једна пријатељица, проналази своју велику љубав.

Или може бити да је то прича о групи Аргентинаца, једном писцу, једном преводиоцу и једном ‘проналазачу’, и о њиховим авантурама по Европи.

Или, ако ништа друго, можда је прича о жени анестезиологу под именом Елен која се, пошто случајно усмрти једног младића у клиници у којој ради, расејана враћа у свој стан. У њега прима девојку која је управо напустила родитеље и покушава да је заведе као вид компензације и узалудног напора да упије живот.

Или је то, на крају, прича о човеку који, вечерајући једног дана у неком париском ресторану, у одјеку једне реченице коју случајно чује, изненада схвати да је сваки покушај разумевања узалудан.”

њима препознаје простор колективних снова, писања или подсвести (Ramírez Molas 1978: 163-165; Fazzolari 1986: 198-199; Filer 1987: 53; Blanco Arnejo 1996: 56; McHale 2004: 44).

Управо ови Кортасарови неконвенционални избори допринели су општем ставу да је 62 маргинално дело у Кортасаровом опусу, далеко мање књижевне вредности од *Школица* (в. Filer 1970: 151; Dellepiane 1972: 180; Scholz 1977: 105; Pokalchuk 1978: 175; Boldy 1980a: 97; Lobo Pedreros 2004: 43-49). С друге стране, чини се да су, парадоксално, управо ови неконвенционални избори инспирисали најразличитија тумачења и читања Кортасаровог романа.

По класификацији Олге Лобо Педрерос (Lobo Pedreros 2004: 51), могу се издвојити две основне тенденције у читању романа 62. *Модел за састављање*: интенционалистичка, тј. тематска, и формална читања. Међу најбројнијим тематским читањима романа издвајају се психоаналитичка – устаљен случај када је у питању један аргентински аутор. Роман 62 често се тумачи као одраз психичког стања аутора, који је у време писања романа пролазио кроз емотивну кризу са тадашњом супругом Аурором Бернардез (Aurora Bernárdez) (Lobo Pedreros 2004: 68-69). Нешто мање позитивистички усмерена критичка читања у психоаналитичком кључу у Кортасаровом роману видела су одраз подсвести протагонисте, Хуана (Juan), једног од многих представника ауторског алтер-ега (в. Fazzolari 1986: 198; Price 2001: 495). Поједини критичари, штавише, посматрали су ликове романа 62 као отелотворења Фројдове теорије личности, ида и супер-ега (Filer 1970: 71), или Јунговог колективно несвесног (Fazzolari 1986: 200). Простор подсвесног критика је, као што је поменуто, локализовала у Граду и зони, а ликови у 62 често су описивани као јунгијански архетипови (в. Curutchet 1972: 116; Dellepiane 1972: 163; Hernández 1978: 110; Boldy 1980a: 116-117). Психоаналитичка читања 62 блиска су антрополошким виђењима Кортасаровог романа. Према њима, Кортасар је у 62 још више усмерен на повратак почецима цивилизације него што је

био у *Школицама* (Inclendon 1975: 265; Hernández 1979: 482-483), посебно када је у питању приказ сексуалности (Chesler 1986: 36-38).

Међу тематским читањима романа веома су заступљена симболичка тумачења, која у односима ликова препознају, пре свега, одређене митске обрасце. Најсвеобухватније и најзаступљеније читање ове врсте читав Кортасаров роман тумачи у кључу вампирске приче. Разлоге за ово поређење критичари (Gyurko 1973a: 216-217; Hernández 1978; Hernández 1979; Boldy 1980a: 129-135, 112-115; Fazzolari 1986: 198-199; Nouhaud 1986: 218; Maguhn 1991: 33-43; Kerr 1998: 98; Chainani 1999: 43-44; Martynik 2004: 155; Romero Chumacero 2010: 21-22; Salmones Castaneda 2013: 161) налазе у низу алузија на грофицу Ержебет Батори (Erszebet Báthory), Трансилванију, крв и хладноћу, које Хуан „чита“ у ресторану Полидор (фр. *Polidor*). У Бечу се „вамписко“ тумачење наставља уз помоћ Фрау Марте, времешне хотелијерке, која представља једно од модерних отелотворења грофице Батори. Вампирски „код“, како га назива Стивен Болди (1980a: 116), критика је често објашњавала уз помоћ раније поменутих психоаналитичких тумачења, у којима су вампири попримали улогу означитеља другости (Boldy 1980a: 113) или оспољења подсвести ликова (Gyurko 1973a: 216-217; Fazzolari 1986: 198-199).

На ужем плану, однос између Хуана и Елен (Hélène), потенцијалних протагониста романа, инспирисао је бројна симболичка читања. Читав низ критичара је у Хуановој судбини препознао мит о несрећном Актеону, кога је богиња Дијана, у 62 отеловљена у лику Елен, бацила псима јер ју је видео нагу док се купала (Gyurko 1973a: 222; Gyurko 1973b: 992; Inclendon 1975: 265; Boldy 1980a: 126-127; Anderson 1990: 105; Chainani 1999: 48; Zerregno 2012: 339-340). Динамичност и сложеност односа између двоје протагониста постаје очигледна када се у обзир узму потпуно супротно тумачење лика Хуана и Елен. Према њему, Хуан представља модерног Агамемнона, који бескрупулозно жртвује своју кћерку Ифигенију, у роману приказану као Елен (Gyurko 1973a: 222; Gyurko 1973b: 992). Нешто

ребе се у различитим ликовима романа препознају особине племкиње из породице Фоскари (Foscari), прогнане у околину Венеције због свог раскалашног живота (Boldy 1980a: 135-136; Anderson 1990: 46), фигура Елагабала, сиријско-римског божанства (Boldy 1980a: 136-137; Anderson 1990: 46; Martínez 2012: 335) или слике мучеништва Светог Севастијана (Gyurko 1973a: 222; Boldy 1980a: 128-129).

Пуко препознавање страних „кодова“ ипак не може проникнути у срж 62, те су поједини критичари настојали да успоставе компаративне везе између Кортасаровог романа и текстова других аутора, или других књижевних жанрова. Паралеле ове врсте сежу до ренесансних жанрова, те је у Кортасаровом роману препознат модерни пасторални роман (в. Jones 1985). Поређења се настављају са „Фауновим поподневом“ Стефана Малармеа („L'après-midi d'un faune“, Stéphane Mallarmé) и симболизмом (в. Inledon 1975), да би путем француских утицаја и Прустовог (Proust) дискурса сећања у романескном циклусу *У потрази за изгубљеним временом* (*À la recherche du temps perdu*) (в. Doulu 2013), стигла до хиспаноамеричких паралела са Октавиом Пасом и песмом „Белина“ („Blanco“) (в. Soloaga Martín 2017), Карлосом Фуентесом и романом *Промена коже* (*Cambio de piel*) (в. Boldy 1980a: 137-138), те Маријом Варгасом Љосом (Mario Vargas Llosa) и романом *Разговор у Катедрали* (*Conversación en la Catedral*) (в. Parkinson Zamora 1982).

Препознавање других књижевних „кодова“ у 62 и успостављање интертекстуалних веза између Кортасаровог романа и других дела надовезује се на устаљено тумачење неаутономности трећег Кортасаровог романа. Већина критичара, посебно у иницијалним фазама рецепције романа, сматрала су како се 62. *Модел за састављање* не може тумачити без критичког проматрања *Школица*¹⁸⁰, основе из које се развио трећи Кортасаров роман. У тумачењу 62 консултују се и одређени Кортасарови

¹⁸⁰ Међу таквим текстовима налазе се: Filer 1970, Dellepiane 1972, Paley de Francescato 1972, Hernández 1979, Chesler 1986, Yurkievich 1987a, Lobo Pedreros 2004.

аутопоетички текстови каснијег датума, попут „Сломљене лутке“ или „Стакла са једном ружом у њему“. Тек недавно се међу критичарима јавила потреба за сагледавањем 62 као независног књижевног дела и занимање за то шта би овај роман могао самостално да представља (в. Zerregno 2012; Imbrogno 2012).

На самом крају лука тематских тумачења романа 62. *Модел за састављање* налазе се социополитичка читања овог текста. За разлику од тумачења позних Кортасарових дела, попут романа *Мануелова књига* (*Libro de Manuel*, 1973) или збирке разнородних текстова под насловом *Никарагва, тако насилно слатка* (*Nicaragua, tan violentamente dulce*, 1983), друштвено ангажовано читање 62 представља реткост. Једну од кључних тема Кортасаровог стваралаштва, тему потраге, критика заинтересована за политички подтекст романа 62 тумачила је као потрагу за „новим човеком“ социјализма (*el hombre nuevo*) (Sosnowski 1973: 162; Yurkievich 1987a: 154). У роману 62. *Модел за састављање* критика је препознала симбол будућих Кортасарових књижевних и политичких залагања, упутивши на ауторово залагање за остварење идеја Кубанске револуције и поновно успостављање демократије у Никарагви (Lobo Pedreros 2004: 70-73). Зачеци политичке мисли у роману 62 развиће се у наредним Кортасаровим делима у целовите идеје о књижевној и политичкој револуцији. Социополитичко читање романа 62 тако успоставља спону између два привидно потпуно различита периода у Кортасаровом стваралаштву: метафизичке и политичке, тј. историјске фазе (Cortázar 2013: 22).

Роман 62. *Модел за састављање* припада метафизичкој фази Кортасаровог стваралаштва, у којој преовлађују онтолошка питања и теме. Будући да Кортасарову метафизичку фазу такође одликују формалне иновације, не чуди што је велики број критичара управо на њих преместио тежиште интерпретације. Највећа пажња је посвећена наративним техникама. Посебно су биле занимљиве употреба мултиперспективизма (нпр. Dellepiane 1972: 174; Valentine 1976: 185; Lobo

Pedrerros 2004: 127-128; Zerpegno 2012: 328-329), мноштво приповедача и велика брзина смењивања приповедања у трећем, првом или другом лицу једине (Figueroa Amaral 1969: 382; Alazraki 1994b: 244; Blanco Arnejo 1996: 70-71; Lobo Pedrerros 2004: 127-128; Zerpegno 2012: 328, 341). Велику пажњу су привукли и изненадни прелази из дескрипције у дијалог (Blanco Arnejo 1996: 66-68, Dellepiane 1972: 176), као и необични приповедачи-ликови у којима аутор настоји да обједини све наративне перспективе и гласове (Valentine 1976: 185; Zerpegno 2012: 340-341). Кортасар је у роману *62. Модел за састављање* тежио необичностима и на језичко-стилском плану, па су многи критичари тражили кључ за склапање овог романа помоћу анализа нестандартне употребе различитих врста речи, наглих прекида мисли, елипси, набрајања, метафора и аргентинизама (в. Filer 1970: 144; Curutchet 1972: 125; Dellepiane 1972: 167-171; Francescato 1972: 370; Marambio 1978: 410-412; Chainani 1999: 32-38; Salmones Castaneda 2013: 58-63).

И поред многобројних и разноврсних читања *62. Модела за састављање*, један важан аспект Кортасаровог романа упорно измиче тумачењу. Критика је, додуше, наслутила значај теме љубави у Кортасаровом роману, барем када је реч о заплету *62*. Олга Лобо Педрерос, своја запажања о различитим наративним токовима романа сажима закључком да „*62 no cuenta probablemente nada más que la historia de un amor no correspondido, como tantos poemas*“¹⁸¹ (Lobo Pedrerros 2004: 150). У настојањима да појасне радњу *62*, Хајме Аласраки и Каталин Кулин (Katalin Kulin) стижу до сличних становишта. Аласраки налази да су љубавни „вишеуглови“ тежишне тачке романа (Alazraki 1994b: 241), док Кулин у неузвраћеним и безнадежним љубавима препознаје „*unos centros emocionales*“¹⁸² (Kulin 1983: 101) дешавања у *62*. У неизбежном самеравању са *Школицама*, а у складу са ставом да „*la visión del amor [...] predomina en*

¹⁸¹ „*62* вероватно не прича ништа више до причу о неузвраћеној љубави, као и бројне песме“

¹⁸² „емотивне центре“

la mayor parte de la obra de Cortazar"¹⁸³ (Hernández 1979: 488), Стивен Болди запажа да би прва реченица 62 заправо могла да гласи: „Would I find Hélène?“¹⁸⁴ (Boldy 1980a: 100). Хуанова потрага за Елен, алудира Болди, аналогна је Орасиовој потрази за Магом, а потрага за љубављу представља централну тему романа. Са Болдијевим гледиштем слаже се Анхела Делепјане (Ángela Dellepiane), која проширује опсег потраге за љубављу на све остале ликове романа, видевши у љубави њихов спас, и мање или више несвесно трагање за апсолутом (1972: 165). Љиљана Павловић-Самуровић на том трагу проблем „ljubavi u svetu koji, kao lavirint, sprečava ljude da se nađu i sporazumeju“ (Pavlović-Samurović 1993: 545) тумачи као једно од основних неразјашњених питања у Кортасаровом тексту. Према мишљењу Ауроре Магун (Aurora Maguhn), читав Кортасаров роман представља сведочанство о улози љубави у савременом друштву:

[La novela] [s]e asienta con firmeza en los oscuros derroteros que signan negativamente nuestra época contemporánea, aun cuando no sean precisamente productos novedosos de ésta. Vampirismo, lesbianismo, anti-amor, obsesiones, soledad y muerte, constituyen en la novela auténticas parcelas de lo negativo humano. [...] [P]or contraste, un mensaje de amor, como si la noche, en su negrura, nos hiciese esperar un más claro día.¹⁸⁵ (Maguhn 1991: 7)

Мада је љубави у 62 критика приписивала кључно место, тема љубави никада није добила прилику да прерасте наметнуте фабуларне оквири. Тумачење улоге љубави у 62, другим речима, никада није постало модус читања и одгонетања целине романа. Прве кораке у том смеру направио је Октавио Пас (Paz 1973: 60), а потом и Кристина Пери Роси (Cristina Peri Rossi 1980: 238) и Андрес Аморос (Amorós 2014: 28),

¹⁸³ „визија љубави доминира у највећем броју Кортасарових дела“

¹⁸⁴ „Да ли бих пронашао Елен?“

¹⁸⁵ „[Роман] се чврсто смешта на мрачне стазе које негативно обележавају наше савремено доба, чак и када то нису новине које доноси управо ова епоха. Вампиризам, лезбејство, анти-љубав, опсесије, самоћа и смрт, у роману конституишу аутентичне компоненте лошег у људима. [...] Насупрот њима, порука љубави, као што би ноћ, својом тмином, учинила да се надамо светлу дана.“

приметивши могућу алузију на љубав у поднаслову романа, притајену иза једног сувишног слова Р: 62. *Modelo para a(r)mar*¹⁸⁶. Тумачећи наводну алузију на љубав у поднаслову 62, критичари су нехотице описали амбивалентну позицију љубави у Кортасаровом роману. Перитекст или поднаслов романа истовремено чини маргину и кључно обележје текста. Могло би се у том смислу приметити да љубав у Кортасаровом роману заузима позицију *маргинализованог центра*. Поднаслов Кортасаровог романа би се, користећи Женетову (Genette 1987: 75) терминологију, пре могао окарактерисати као рематски, то јест усмерен на начин на који писац третира текст, него као тематски, то јест окренут ка садржини текста. Тумачења Октавија Паса, Кристине Пери Роси и Андреса Амороса из тог разлога подразумевају измештање теме љубави из строго фабуларног оквира.

Поднаслов романа „Модел за састављање“ представља својеврсно упутство за читање романа и сведочанство о важности читалачког чина за аутора 62. Метафоричка веза између аутентичног поднаслова романа, „Модел за састављање“, и верзије поднаслова добијене избацивањем ‘сувишног’ слова Р, „Модел за вољење“, открива, према нашем мишљењу, две кључне преокупације писца 62: љубав и читање. Блискост између љубави и читања у Кортасаровом роману не заснива се, наравно, само на игри речима која „састављање“ претвара у „вољење“, мада би се могла заступати теза да се у вољењу тежи састављању тела и душа. Повезаност појмова љубави и састављања, односно читања, упућује на суштинско пишчево усмерење ка читаоцу, на пишчеву потребу за Другим, на потрагу за саучесништвом и жељу за блискошћу са особом са друге стране папира, био то књижевни лик, или читалац од крви и меса. Прецизније значење поднаслова „Модел за састављање Кортасар пружа у уводној напомени или упутству о начину читања 62:

¹⁸⁶ Избацивањем једног слова ‘р’ из наслова романа глагол саставити, односно, глаголска именица састављање – на шпанском *armar* – постаје глагол *amar*, то јест волети, а наслов романа се претвара у 62. *Модел за вољење*.

El subtítulo “Modelo para armar” podría llevar a creer que las diferentes partes del relato, separadas por blancos, se proponen como piezas permutables. Si algunas lo son, el armado a que se alude es de otra naturaleza, sensible ya en el nivel de la escritura donde recurrencias y desplazamientos buscan liberar de toda fijeza causal, pero sobre todo en el nivel del sentido donde la apertura a una combinatoria es más insistente e imperiosa. La opción del lector, su montaje personal de los elementos del relato, serán en cada caso el libro que ha elegido leer.¹⁸⁷ (62MA 7)

Кортасарова напомена суптилно понавља образац упутства за читање *Школица* и веома вешто и сугестивно успоставља границе читаочеве слободе. У формалном „Упутству за употребу романа” на почетку *Школица* аутор предлаже два метода читања за две различите врсте читалаца, али је заправо само други, нелинеарни начин читања, сматрао адекватним. Активно или саучесничко читање, иако предодређено пишчевим шаблоном, подразумева скоковито и креативно напредовање кроз текст, па и релативно слободан избор завршетка дела. Ланин Ђурко (Lanin Gyurko 1973: 216) стога у односу према слободи читања препознаје кључну разлику у читању *Школица* и 62:

[...] although both novels are presented in fragments and require the reader to make many shifts in time, space, and point of view, *Rayuela* is in many respects an open novel, whereas 62: *Modelo para armar* is a closed one. In *Rayuela* a certain amount of freedom is granted the reader, who has the option of reading the narrative in one of two ways. [...] The fate of the protagonist, Horacio Oliveira, is made deliberately ambiguous. The reader of *Rayuela* is thus permitted to come to his own conclusions as to whether Horacio finally committed suicide, went insane, or in some ironic way gained the self-transcendence that he was obsessively seeking. But in 62: *Modelo para armar*, no matter how the pieces of the narrative are arranged, the results is the same - the condemnation of the characters.¹⁸⁸

¹⁸⁷ „Поднаслов „Модел за састављање” могао би да наведе на мисао да се различити делови приче, одвојени празнинама, представљају као међусобно замениви елементи. Ако неки то и јесу, склоп на који се алудира друге је природе, приметан већ на нивоу писања где се понављања и премештања настоје ослободити сваке узрочне утврђености, али посебно на нивоу значења где је отвореност ка комбинаторици још упорнија и наметљивија. Читаочев избор, његова лична монтажа елемената приче, у сваком случају ће сачињавати књигу коју је читалац одлучио да прочита.”

¹⁸⁸ „Иако су оба романа дата у фрагментима и захтевају од читаоца да испрати многе промене времена, места и перспектива, *Школице* по многим гледиштима представљају

Појам „склопа“ (шп. *el armado*) из Кортасаровог објашњења поднаслова критичари углавном тумаче на сличан начин (в. Alazraki 1983b: 40; Francescato 1972: 368). Слобода читања 62 не подразумева, према устаљеном мишљењу критике, могућност практичног комбиновања делова и исхода текста колико општу идеју романа:

Efectivamente, no se trata de piezas permutables. Las diferentes partes del relato no presuponen que podemos quitarlas de su lugar y colocarlas donde mejor nos parezca, cosa que, por otra parte, el libro permite hacer. El «armado» se refiere a una visión total del conjunto, cuando finalmente acabamos de leer todas las partes¹⁸⁹ (Francescato 1972: 368).

Роберт Валентајн (Valentine 1976: 143) у Кортасаровом обелодањивању унутрашње структуре романа и препуштању „управљача“ читаоцу види чак покушај завођења читаоца, који треба да помисли „that he participates in its composition by contributing to the determination of its ultimate meaning“¹⁹⁰. Према Валентајну, Кортасар настоји да превари свог читаоца, а роман аргентинског писца више представља потврду традиционалног читања него његово преиспитивање. Валентајново мишљење ипак не деле сви критичари (Kerr 1998: 96). Скептичној струји у тумачењу ‘прописаног’ читања романа 62 супротставило се дијаметрално другачије либерално виђење истог проблема. Насупрот идеји о манипулативном аутору романа, опседнутом контролом, јавља се идеја како 62 представља „una afirmación de la libertad

отворен роман, док је 62. *Модел за састављање* затворен. У *Школицама* се читаоцу додељује извесна количина слободе, и он има могућност да одабере између два начина читања приче. [...] Судбина протагонисте, Орасија Оливејре, намерно је остављена двосмисленом. Читаоцу *Школица* је стога допуштено да дође до својих закључака о томе да ли је Орасио на крају извршио самоубиство, полудео или је на неки ироничан начин достигао само-трансценденцију за којом је опсесивно трагао. Али у 62. *Моделу за састављање*, без обзира на то како се делови приче сложе, резултат је исти – осуда ликова.”

¹⁸⁹ „Заправо није реч о међусобно заменљивим елементима. Различити делови приче не подразумевају да их можемо склонити са њихових места и ставити их тамо где се нама свиђа, што, са друге стране, књига дозвољава. „Склоп“ се односи на свеобухватно сагледавање целине, када на крају прочитамо све делове.”

¹⁹⁰ „да учествује у састављању тако што доприноси одређењу коначног смисла”

de crear, de usar la imaginación, [...] una novela proyecto, que necesita la colaboración del lector para realizarse"¹⁹¹ (Blanco Arnejo 1996: 93). Од читаоца се очекује „la participación dinámica"¹⁹² (Carranza 1969: 559) и састављање модела „con la más absoluta libertad"¹⁹³ (Filer 1970: 72). Читаоцу се придаје велика одговорност, будући да од његове маште зависи хоће ли заплет романа бити комплетан (Roy 1974: 228), и задаје (немогућ) задатак да читањем 'напише' текст (Christ; Chesler 1986: 3; Gabbay 2015).

У светлу тумачења које стваралачку надлежност одузима аутору, значај улоге читаоца постаје очигледан. Намеће се питање каквог тачно читаоца Кортасар има на уму када му поверава тако одговоран задатак. Имајући у виду читав низ препрека које писац б2 поставља пред читаоца, попут нетрадиционалног схватања простора, времена, каузалности и идентитета, читалац мора бити један од ретких, „una especie de Leonardo da Vinci moderno"¹⁹⁴ (Lobo Pedredos 2004: 82). Или, још детаљније, тражи се:

un lector supersensible que pueda captar todos los matices, tanto del pensamiento cuanto del estilo, que sea capaz de vibrar intensamente ante el cuerpo de Celia que la sábana tironeada por Austin descubre lentamente, como ante el *thriller* que se desarrolla en la habitación de la chica inglesa; que se ría con las innúmeras *gags* que salpican todo el libro como que se emocione a ese Marrast impotent para ganarse a Nicole; que se entusiasme con alusiones hiperintelectuales como con la suave poesía de ciertas metáforas; que absorba con delectación pequeños – pero decisivos – toques de una lengua sugerente en extremo, ya sean ellos del nivel conversacional, lunfardo o de idiomas extranjeros, como así también que comprenda el sutil uso del *vos* y del *tú* en un autor argentino acostumbrado al voseo, pero que pone el *tú* en boca de sus personajes franceses (o ingleses o de la nórdica Tell) por oposición a los argentinos Juan, Polanco, Calac y mi paredro, en una afán por dar algún viso de realidad al hecho convencional de tener que hacer hablar a todos sus personajes una misma lengua¹⁹⁵. (Dellepiane 1972: 164)

¹⁹¹ „афирмацију слободе стварања, коришћења имагинације, роман-пројекат, којем је потребна сарадња читаоца да би се остварио.”

¹⁹² „динамично учествовање”

¹⁹³ „са највећом могућом слободом”

¹⁹⁴ „нека врста модерног Леонарда да Винчија”

¹⁹⁵ „суперосетљиви читалац који може да примети све нијансе, како у идеји, тако и у стилу, који је у стању да снажно задрхти пред Селијиним телом које полако открива чаршаф који Остин свлачи, као и пред трилером који се одвија у соби енглеске девојке; да се смеје безбројним његовима од којих пршти цела књига, као и да га дирне што

Захтев за оваквим, ренесансним читаоцем у роману 62 је имплицитан и произилази из вишеслојности и комплексности текста, али се зачиње још у *Школицама*. У идејама и поетичким ставовима старог писца Морелија можемо пронаћи корене наслова романа 62 и теорије читања која ће бити на снази у следећем Кортасаровом роману. Право читање, како смо показали у претходном поглављу, за Морелија, а самим тим и за Кортасара, подразумева саучесништво и сапатништво читаоца са ликовима романа и са аутором. Особу кадру за такав подухват Морели препознаје у 'читаоцу саучеснику'. Њему је супротстављен 'читалац-женка', неспособан да проникне испод површине текста. Критика је показала како читалац саучесник ипак није нужно и увек у предности у односу на читаоца-женку, који је управо због своје пасивности спремнији да се препусти тексту. С друге стране, критичари су доследно у Орасију Оливејри препознавали отеловљење активног, саучесничког читаоца, док је Маги припала улога читаоца-женке. Улоге читаоца-женке и активног читаоца могу се преиспитати на једином примеру непосредног читања књижевног текста у 34. поглављу. Мага се том приликом открива као прави сапутник и сапатник ликова у Галдосовом роману, што Оливејра у својој рационалности и дистанцираности не успева да буде. Тек када Орасио свом хиперинтелектуалном читању припоји Магино препуштање тексту, Морелијево идеално и саучесничко читање постаје могуће.

Критика је углавном настојала да обасја и појасни 62. *Модел за састављање* тако што је на Кортасаров роман пресликавала устаљену слику читаоца и читања из *Школица*. Из те перспективе, Хуан постаје пандан

беспомоћни Мараст не може да освоји Никол; да се одушеви хиперинтелектуалним алузијама, као и нежном поезијом одређених метафора; да упија са уживањем мале – али пресудне – детаље у крајње сугестивном језику, било да су они присутни на конверзацијском нивоу, да потичу из лунфарда или из страних језика, као и да разуме суптилну употребу лица *vos* и лица *tú* код једног аргентинског писца свиклог на *восео*, али који ставља *tú* у уста својим француским јунацима (или енглеским, или Нордијки Тел) насупрот Аргентинцима Хуану, Поланку, Калаку и *мом паредру*, са жељом да се створи привид стварности у конвенцији да сви ликови морају говорити истим језиком."

Орасију Оливејри: „En 62 modelo para armar Juan es un lector activo, en la medida en que es el que interroga, cuestiona y genera el texto; sería el lector cómplice de Morelli [...]”¹⁹⁶ (Anderson 1990: 28). Како у 62 нема примера читања књижевних текстова, Хуанов однос према стварности постаје полигон за проверу теорије читања успостављене у *Школицама*. Посебна пажња се посвећује почетној епизоди у роману, којој је критика практично без изузетка приписивала изузетан значај и у њој видела кључ за склапање романа (в. MacAdam 1975: 675; Curutchet 1972: 107; Valentine 1976: 150; Ramírez Molas 1978: 156-157; Boldy 1980a: 97; Imo 1981: 249; Kulin 1983: 100; Anderson 1990: 21-22; Peavler 1990: 106; Yovanovich 1991: 140-141; Alazraki 1994: 237; Generani 1997: 133; Kerr 1998: 97; Imbrogno 2013). На првим страницама романа Хуан одлучује да уђе у ресторан Полидор, седе за сто окренут ка зиду са огледалима и слуша разговор за столом иза себе. На основу свега што га окружује, околности које су га довеле до ресторана, као и на темељу фрагмената разговора ком присуствује, Хуан успоставља сопствени, вампирски наратив. Помоћу тог наратива Хуан објашњава и тумачи и све остале догађаје у роману. Хуаново ‘читање’ стварности тако постаје парадигма и шаблон тумачења Кортасаровог романа:

Juan performs as a reading figure whose curiosity [...] leads him (like any good reader perhaps) to attempt what appears to be an exemplary interrogation of and interpretation for 62. His questions about the connections among his physical actions and about the meaning of his mental associations, as well as his (or the text’s) answers to those questions, figure one of the reading projects that Cortázar’s reader might feel compelled to complete. Indeed, around the figure of Juan the text also proposes precisely how to read 62; furthermore, the text’s reading of Juan, in these crucial initial pages would suggest that there are hidden meanings (if not “keys”) that can and must be identified in order to make sense of things. That reading suggests that only when one has uncovered such meanings (i.e., allusions, references, associations) can one make sense of this episode and also, some readers would argue, the whole novel. [...] Juan virtually deciphers what at first seems to present itself as incomprehensible. As he does so, he constructs a route into the text, a way to

¹⁹⁶ „У 62. моделу за састављање Хуан је активни читалац, утолико што је он тај који преиспитује, сумња и ствара текст; он би био Морелијев читалац-саучесник.”

make sense of what otherwise would appear to have little if any meaning.¹⁹⁷ (Kerr 1998: 101)

Критичари су настојали да опонашају начин на који Хуан приписује значење привидно бесмисленој стварности (видети нпр. Kerr 1998 или Price 2001). Све што чини те ноћи – када без очигледног разлога купује књигу Мишела Битора (Michel Butor) и на насумично отвореној страници чита име аутора *Атале (Atala)*, улази у мрачни и тужни ресторан Полидор на Бадње вече, седа за једини слободан сто окренут ка огледалу на зиду и поручује флашу вина зеленог силванца (фр. *Sylvaner*) – укључујући и сцене којима присуствује – гојазни гост кога посматра у огледалу како наручује крвав бифтек – Хуан ушлиће у целовиту мрежу смисла. Путем асоцијација и алузија Хуан ове радње повезује са другим, једнако безначајним догађајима, који се одвијају у друго време и на другим местима. Као обучени преводацац, Хуан најпре све поменуте догађаје и чинове сагледава као текст, као речи, а потом их преводи у свој имплицитно вампирски наратив од крвавих замкова, огледала, мрачних одаја, вина и „згрушавања“ (шп. *coágulo*)¹⁹⁸, у ком фигурира грофица Ержебет Батори, заједно са својим модерним верзијама, Фрау Мартом и

¹⁹⁷ „Хуан дела као фигура читања коју знатижеља наводи (можда као сваког доброг читаоца) да се окуша у ономе што се чини да је узорно преиспитивање и тумачење 62. Његова питања о повезаности физичких чинова и о смислу његових менталних асоцијација, као и одговори које он (или текст) даје на та питања, чине један од читалачких подухвата које би Кортасаров читалац можда био приморан да обави. Путем Хуанове фигуре, текст заправо предлаже тачно како се чита 62; штавише, начин на који текст чита Хуана, на овим круцијалним почетним страницама сугерисао би да постоје скривене поруке (ако не „кључеви“) који се могу и морају идентификовати како би се открио смисао. То читање сугерише да се тек по откривању таквог значења (тј. алузија, референци, асоцијација) може пронаћи смисао ове епизоде и, неки читаоци ће рећи, читавог романа. Хуан практично дешифрује оно што се испрва приказује као неразумљиво. Како то чини, он трасира пут у текст, начин да се пронађе смисао у ономе што би се иначе чинило да има мало, ако и толико, смисла.”

¹⁹⁸ Појам „згрушавања“ из романа 62, или „кристализације“ (шп. *crystalización*), како ће „згрушавање“ Кортасар назвати неколико година касније у тексту „Стакло са једном ружом у њему“ (Cortázar 1974c: 129), представља процес настанка Кортасарових такозваних „фигура“. Према Болдију, згрушавањем „various disparate elements, objects, memories and actions suddenly bec[o]me linked [...] in a unity, a *figura* [...] pointed to a ‘different reality’“ (Boldy 1980a: 110), односно, „разни елементи, предмети, сећања и догађаји изненада се повезују у целину, *фигуру* усмерену ка ‘другачијој стварности’“.

Елен. Хуан је једини за кога догађаји у ресторану Полидор имају посебно значење, чега су приповедач и Хуан подједнако свесни:

como buen intérprete habituado a liquidar en el instante todo problema de traducción en esa lucha contra el tiempo y el silencio que es una cabina de conferencias, había hecho trampa, si cabía hablar de trampa en esa aceptación (irónica, automática) de que *saignant* y *sanglant* se equivalían y que el comensal gordo había pedido un castillo sangriento, y en todo caso había hecho trampa sin la menor conciencia de que el desplazamiento del sentido en la frase iba a coagular de golpe otras cosas ya pasadas o presentes de esa noche, el libro o la condesa, la imagen de Hélène, la aceptación de ir a sentarse de espaldas en una mesa del fondo del restaurante Polidor.¹⁹⁹ (62MA 10)

Испоставља се да се Хуаново разумевање стварности темељи на грешци у превођењу. Сâм Хуан је свестан да његово читање настаје као производ „este inútil deseo de comprender”²⁰⁰ (62MA 11) и „en el fondo sé [sabe] que todo es falso”²⁰¹ (62MA 11; курзив је присутан у оригиналу). Осим протагонисте и приповедача, и критика је посветила пажњу Хуановим грешкама у тумачењу (Baxt 1974: 224-230; Kerr 1998; Price 2001; Salmones Castaneda 2013: 177). Без обзира на то што Хуан своје ‘читање’ стварности заснива на варкама, поједини критичари су у почетној епизоди 62 препознали образац за тумачење романа и проширили Хуанов вампирски наратив чак и на оне аспекте романа који њиме нису били обухваћени.²⁰²

¹⁹⁹ „као добар преводилац навикнут да у тренутку елиминише сваки преводилачки проблем у тој борби против времена и тишине у кабини за превођење, преварио се, ако се може говорити о варци у таквом прихватању (ироничном, аутоматском) да *saignant* и *sanglant* значе исто и да је дебели гост наручио крвави замак, и у сваком случају, преварио се без имало свести да ће промена значења те реченице изненада згрушати друге ствари које су се већ догодиле или које су се дешавале те ноћи, књигу или грофицу, слику Елен, пристајање да седне ка зиду за сто у дну ресторана Полидор.”

Израз „*saignant*” се користи за степен печености бифтека, а „*sanglant*” означава прекривеност или испуњеност крвљу, док скраћени облик имена и придева Шатобријан (фр. *Châteaubriand*), „*chateau*”, на француском представља хомоним са именицом замак. Хуановом грешком, од „крвавог шатобријан бифтека” тако може постати „крвави замак”.

²⁰⁰ „ове бескорисне жеље да се разуме”

²⁰¹ „у суштини знам [зна] да је све погрешно”

²⁰² Овакав начин читања романа присутан је у свим тематским тумачењима која истичу доминантну позицију ‘вамписког кода’ у роману (нпр. Baxt 1973; Gyurko 1973a: 216-217; Hernández 1978; Hernández 1979; Boldy 1980a: 129-135, 112-115; Fazzolari 1986: 198-199; Nouhaud 1986: 218; Maguhn 1991: 33-43; Kerr 1998: 98; Chainani 1999: 43-44; Romero

Уколико се критички приступи чињеници да Хуан своје комплетно разумевање стварности базира на грешкама, намеће се питање да ли Кортасар на првим страницама романа *62. Модел за састављање* заиста предочава читалачки шаблон, то јест нову врсту упутства за употребу романа. Хуанов приступ стварности је логоцентричан и хиперинтелектуалан, за разлику од Кортасарове неповерљивости према речима. Кортасар у *Школицама* речима објављује рат и назива их „*perras negras*”²⁰³. Речи за Кортасара представљају „*raíz de engaño*”²⁰⁴ и писац предлаже напуштање логоцентричне интелектуалности (*R* 93: 351). Хиперинтелектуални читалац, отеловљен у Орасију Оливејри, у 34. поглављу *Школица* суочен је са немогућношћу да оствари саучесничко и уживљено читање. Читалац 34. поглавља романа сазнаје да се аутор све до тог тренутка поигравао његовим очекивањима о расподели улога активног и пасивног читаоца. У *62. Моделу за састављање* понавља се сличан образац: хиперинтелектуални читалац у потрази за смислом, овога пута оличен у Хуану, не успева да ‘прочита’ стварност на жељени начин и да као читалац-саучесник проникне у њену бит. Озбиљност импликација Хуановог погрешног читања зависи од степена идентификације читаоца са Хуаном.

Читалац који прихвати да је пут до саучесничког читања заснован на дистанцираном и интелектуалном тумачењу, и у Хуану препозна узор правог читања, као што је то чинила критика, понављаће Хуанове грешке у свом тумачењу романа. Таквом читаоцу Кортасаров текст ће изгледати искључиво као поприште сложене умне играрије у вампирском кључу. Следећи такву путању, читалац стиже до самог краја *62* не одгонетнувши

Chumacero 2010: 21-22). Хуан своје схватање стварности дефинише као „*una mediocre asociación fonética*” (*62MA* 24), тј. просечну фонетску асоцијацију, што једна струја у тумачењу *62* прихвата као сасвим задовољавајући интерпретативни принцип. Следећи принцип фонетских асоцијација, поједини критичари на основу пића за које се Тел опредељује, кампарија, закључују како је Тел симболичка представа Парсифала (видети Boldy 1980a: 126, али и Figueroa Amaral 1969, Hernández 1978 и Yurkievich 1987a).

²⁰³ „црне кучке”

²⁰⁴ „корен обмане”

ниједно од суштинских питања романа, која га нимало нису променила Парадокс лежи у томе што се Хуаново читање проглашава за једино 'право' читање 62, упркос сазнању да се Хуан у свом тумачењу вара, да је његово виђење стварности погрешно. Нужан закључак критике стога гласи да исправно читање романа није могуће: „A menudo, Juan tiene la impresión de que todo está a punto de explicarse, pero se disuelve [...]. Él no lo puede resolver; tampoco lo podemos hacer nosotros”²⁰⁵ (Francescato 1972: 369). Читалац може одабрати и другу могућност, да се инертно препусти тексту и слепо следи Хуана на његовом путу решавања вампирске енигме. Таква путања такође полази од једне грешке, тачније једне погрешно преведене поруцбине, и на њој гради мање или више слободне асоцијације: белом вину Зелени силванац (фр. *Sylvaner*) критичари приписују црвену боју да би се уклопило у Кортасаров „вампирски“ наратив и хронотоп румунске Трансилваније. Наратив се, према мишљењу критике, „згрушава“ преко фонетске асоцијације синтагме „un château saignant“ и књиге Мишела Битора, која подсећа на крваву мађарску грофицу Батори. Читалац који се одлучио за овај пут неминовно још једном стиже до незадовољавајућег краја. Читалац остаје без одговора на многа питања која вампирски наратив не може да обухвати, и поново доноси закључак о неразрешивости романа. Испоставља се да ни активно и интелектуално, али ни потпуно пасивно читање не воде читаоце до жељеног решења. Пасивно читање не пружа читаоцу-женки лажне, туђе драме којима би могао доконо присуствовати, нити наративну недвосмисленост уз јасне одговоре на постављена питања. Активни приступ, с друге стране, фрустрира читаоца који спознаје да чак ни праћење задатих шаблона не гарантује продирање у смисао штива.

Решење се можда, као и у *Школицама*, налази у синтези двају начина читања романа. Од читаоца 62 се тражи да се поистовети са

²⁰⁵ „Хуан често има утисак да све само што се не разјасни, али се распрши [...]. Он то не може да реши, ни ми то не можемо учинити.”

протагонистом и да истовремено задржи упитаност пред светом у ком се нашао. Упутство за употребу на почетку *Школица* заправо је ауторова варка, која читаоца заводи причом о двама одвојеним и неспојивим читањима романа и привидном нужношћу да се читалац определи за једно од њих. У 62. *Моделу за састављање* исту функцију има Хуаново читање стварности, које се представља као једино исправно и стога се мора беспоговорно следити. Добри а преварени читалац жели да прочита роман на најбољи могући начин, те се у *Школицама* одлучује да прати Орасија, а у 62 креће за Хуаном. На том путу је неопходно да се читалац поистовети са протагонистом, да на исти начин посматра и (погрешно) тумачи стварност. Прве странице 62 нуде шаблон читања романа, и то намерно погрешни шаблон, јер се читалац мора уживети у неразумљиву и необјашњиву стварност самих књижевних јунака.

Кортасаров свет изазива нелагодност, па чак и анксиозност протагониста романа. Разлог се може препознати у чињеници да стварност ликова романа није једнообразна, већ подељена на три раније поменуте стварносне равни. Само прва стварносна раван наликује ванкњижевном свету, док друге две аутор назива Градом и зоном. „Град“ у Кортасаровом роману не означава урбана попришта радње у роману, Париз, Лондон и Беч. Ниједно од ових места није Кортасаров Град, мада се он може налазити у сваком од њих, и у свакој ствари:

nosotros estábamos de acuerdo en que cualquier lugar o cualquier cosa podían vincularse con la ciudad [...]. La ciudad podía darse en París, podía dársele a Tell o a Calac en una cervecería de Oslo, a alguno de nosotros le había ocurrido pasar de la ciudad a una cama en Barcelona, a menos que fuera lo contrario.²⁰⁶ (62MA 22)

²⁰⁶ „слагали смо се да су се било које место и било која ствар могли повезати са Градом. Град се могао показати у Паризу, могао се показати Калаку или Тел у некој пивници у Ослу, једном од нас се догодило да из Града пређе у кревет у Барселони, ако није било обрнуто.“

У Град се увек и једино ступа нехотице: „por la ciudad habíamos andado todos, siempre sin quererlo“²⁰⁷ (62МА 22). Свако кретање по Граду „tenía siempre algo de pasivo, por inevitable y decidido, por fatal si se podía caer en ese término lujoso“²⁰⁸ (62МА 102). Ликови су свесни да их Град „alivia extrañamente de su libertad“²⁰⁹ (62МА 102), те да је њихова слобода замењена туђом вољом:

el sentimiento de cumplir itinerarios en los que su voluntad poco tenía que ver, como si la topografía de la ciudad, el dédalo de calles cubiertas, de hoteles y tranvías, se resolvieran siempre en un solo inevitable derrotero pasivo.²¹⁰ (62МА 102)

Иако задржавају сопствене жеље и хтења, ликови су свесни да у Граду не управљају својим кретањима и судбином. У Граду њима руководе неке непознате силе, које се још у 62. поглављу *Школица* називају „fuerzas extranjeras“²¹¹ (R 62: 297). Протагонисти Град доживљавају као „un terreno de *supuestas* coincidencias“²¹² (62МА 77; курзив К.В.). Иза ових коинциденција крије се смисао који протагонисти не могу докучити, док критика у њима препознаје „seres débiles y como a merced de esas fuerzas imponderables que los impelen“²¹³ (Dellepiane 1972: 172). Ликови постоје на стварносној равни која не зависи од њихових хтења и неминовно учествују у догађајима, на које не могу да утичу. Из тог разлога, и ликови у роману (62МА 41), и критика (нпр. Curutchet 1972: 112) увиђају сличност између Града и сна. Искуство Града налик је колективним сновима које сањају скоро сви ликови, чланови групе пријатеља из париског кафеа Клини (фр.

²⁰⁷ „по Граду смо сви ходали, а да никада то нисмо желели“

²⁰⁸ „увек је било помало пасивно, скоро неизбежно и већ одлучено, чак фатално ако се може употребити тај луксузни израз“

²⁰⁹ „необично лишва њихове слободе“

²¹⁰ „осећање да се следе руте са којима њена [њихова] воља нема превише везе, као да се топографија Града, лавиринт наткривених улица, хотела и трамваја, увек разрешава на једној истој неизбежној и пасивној путањи.“

²¹¹ „стране силе“

²¹² „простор *наводних* коинциденција“

²¹³ „слаба бића и као да су остављени на милост тим несхватљивим силама које их покрећу“

Cluny), са изузетком Увелог Листа. Увели Лист се, као и мој паредро, не би могла истински окарактерисати као књижевни лик, већ пре као текстуална функција (Zerregno 2012: 340).

Увели Лист и мој паредро су једина два лика у групи без 'правог' имена²¹⁴ и јасно одређених, или по било чему специфичних, елемената идентитета. Без обзира на заједничке одлике, Увели Лист и мој паредро представљају крајности. Увели Лист у тексту никада не дела самостално и постоји тек у оквиру групе, „nunca mirada у menos mirante“²¹⁵ (62MA 62). Једино што Увели Лист повремено изговара, најчешће као закључак бесмислених расправа између Поланка (Polanco) и Калака (Calac), јесу једнако бесмислене речи: „Bisbis bisbis“. Будући да се управо тим речима завршава роман, критичари су посебну пажњу посветили Увелом Листу, том „el más *inexistente* de los personajes“²¹⁶ (Sicard 1981: 235; курзив је присутан у оригиналу). Једни су у Кортасаровом опису Увелог листа препознали особу у кататоничном стању (Вахт 1973: 245; Salmones Castaneda 2013: 140), жену ограничених менталних способности или жртву прекомерне употребе опијата (Blanco Arnejo 1996: 32). Други су у овој „јунакињи“ видели отеловљени губитак индивидуалности, празнину и апсурд својствене модерном свету (Lobo Pedreros 2004: 206). Са приповедачке тачке гледишта, Увели Лист представља празнину у тексту (Lobo Pedreros 2004: 206), лишена сваке експресивности осим речи „Бисбис бисбис“, којима наратор, уз нескривени хумор, приписује значење израза изузетног узбуђења, престрашености или солидарности.

²¹⁴ За могућим пореклом имена Увелог Листа Виктор Сејд (Victor Sage 2007) трага у последњем стиху Верленове (Verlaine) песме „Месечина“ („Clair de lune“), док корен имена ове јунакиње Роберт Валентајн налази у Кортасаровим текстовима објављеним пре романа 62 (в. Valentine 1976: 160).

Име паредро грчког је порекла (παρέδρος) и означавало је „онога који седи поред“, неку врсту помоћника или саветника у старој Грчкој (в. Marambio 1978: 395, Harding 1985: 181 и Vera Martín 2014: 79), што је блиско значењу које Кортасар приписује мом паредру. Присуство деиктика „мој“ у паредровом имену упућује на флексибилност идентитета овог јунака.

²¹⁵ „никада посматрана, а још мање посматрач“

²¹⁶ „највише *непостојећем* од свих ликова“

У мом паредру се, пак, остварује друга крајност текстуалне функције. Мој паредро представља конструкт који пркоси конвенционалном поимању лика са именом, јединственом перспективом, сингуларношћу или плуралношћу (Chesler 1986: 6):

mi paredro era una rutina en la medida en que siempre había entre nosotros alguno al que llamábamos mi paredro, denominación introducida por Calac y que empleábamos sin el menor ánimo de burla puesto que la calidad de paredro aludía como es sabido a una entidad asociada, a una especie de compadre o sustituto o *baby sitter* de lo excepcional, y por extensión un delegar lo propio en esa momentánea dignidad ajena, sin perder en el fondo nada de lo nuestro [...]. Desde luego (todavía hay que aclarar estas cosas) las mujeres también podían ser mi paredro, salvo Feuille Morte; cualquiera podía ser el paredro de otro o de todos y el serlo le daba como un valor de comodín en la baraja, una eficacia ubicua y un poco inquietante que nos gustaba tener a mano y echar sobre el tapete llegado el caso.²¹⁷ (62MA 22, 28)

Појава попут мог паредра, одређена способношћу усвајања идентитета и наративних перспектива других ликова, инспирисала је бројна тумачења. Креативнији критичари у мом паредру су препознали „noción egipcia del espíritu guía, compañero de viaje pero que aquí aparece compartido poseyendo personas diferentes en momentos diferentes“²¹⁸ (Rabassa 1983: 191). Већина критичара мог паредра видела је, пак, као „una especie de *alter ego* de todos y cada uno de personajes. [...] una especie de *Doppelgänger* de cualquiera de los personajes encarnado momentáneamente en cualquier otro miembro del grupo“²¹⁹ (Curutchet 1972: 111, 112), „merely an empty slot, filled differently each time it occurs—a long shadow cast by a

²¹⁷ „мој паредро је био рутина утолико што смо увек једног од нас звали мој паредро, назив који је увео Калак и који смо користили без и најмање шале, зато што се природа паредра односила, као што је познато, на један повезани ентитет, на неку врсту ортака или заменика или *бејби-ситера* изванредности, и самим тим делегирања сопствености у тај тренутни туђи положај, не изгубивши у суштини ништа од оног нашег [...]. Стога (и даље треба разјашњавати ове ствари), и жене могу бити мој паредро, осим Увелог Листа; било ко може бити нечији или свачији паредро, и улога паредра давала би му вредност цокера у картама, свеprisутну и помало узнемирујућу ефикасност коју смо волели да имамо при руци и да је бацимо на талон када за то дође час.“

²¹⁸ „египатски појам духа водича, сапутника који се овде појављује запоседајући различите ликове у различитим тренуцима“

²¹⁹ „неку врсту *alter ega* сваког и било ког лика. [...] неку врсту двојника (*Doppelgänger*) било ког лика привремено отеловљеног у било ком другом члану групе“

pronoun"²²⁰ (McHale 2004: 212), „semicharacter [...] introduced as a linguistic cruch"²²¹ (O'Connor 2004: 148), „superentidad"²²² (Filer 1972b: 264) или „super-personaje"²²³ (Dellepiane 1972: 174; Scholz 1977: 96; Sicard 1981: 235).

Мој паредро се, међутим, не може ограничити наведеним карактеризацијама. Иако мој паредро обједињује у себи различите личности и искуства, у роману се на тренутке чини како Кортасаров конструкт успева да стекне независност у односу према другим књижевним ликовима: „había veces en que sentíamos que mi paredro estaba como existiendo al margen de todos nosotros, que éramos nosotros y él [...], como si en algunas horas privilegiadas saliera por sí mismo, mirándonos desde fuera"²²⁴ (62MA 28). Без обзира на степен самосталности, мој паредро увек остаје неодвојиво везан за стварносну раван Града. Мој паредро доноси прве вести о Граду, од њега остали ликови највише сазнају о Граду, и о сопственом боравку у њему. Поред тога, мој паредро по себи важи за „testimonio tácito de la ciudad, de la vigencia en nosotros de la ciudad"²²⁵ (62MA 27-28). Критичари су из тог разлога у мом паредру препознали „a name given to the condition of being in the city"²²⁶ (Valentine 1976: 155) и „the extension of their [characters'] real-life identities that enters the *ciudad*"²²⁷ (Gyurko 1973a: 223).

Као непорециви гласник Града, мој паредро се први пут појављује у роману у зони, једином 'простору' у коме се о Граду може говорити. Налик Граду, и зона се манифестује у простору, али није њиме одређена:

²²⁰ „тек празан простор, испуњен другачије сваки пут када се појави – дуга сенка коју баца заменица “

²²¹ „полу-лик представљен као лингвистичко помагало“

²²² „супер-ентитет“

²²³ „супер-лик“

²²⁴ „дешавало се да осетимо као да мој паредро постоји на граници свих нас, да постојимо ми и он, [...], као да се у неким привилегованим часовима појављивао сам за себе, гледајући нас споља.“

²²⁵ „прећутно сведочанство о Граду, о нашем присуству у Граду“

²²⁶ „назив дат стању боравка у Граду“

²²⁷ „екстензија њихових стварних идентитета [стварних идентитета ликова] који улазе у *ciudad*“

en la zona (el *Cluny*, alguna esquina, el canal Saint-Martin que son siempre la zona). [...] otra vez en la (el *Cluny* por la noche, casi siempre, el territorio común de una mesa de café, pero también una cama o un *sleeping car* o un auto que corre de Venecia a Mantua)²²⁸ (62MA 15-16).

Зона није географски утврђена, будући „el ámbito del grupo y se traslada con él“²²⁹ (Curutchet 1972: 111), а једина активност којој се група пријатеља у зони посвећује јесу бескрајни разговори. На тој територији постоји неиздржива потреба „de saber lo que ocurre ya que casi siempre ocurre algo que alcanza a valer para todos, como cuando sueñan o anuncian noticias de la Ciudad“²³⁰ (62MA 15). Блискост критичких концепција зоне и Града најочигледнија је у самеравању двеју стварносних равни са колективним сновима (в. 62MA 15, 21 и 41). Битну разлику представља чињеница да у самој зони нема места за догађаје: она је подручје *приче* у којој се збивања из Града и материја живота претварају у језик и речи, где „todo lo que contara estaría irremisiblemente falseado, puesto en orden“²³¹ (62MA 30). Зона је „un artificio de palabras donde las cosas ocurren con igual fuerza que en la vida [...] fuera de la zona“²³² (62MA 16).

Дефиниција зоне као простора приче и творевине речи²³³ наводи на можда једино тумачење које обједињује све три стварносне равни – Град, зону и мог паредра – у смислени наратив. Мој паредра из ове перспективе представља осамостаљену наративну функцију мултиперспективизма, то јест ауторско присуство у тексту (Sicard 1981: 236). Град сачињава простор књижевности или „el mundo de la novela“²³⁴ (Fazzolari 1986: 197), у коме ликови, сасвим логично, не могу остваривати сопствену, већ пишчеву

²²⁸ „у зони (кафе *Клини*, неки ћошак, Канал Сен Мартен, који су увек зона). [...] поново у зони (*Клини* ноћу, готово увек, заједнички простор једног стола у кафеу, али и кревет или *sleeping car* или ауто који иде од Венеције до Мангове)“

²²⁹ „подручје групе и сели се са њом“

²³⁰ „да се сазна шта се дешава јер се скоро увек дешава нешто што почиње да важи за све, као када сањају или доносе вести из Града“

²³¹ „све што ћу [ће] испричати постаће неповратно изобличено, доведено у ред“

²³² „артефакт речи где се ствари дешавају једнако снажно као и у животу (...) изван зоне“

²³³ О повезаности зоне, као типичног постмодернистичког простора, са речима и текстом видети McNale 2004: 56-58.

²³⁴ „свет романа“

вољу. Зона постаје место посредовања и комуникације између књижевности и стварности, „el lugar de surgimiento [...] de la ficción novelesca“²³⁵ (Sicard 1981: 237), „lugar de ficción en la ficción“²³⁶ (Nouhaud 1986: 214) и „el mundo del novelista“²³⁷ (Fazzolari 1986: 197). Разговори у зони тумаче се као креативни чин и „diseño de territorios poéticos“²³⁸ (Filer 1987: 48), а једини предмет дијалога у зони је Град. Позиција града, као поетске територије и простора фикције у роману, посебно је оснажена песмом која описује управо Град и искуство боравка у њему. Ова самостална поетска творевина, једина песма у 62. *Моделу за састављање*, додатно маркира простор Града и потенцира његову фикционалну природу.

Мој паредро посредује између Града и ликова, који истовремено стварају наратив у Граду и играју главне улоге у њему. Чланови групе тиме добијају улогу аутора текста, текста оличеног у Граду, а мој паредро постаје „metapersonaje“²³⁹ (Lobo Pedreros 2004: 206), или фигура аутора, „presencia que es la más impersonal que sea posible“²⁴⁰ (Sicard 1981: 236). Безлично присуство, које дозвољава заменљивост паредра са скоро свим другим ликовима у роману и наликује положају цокера у картама, још чвршће повезује Кортасаровог фиктивног јунака са сликама зоне и Града. Боравак у Граду ликови пореде са партијом карата „en las que somos [son] espadas o corazones pero no las manos que las mezclan y las arman“²⁴¹ (62МА 38). Неко или нешто поиграва се судбином становника Града, који се у зони осећају као „marionetas estúpidas“²⁴² (62МА 137). Уколико мој паредро, као наративна функција, може заменити било ког протагонисту романа, уколико су сами ликови свесни такве могућности, поставља се питање о природи самих ликова Кортасаровог романа. Чињеница да протагонисте

²³⁵ „место појављивања романескне фикције“

²³⁶ „место фикције у фикцији“

²³⁷ „пишчев простор“

²³⁸ „стварање поетских територија“

²³⁹ „мета-јунак“

²⁴⁰ „најбезличније могуће присуство“

²⁴¹ „у којој смо [су] листови или срца, али не руке који их мешају и намештају“

²⁴² „глупе марионете“

може заменити текстуална функција имплицитно упућује на закључак да су сами Кортасарови ликови тек наративне творевине, и да могућност књижевне имитације живота остаје само илузија. Ликови у Кортасаровом роману истовремено обликују збивања и учествују у њима, али би се слично могло тврдити и за мог паредра. Паредро има свог љубимца, пужа Освалда (Osvaldo), ког носи у цепоу и по потреби изводи у спољни свет не би ли отпочео игре подривања ауторитета конобара у кафеу Клини или кондуктера у возу.²⁴³

Уколико су ликови романа текстуалне функције или наративне творевине и представљају само карте у туђој игри или марионете у рукама сила Града, утолико пре сâм писац постаје она виша инстанца која управља животима јунака, једном речју, њихов творац. У 62 се остварује Морелијева идеја о књижевним јунацима у облику позоришних лутака (*R* 62: 297), које скоро невидљивим нитима помера луткар. Кортасарове лутке у 62, међутим, нису свесне само чињенице да се њима управља, већ постају свесне и конкретне, фиктивне природе свог постојања и постојања књижевног творца који им је надређен, али не и потпуно одвојен од њих. Отуда критичари неретко тврде да се из Хуанових размишљања о догађајима у ресторану Полидор рађа роман (Chainani 1999: 69; Serra Salvat 2010; Lobo 2012) и да је Хуан аутор текста пред читаоцем (Valentine 1976: 152; Fazzolari 1986: 201). Хуан је, према мишљењу Ланина Ђурка (в. Gyurko 1973а: 215), аутор и поменуте песме о Граду²⁴⁴. Хуанова списатељска улога из тог разлога више је него метафорична: „El estatuto particular de Juan en 62 (estatuto estrechamente ligado a la definición de la zona) hace de él no un personaje que sea una metáfora del novelista [...], sino el autor mismo

²⁴³ О субверзивном потенцијалу пужа, љубимца једне текстуалне функције, видети Delleriane 1972: 178 и Paley de Francescato 1972: 369-370.

²⁴⁴ Помињање песме посебно је занимљиво, будући да открива прве знаке текстуалне самосвести. Два различита приповедача, Хуан и неидентификовани наратор који се обраћа Хуану, одбијају да говоре о Граду јер знају да ће касније *ту*, у роману, бити цитирана једна подужа песма о Граду (62МА 20, 27).

convertido en metáfora de su personaje"²⁴⁵ (Sicard 1981: 238). У монологу о смислу живота, Хуан себи истовремено додељује улогу писца – онога који држи карте, и алудира на читаоце романа, који слушају његове речи:

Y si me callara traicionaría, porque *las barajas están ahí*, como la muñeca en tu armario o la huella de mi cuerpo en tu cama, y *yo volveré a echarlas* a mi manera, una y otra vez hasta convencerme de una repetición inapelable o encontrarte por fin como hubiera querido encontrarte en la ciudad o en la zona [...]. Ya ves que *no hablo para otros aunque sean otros los que escuchan*: dime, si quieres, que *sigo jugando con palabras*, que también *yo las mezclo y las tiro en el tapete*.²⁴⁶ (62MA 38-39; курзив К.В.)

Стивен Болди у члановима зоне који слушају Хуанову причу, поред књижевних јунака, препознаје и читаоце романа (Boldy 1980a: 109). Зона постаје простор металептичке трансгресије, који ванкњижевне личности 'увлачи' у фикцију. Присуство Хулија Кортасара, истинског аутора 62, на тај се начин преноси на фиктивну раван. Хуан се поистовећује са човеком који седи сам у соби са мачком и писаћом машином. Слика недвосмислено алудира на Кортасаров живот у Паризу:

Bien puede suceder que no solamente esté solo en la zona como ahora en el restaurante Polidor donde los otros, incluso el comensal gordo, no cuentan para nada, sino que decir todo eso sea estar todavía más solo en una habitación donde hay un gato y una máquina de escribir [...].²⁴⁷ (62MA 16)

Ипак, Хуан није једини књижевни јунак близак писцу романа. Критика је препознала и Поланка и Калака као пишчеве пријатеље и

²⁴⁵ „Хуанов специфичан статус у 62 (статус који је уско везан за дефиницију зоне) не чини од њега јунака који је метафора романописца [...], већ самог писца претвореног у метафору свог јунака.“

²⁴⁶ „И да ућутим, издао бих, јер *карте су тамо*, као лутка у твом ормару или траг мога тела у твојој постељи, и *ја ћу их поново бацити* на свој начин, изнова и изнова док се не уверим у неоспорно понављање или док те најзад не пронађем као што бих желео да те пронађем у Граду или у зони [...]. Већ видиш *да не говорим за друге иако су други ти који слушају*; реци ми, ако желиш, да наставим да се *играм речима*, *које ја и мешам и бацам на талон*.“

²⁴⁷ „Лако може бити да нисам сâм само у зони као сада у ресторану Полидор где други, па ни дебели гост, нису важни, него да и рећи све ово значи бити још више сам у соби са једним мачком и писаћом машином (...).“

саборце (Fazzolari 1986: 199; Anderson 1987: 58; Blanco Arnejo 1996: 73; Gabbay 2015). Калаку је чак и сам Кортасар у интервјуима признавао ауторство романа:

Te voy a decir [...] que tampoco estoy muy seguro de que el lector se dé cuenta de que el autor de 62 es Calac. [...] [S]i lees la palabra al revés también es Calac y eso forma parte un poco de mi magia de las palabras, porque fue una manera de mostrar que Calac era yo. Es decir, que dar vuelta a su nombre sigue teniendo sentido, y empieza con la primera letra de mi apellido.²⁴⁸ (Garfield y Cortázar 1978: 109)

Управо Калак даје име мом паредру (62МА 23), и, за разлику од Поланка, представља хроничара доживљаја групе из Клинија. Калак увек носи свешчицу у коју записује белешке о збивањима око себе, као идеје за књигу. То га, уз Хуана, чини још једним потенцијалним аутором романа. Епизода са жутим таксијем, штавише, говори у прилог тези да Калак чини примарну ауторску фигуру у Кортасаровом роману. Док Никол говори како би радо ушла у жути такси, Калак бележи у своју свеску: „¿Por qué no, después de todo, por qué no subiría Calac al taxi con Nicole, y por qué de golpe el taxi era amarillo? La mano apretaba la libreta, y el lápiz se había detenido en la palabra detenido“²⁴⁹ (62МА 244). Калакова рука зауставила се управо на речи „detenido“, коју у том тренутку читамо у Кортасаровом тексту. На тај начин успоставља се игра *mise en abyme* и читалац постаје свестан да Кортасаров роман барем делимично представља текст из Калакове свеске. Калак се, другим речима, поистовећује са аутором дела Кортасаровог романа.

²⁴⁸ „Рећи ћу ти да [...] нисам сасвим сигуран да читалац увиђа да је Калак аутор 62. Ако прочиташ реч наопако такође је Калак и то помало чини део моје магије речи, јер је то био начин да покажем да сам Калак ја. Другим речима, то што обртањем његово име и даље има смисла, и што почиње првим словом мог презимена.“

²⁴⁹ „Зашто да не, најзад, зашто Калак не би ушао у такси са Никол, и зашто је такси одједном био жут? Рука је стезала свешчицу и оловка се зауставила код речи зауставила“

Кортасар, другим речима, ствара суштински метафикцијски роман, фикцију о фикцији, „*ficción que parte de una ficción*“²⁵⁰ (Anderson 1990: 14). У свесно фиктивној Кортасаровој стварности не владају законитости нашег света, него пишчева воља. Конвенционално време, простор, психологија и узрочност у том смислу чине одлике неосвешћене књижевности, која подражава нашу стварност и којој се Кортасар супротставља.

Концепција времена у Кортасаровом роману не уклапа се у стандардни линеарни модел. Време у 62 критика описује као циклично (Gyurko 1973a: 221; Maguhn 1991: 61-63), синхронијско (Lobo Pedreros 2004: 135) и контрадикторно (Zerpegno 2012: 330), организовано по принципу понављања и еха (Alazraki 1994: 243-244), па чак и насилно изобличено (Figueroa Amaral 1969: 381)²⁵¹. Простор је деформисан (Lobo Pedreros 2004: 58), апсурдан (Salmones Castaneda 2013: 74) или радикално доведен у питање (Zerpegno 2012: 330). Узрочно-последични односи у 62, према мишљењу критике, само су привидни (Price 2001: 503), или се заснивају на коинциденцијама (Dellepiane 1972: 163; Filer 1970: 71; Sicard 1981: 231; Salmones Castaneda 2013: 154). Имајући у виду специфичну каузалност и хронотоп романа, не изненађује што ни ликови у роману 62 не представљају типичне књижевне јунаке. Ликови у 62 често су описивани као неодређени у психолошком погледу (Dellepiane 1972: 172; Maguhn 1991: 66), беживотни (Yovanovich 1991: 148), деперсонализовани (Barsani 1972: 43; Baxt 1973: 240; Valentine 1976: 153; Maguhn 1991: 72;), или дехуманизовани (Gyurko 1973a: 222), па чак и психолошки дефектни (Gyurko 1973a: 214). Кортасарови ликови уочавају и преиспитују необичну природу света коме припадају:

²⁵⁰ „фикција која полази од фикције“

²⁵¹ За детаљне студије о протоку времена у роману, односно о временској референци која одговара сваком појединачном фрагменту текста, в. Kulin 1983: 104 и Salmones Castaneda 2013: 98-102.

- Aquí decidimos tan fácilmente cualquier cosa - dijo Hélène -, y en este mismo momento puede ser que tú estés sufriendo porque andas desnudo por los pasillos o no tienes jabón para bañarte, mientras yo he llegado quizá a donde tenía que llegar y estoy entregando el paquete, si hay que entregarlo. ¿Qué sabemos de nosotros mismos, allá? ¿Por qué imaginarlo consecutivamente, cuando tal vez ya todo se ha resuelto en la ciudad, y esto es la prueba?²⁵² (62MA 258)

Читалац разуме Хуанову зачуђеност светом кроз који се креће, саосећа са њим, и у дубоко фиктивном свету Кортасаровог романа препознаје сопствено искуство читања и живота. Лажна, фиктивна стварност читаоца „hará sospechar ahora - como hace sospechar a los personajes - que hay ‘otra cosa’ después de Frau Marta o Hélène, otra cosa que no es la literatura vampiresca, que no es este texto de 62”²⁵³ (Anderson 1987: 157). То неухватљиво ‘још нешто’ подједнако измиче читаоцу и ликовима романа. Вишеслојно, напорно и предестинирано, искуство читања 62 подудар се са искуством ликова у роману. Читалац брзо препознаје да се његова позиција, у књизи и ван ње, ни по чему не разликује од положаја ликова. Кортасарова ауторска рука попут руке судбине помера ликове и верно пресликава осећања са којима се читалац суочава и са *обе стране* књиге. Судбине књижевних ликова, сагледане као „la vida convertida en metáfora de la escritura”²⁵⁴ (Sicard 1981: 238), спознање сопствене фиктивности и немоћи чине Кортасарове јунаке дубоко трагичним:

[...] los personajes que buscan siempre al otro y no lo encuentran, adquieren una autoconciencia trágica de su condición de personajes, empujados por algo que desconocen. [...] El sentirse empujados por las «fuerzas extranjerías» de la ciudad (narrados) no les impide el objetivarse y constituirse

²⁵² „Овде тако лако одлучујемо о било чему – рече Елен – а у овом истом тренутку ти можда патиш јер го ходаш по ходницима или јер немаш сапун да се окупаш, док сам ја можда стигла тамо где треба да стигнем и предајем пакет, ако га треба предати. Шта знамо о нама тамо? Зашто претпостављати консекутивно, када се можда све већ разрешило у Граду и ово је само потврда?”

²⁵³ „ће навести да посумња – као што ликове наводи да сумњају – да постоји ‘још нешто’ после Фрау Марте или Елен, још нешто што није вампирска књижевност, што није овај текст 62”

²⁵⁴ „живот претворен у метафору писања”

en narradores - conscientemente "trágicos" - de sí mismos.²⁵⁵ (Anderson 1990: 62-63)

Свест да су ликови у Граду, простору фикције, лишени слободе, доводи до сазнања да је њихова целокупна стварност фиктивна. Предодређеност живота књижевних ликова не би била неподношљива када би постојала вера у срећан или барем смислен завршетак романа. Град је, међутим, простор немилосрдног детерминизма (в. Valentine 1976: 152; Figueroa Amaral 1969: 383; Sicard 1981: 238), игре чија правила и циљ нису познати јунацима (Shorter 1973: 18), а улози су превисоки. У Граду је онемогућена свака комуникација (Anderson 1990: 42), ликови су осуђени на самоћу (Dellepiane 1972: 172) и - лишени љубави.

Љубав није немогућа у Граду. Напротив, једино што испуњава Хуанов боравак у Граду је потрага за Елен. До дуго жељеног сусрета ипак неће доћи јер оностране силе спречавају Хуана и Елен да се сретну, и Град заувек остаје „el lugar de desencuentros“²⁵⁶ (Sicard 1981: 232; Anderson 1990: 42; Salmenes Castaneda 2013: 91).

Љубавна 'срећа' књижевних јунака, баш као и њихова фиктивност, шири се ван граница Града на остале сфере постојања. У роману се помиње читав низ различитих љубавних прича, иако им је свима заједничка неузвраћеност и дисфункционалност²⁵⁷. Оваква слика љубави за критику је представљала несумњиво сведочанство о савремености Кортасаровог романа:

²⁵⁵ „ликови који увек трагају за другим и не налазе га, стичу трагичну самосвест о свом статусу ликова, које покреће нешто непознато. То што осећају да их покрећу „стране силе“ Града (да су приповедани) не спречава их да постану објективни и, свесно трагични, приповедачи себе самих.“

²⁵⁶ „место мимоилажења“

²⁵⁷ Критичари неретко помињу однос Селије и Остина као усамљени пример срећне љубавне приче у роману. Селија и Остин такав положај имају да захвале својој невиности и импулсивности (Dellepiane 1972: 165; Filer 1970: 80-81). Селију и Остина од осталих ликова заиста одваја њихова младост, праћена наивношћу и недостатком рефлексивности. Селија и Остин потпуно су несвесни да не управљају сопственим судбинама и да су туђе марионете. Горки закључак ове привидно срећне љубавне приче односи се на лепоту незнања и потврђује се нарушавањем љубавне идиле чим се открије истина о Селијином губитку невиности.

En 62 ni hay amor, ni se vive el enamoramiento. [...] La "fusión personal" auténtica no se produce. Unicidad, identidad y ternura son reiteradas negaciones entre los personajes. En el fondo, son sintomáticas de la intención morelliana de la novela. Y sintomáticas de la contemporaneidad de la obra.²⁵⁸ (Maguhn 1991: 54)

Читалац је, с друге стране, у представи неузвраћене љубави поново пронашао разлог да се поистовети са судбином ликова: „The impossibility of love [...] heightens the condemnation of the characters and is successful because the majority of readers understand and even identify with the reality of unrequited love“²⁵⁹ (Valentine 1976: 189).

Саосећање са љубавним судбинама ликова читаоцу је олакшано различитим наративним стратегијама. Наративно најиновативнији, најупечатљивији и најуспелији делови романа управо су лирски пасажии који описују љубавну свакодневицу и емотивне крахове главних јунака. Кортасар посебно вешто приказује ситне интимности љубавника у постељи. Непосредним преношењем дијалога, у којима су говорници одвојени само косим цртама, изненадним преласцима из дескрипције у дијалог и обратно, Кортасар ствара утисак директног увида у потпуно једноставне, а крајње дирљиве и аутентичне нежности љубавника (62МА 75-76). С друге стране, Кортасар једнако успешно дочарава емотивне сломове својих јунака. У писму Тел очајни Мараст јадикује над прељубом коју је Никол починила са Остином, не би ли дала разлог Марасту да је напусти. У бескрајним реченицама тока Марастове свести и уланчавању одвојених временских и просторних токова, открива се истинска дубина и размера Марастовог разумевања и љубави према Никол (62МА 193-198).

²⁵⁸ „У 62 нема љубави, нити се доживљава заљубљеност. Не долази до аутентичне 'фузије личности'. Јединственост, идентитет и нежност изнова се негирају међу ликовима. И у основи представљају симптоме морелијевске намере у роману. И симптоме савремености дела.“

²⁵⁹ „Немогућност љубави [...] оснажује утисак осуђености ликова и има успеха јер већина читалаца разуме или се чак идентификује са стварношћу неузвраћене љубави“

Вероватно најупечатљивија љубавна сцена у роману, од кључног значаја за однос Хуана и Елен и за разумевање Кортасаровог књижевног поступка, одвија се у Еленином стану у улици са сугестивним именом Кле (фр. *la rue de la Clef*). Хуан и Елен воде љубав и потпуно се препуштају једно другом у једином тренутку у ком је њихова љубав могућа. Читава сцена одвија се у вртоглавом смењивању приповедачких гласова, перспектива и поступака:

Qué decirle a Hélène cuando yo mismo me sentía tan lejos, buscándola todavía en la ciudad como durante tanto tiempo la había buscado en la zona [...]. Y sin embargo debí decírselo porque de a ratos hablábamos en la oscuridad, de boca a boca, con frases que venían de las caricias o las interrumpían para traernos de nuevo a ese otro encuentro aplazado, a ese tranvía donde yo ni siquiera había subido por ella, donde la había encontrado por un mero lujo de la ciudad, del orden de la ciudad, para perderla casi en seguida como tantas otras veces en la zona o ahora, apretado contra ella, sintiéndola deshacerse una y otra vez como una ola repetida, inapresable. Y qué responder a esa ansiedad que me buscaba y me acorralaba como sus labios venían a los míos en un interminable reconocimiento, yo que no había encontrado nunca a Juan en la ciudad, que nada sabía de esa persecución interrumpida por un error más, por la torpeza de bajar en una esquina diferente. De qué podía servirme que él me apretara desesperadamente, prometiéndome seguir, encontrarme al fin como nos habíamos encontrado de este lado, si algo que estaba al borde de todo lenguaje y de todo pensamiento se me hincaba con la seguridad de que nada ocurría así.²⁶⁰ (62MA 256-257)

У тренутку љубавне екстазе, Хуан и Елен успевају да сагледају трагичну целину свог постојања и своју фиктивну природу. У силама

²⁶⁰ „Шта рећи Елен кад сам се и сâм осећао тако далеким, тражећи је још увек у Граду као што сам је толико дуго тражио у зони [...]. А ипак сам јој морао рећи јер смо на тренутке разговарали у тами, од уста до уста, реченицама које су настајале из миловања или су их прекидале да би нас поново одвеле до оног другог пропалог сусрета, до оног трамваја у који чак нисам ни ушао због ње, где сам је нашао, као чисти луксуз у Граду, у поретку Града, али да бих је готово одмах изгубио као и толико других пута у зони или сада, стегнут уз њу, осећам како се растаче изнова и изнова као талас, неухватљива. И шта одговорити на тај немир који ме тражи и опкољава како се његове усне приближавају мојима у бескрајном препознавању, ја која никада нисам нашла Хуана у Граду, која ништа нисам знала о тој потери прекинутој још једном грешком, несмотреношћу да сиђем на другом углу. Шта ми значи то што ме он очајно стеже, обећава ми да ће ме пратити, да ће ме најзад наћи као што смо се пронашли на овој страни, ако ми нешто на граници свег језика и сваке мисли са сигурношћу тврди да се тако нешто никада неће догодити.“

Града, које спречавају њихов сусрет, Хуан и Елен препознају пишчеву вољу. Елен се безнадежно препушта записаној судбини, али Хуанов став представља можда и највеће изненађење у Кортасаровом роману. Хуан одбија да прихвати своју судбину и, по цену живота, позива Елен на побуну:

— Aquí eres mía — murmuró Juan —, aquí y ahora es la verdad, la única. ¿Qué nos importa esa cita, los desencuentros? Niégate a ir, rebélate, tira el maldito paquete al canal, o búscame también allá como yo te estoy buscando. No puede ser que no nos encontremos, ahora. Tendrían que matarnos para que no nos encontráramos.²⁶¹ (62MA 257)

Хуан и Елен одлучују да се побуне против сила Града и објаве рат своје творцу. Уколико у немогућности остварења љубави протагонисти препознају простор своје потлачености, Кортасарови јунаци у љубави налазе право средство за изражавање бунта и освајање простора сопствене слободе. Књижевни јунаци љубављу се боре против сила фикције у свом настојању да стекну право на слободан живот. Хуан и Елен се боре да постану господари сопствене судбине, да не буду препуштени на милост и немилост пишчевој вољи и превазиђу своју фиктивну природу. Кортасарови љубавници не желе да постану попут 'правих' људи, попут читалаца који се налазе са ове стране књиге. Хуан и Елен у суштини свог неслободног битка већ јесу потпуно налик 'правим' људима. Побуна протагониста романа 62 је метафизичка, они желе да превазиђу ограничења људског постојања у књижевности и ван ње: својом љубавном револуцијом Хуан и Елен дижу глас и у наше име.

Битка коју воде Хуан и Елен је, попут сваке велике и узвишене битке, неравноправна. Протагонисти 62 буне се против судбине коју кроји сам писац романа. Управо у изразу силине Хуанове жеље за слободом и

²⁶¹ „Овде си моја – промрмљао је Хуан – ово овде и сада је једина истина. Шта нас брига за састанак, пропуштене сусрете? Одбиј да идеш, побуни се, баци проклети пакет у канал, или ме потражи и тамо, као што ја тебе тражим. Немогуће је да се сада не пронађемо. Морали би да нас убију да се не бисмо пронашли.“

љубављу по цену сопственог живота, аутор уписује наговештај исхода борбе која почиње. Љубав између Хуана и Елен се на крају романа трагично окончава Елениним убиством у Граду, опасном простору фикције (62МА 37). На концу се показује да је побуна против писца и фикције била узалудна, а наратив револуционарне љубави немогућ. Писац и фикција, ипак, односе тек Пирову победу. Фикција је успела да надвлада непокориву жељу Кортасарових јунака за љубављу насилном смрћу. Убиство Елен можда означава победу фикције, али та победа коначно подразумева само капитулацију пред ограничењима фиктивног живота и *губитак* слободе.

МАНУЕЛОВА КЊИГА:
ЉУБАВЉУ ПРОТИВ СТВАРНОСТИ

[C]ómo decirle alguna vez que
sólo en el amor accedía a la libertad.²⁶²

Пет година после објављивања *62. Модела за састављање*, освајање слободе постаје централна тема *Мануелове књиге*, четвртог романа Хулија Кортасара. Тема ослобађања у овом делу функционише као покретачки мотив на више различитих, али међусобно повезаних планова. Међу њима се истичу политички, књижевни и сексуални, а Бланко Арнехо (Blanco Arnejo 1996: 97) као коначни циљ романа препознаје „exaltar la libertad a todos los niveles“²⁶³. Ипак, како се Кортасар у годинама које су претходиле објављивању романа све интензивније занимао за друштвена питања и проблеме, и све гласније изјашњавао против диктаторских режима у Латинској Америци²⁶⁴, критичари су у иницијалним фазама рецепције

²⁶² „[К]ако јој једном рећи да је само кроз љубав стизала до слободе.“ (LM 142)

Сви цитати из *Мануелове књиге* наведени су према првом издању романа: Cortázar, Julio. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973. Impreso.

У парентези ће после ознаке „LM“ стајати број странице на којој се налази цитат.

²⁶³ „величање слободе на свим нивоима“

²⁶⁴ Хулио Кортасар напушта Аргентину 1951. године у жељи да се удаљи од Пероновог популистичког режима, али и даље не изражава занимање за политичка питања (Kohut 1985-1986: 264). У наредним годинама живота у Паризу Кортасарово интересовање за политику постепено расте, да би свој врхунац, по сведочанству самог писца, достигло са првом посетом Куби 1963. године (Garfield, Cortázar 1978: 48-49; González Bermejo, Cortázar 1978: 120). Од првог директног контакта са Кубанском револуцијом Кортасар подржава идеје социјализма, али, пре свега, борбу за људска права. Потом суделује у неколико различитих књижевно-политичких полемика, попут оних са Хосеом Маријом Аргедасом (José María Arguedas) или са Оскаром Кољасосом (Óscar Collazos), у којима увек заступа аутономију позиције писца и оправданост револуционарне борбе путем књижевности (Kohut 1985-1986: 271). Приближава се Че Гевариним идејама о новом човеку, али и критикује поступање кубанског режима у случају песника Ерберта Падилје (Herberto Padilla) који је затворен због изношења привидно контрареволуционарних идеја (Peris Blanes 2006: 147-148; Garonzik 2016: 290). Тих година Кортасар неколико пута путује у Чиле као поборник промена које је донео Салвадор Аљенде, а по свргавању Аљендеа са власти, оштро осуђује Пиночеов државни удар. Кортасар учествује у раду међународног Трибунала Расел II (Russell Tribunal II), залаже се за ослобађање политичких заробљеника у Аргентини и здушно помаже борбу против династије Сомоса (Somoza) у Никарагви. До

романа безрезервно прихватили став из ауторовог предговора да *Мануелова књига* окушља многе политичке теме из ранијих текстова (LM 7), те да роман представља „la lucha en pro del socialismo latinoamericano“²⁶⁵ (LM 8). Рећала су се виђења да „la connotación política es lo más destacado y nuclear de la obra“²⁶⁶ (Fernández Utrera 1996: 226), да је *Мануелова књига* „la más política de las novelas de Cortázar“²⁶⁷ (Vidal 1978: 55), и најзад, да роман заправо представља „*Rayuela-política*“²⁶⁸ (Dellepiane 1975: 18).

Поред пишчевих аутопоетских изјава, заплет романа смешта *Мануелову књигу* у сферу политички оријентисаних текстова. Радња се одвија у Паризу око интернационалне групе пријатеља, сачињене претежно од Латиноамериканаца (неколико Аргентинаца, по један Чилеанац и Бразилац), Француза и једне Пољакиње, који, уз помоћ разних апсурдних метода, попут стајања за столом у луксузним ресторанима или неуобичајене љубазности према возачима аутобуса, настоје да подрију темеље западног капиталистичког друштвеног уређења. Борбу против тренутног стања у друштву двоје револуционара и брачни пар, Патрисио (Patricio) и Сусана (Susana), воде и састављањем албума новинских исечака, будућег буквара политичког и друштвеног образовања за свог сина, бебу Мануела (Manuel). Врхунац њихових делања представља такозвано „Зезање“ (шп. *Joda*²⁶⁹): операција уноса фалсификованих долара у земљу, крађе хиљада перика, кријумчарења и пуштања тиркизног

краја живота ће остати ватрени борац за људска права и слободе, и залагаће се за ширење либералних политичких и књижевних ставова.

За више података о политичком ангажману Хулија Кортасара видети Arias Careaga 2014, али и Salas 1980; Manjarrez 1984; Kohut 1985-1986; Standish 1997, Ferro 2007.

²⁶⁵ „борбу за латиноамерички социјализам“

²⁶⁶ „политичка конотација је најизраженија и чини срж дела“

²⁶⁷ „највише политички од свих Кортасарових романа“

²⁶⁸ „политичке *Школице*“

²⁶⁹ На шпанском језику именица „*joda*“ представља жаргонски израз за вођење љубави који на подручју Аргентине, Уругваја и још неколико хиспаноамеричких земаља може означавати и шалу (видети Moliner 2007: 1708 или Real Academia Española 2014). Одговарајући књижевни превод овог појма у контексту циљева Кортасаровог романа могао би бити снажније маркиран, али смо се за потребе академског текста определили за нешто неутралнију верзију, „Зезање“.

пингвина на улице Париза и, коначно, киднаповања латиноамеричког војног званичника како би био замењен за ослобађање политичких затвореника у Аргентини и Бразилу. Акција на крају полази по злу, и завршава се неуспехом и смрћу неколико герилаца.

Кортасар је препознао могућу проблематичност заплета свог романа и још у предговору предвидео да „los propugnadores de la realidad en la literatura lo [el libro] van a encontrar más bien fantástico mientras que los encaramados en la literatura de ficción deplorarán su deliberado contubernio con la historia de nuestros días“²⁷⁰ (LM 7). Касније ће признати да у тим редовима није само наговестио незадовољство које ће роман изазвати у књижевним круговима, већ да је предосетио и општу политичку неподобност свога текста:

De manera que sabía muy bien que los palos me iban a llover por los dos lados de la cabeza, y así fue exactamente: una buena parte de gentes de la izquierda en la Argentina encontraron que el libro no tenía la seriedad suficiente y los demás, en cambio, me hicieron el reproche de estar malgastando mis posibles calidades literarias metiendo la política dentro de un libro.²⁷¹ (Cortázar 2013: 242)

Естела Седола (Estela Cédola) је ове пишчеве речи упоредила са отварањем кишобрана пред пљусак (1994: 27), а на Кортасара се заиста обрушила права књижевна провала облака. Хосе Мигел Овиједо (José Miguel Oviedo) је реакцију аргентинске левице описао као „los violentos comentarios que la novela había despertado en Buenos Aires“²⁷² (1973: 34), а верно их илуструје критика Анибала Форда (Aníbal Ford). Форд (1974: 3) види Кортасарову политичку позицију као европску, или још прецизније,

²⁷⁰ „ће присталице реализма у књижевности [књигу] доживети као прилично фантастичну, док ће љубитељи фикције жалити због намерног савезништва са историјом нашег доба“

²⁷¹ „На неки начин сам веома добро знао да ће по мени ударци пљуштати са обе стране, и било је управо тако: добар део левице у Аргентини проценио је да роман није довољно озбиљан, а остали су ми, насупрот томе, приговорили да траћим своје књижевне потенцијале стављајући политику у књигу.“

²⁷² „узбуркане коментаре које је роман побудио у Буенос Ајресу“

француску верзију хуманизма, у бити незаинтересованог за проблеме Латинске Америке. На крају се Форд пита:

¿[P]or qué tenemos nosotros que saber qué hace Cortázar? ¿Conoce él las actividades, los problemas de los escritores, periodistas, trabajadores de la cultura, etc., que se rompen el lomo en la Argentina? No, se ve en lo que escribe y en su propia concepción de la cultura.²⁷³ (Ford 1974: 3)

Приговори Кортасаровом праву да из Европе пише о латиноамеричким проблемима нису долазили само из Аргентине. Из Небраске Џон Ленард (John Leonard 1978) пише о својим сумњама у истинску револуционарност романа скованог у Паризу док се једу кроасани и пије грапа, и претпоставља да је Кортасар роман написао из осећања кривице због избегавања судбине својих земљака у Аргентини. У једном од вероватно најдраматичнијих закључака књижевног приказа, Ленард се пита какву корист од Кортасаровог романа имају мучени и мртви, те поручује аутору: „Share up or shut up“²⁷⁴ (Leonard 1978).

У нешто блажем тону, Рикардо Пиља (Ricardo Piglia), у том тренутку перспективни аргентински приповедач и књижевни критичар, у три наставка културног додатка једног од најтиражнијих венецуеланских дневних листова изложио је своје виђење политичких тема у Кортасаровом роману. У тексту под насловом „Кортасар или потрошачки социјализам“ („Cortázar o el Socialismo de los Consumidores“, 1975a, 1975b и 1975c) Пиља је изнео мишљење да је *Мануелова књига* суштински омаж конзумеризму и упозорио да се Кортасарова „filosofía kitsch“²⁷⁵ (Piglia 1975b) лако може помешати са истинском револуционарном активношћу (Piglia 1975c).

Са друге стране, северноамеричким ауторима, са изузетком раније поменутог Џона Ленарда, у Кортасаровом роману највише су сметале

²⁷³ „[З]ашто треба ми да знамо шта ради Кортасар? Познаје ли он активности, проблеме писаца, новинара, културних радника, итд, који се сатиру у Аргентини? Не, и то се види у ономе што пише и у његовој личној концепцији културе.“

²⁷⁴ „Поправи се или умукни“

²⁷⁵ „кич-филозофију“

управо критика капитализма и левичарска револуционарна активност, чије присуство Пиља категорички негира. Тако је новинар Вашингтон поста, Вилијам Кенеди (William Kennedy 1978), у приказу превода романа, *Мануелову књигу* окарактерисао као текст који окривљује Сједињене Америчке Државе за све немиле догађаје у Латинској Америци. Кенеди ће се потом запитати да ли ико, па и сам Кортасар, може поверовати да протагонисти романа, „this handfull of socialist plotters and their groupies“²⁷⁶ (Kennedy 1978), заиста могу спровести револуцију. У наставку приказа, Кенеди дефинише Кортасарово писање као „intent on being original even if it kills us“²⁷⁷, па закључује ироничним запажањем да „[a]nyone looking for a good novel should keep looking“²⁷⁸ (Kennedy 1978). У сличном тону низ критичара *Мануелову књигу* проглашава промашајем (Schwartz 1975: 234; Read 1978; Cédola 1994: 13; Demarchi 2015: 78), а Керол Шејфер (Carol Shafer 1973) цинично примећује да кључни делови романа сигурно недостају јер је „the final product hardly worth the effort“²⁷⁹. Шварцовим речима (Schwartz 1975: 234), у тумачењу *Мануелове књиге* „it helps to have the same interests as Cortázar“²⁸⁰. Шварцов став постаје јаснији ако се има у виду да аутор приказа очигледно не дели политичко опредељење са Кортасаром. *Мануелова књига*, према Шварцу, приказује „the chaos of capitalistic world whose order and discipline they [the characters] see as cynical disguises for the destruction of human freedom“²⁸¹ (Schwartz 1975: 234).

Упркос олуји негативних мишљења о Кортасаровом четвртом роману, или можда једном делом и баш захваљујући њима, *Мануелова књига* је доживела изванредну популарност непосредно по објављивању. О томе сведоче и два поновљена издања само у 1973. години (Blanco Arnejo

²⁷⁶ „шачица социјалистичких завереника и њихових обожаваатељки“

²⁷⁷ „настојање да буде оригиналан макар нас то убило“

²⁷⁸ „[с]вако ко тражи добар роман треба да настави са потрагом“

²⁷⁹ „финални производ једва вредан труда“

²⁸⁰ „помаже бити истих интересовања као Кортасар“

²⁸¹ „хаос капиталистичког света чији ред и дисциплину они [ликови] виде као цинично и потајно уништавање људске слободе“

1996: 95), као и чињеница да се роман у Аргентини могао купити чак и на киосцима са штампом (Reichardt 1985-1986: 213). Одмах потом, 1974. године, Кортасару је додељена и француска књижевна награда Медичи (фр. *Prix Médicis*), што је велики број критичара левог политичког опредељења препознао као признање међународне заједнице друштвеним идејама промовисаним у *Мануеловој књизи*. Новчани део награде Кортасар је поклонио Аљендеовим присталицама у Чилеу, и тиме додатно везао *Мануелову књигу* за контекст политичке борбе за слободу (Blanco Arnejo 1996: 95). Управо међу критичарима који су подржали овај Кортасаров чин налазимо противтежу негативним мишљењима о *Мануеловој књизи*. Арлодо Конти (Haroldo Conti 1974) свој став о роману темељи пре свега на слагању са Кортасаровим политичким идејама и, за разлику од раније поменутих Форда и Ленарда, брани Кортасарову позицију у Паризу уз образложење: „Porque cuando enmudezcan todas las voces, habrá todavía una, salvada por la distancia, que señale y condene, que denuncie y ayude, que movilice y congregue“²⁸². Већина првих, у целини афирмативних ставова о *Мануеловој књизи* заснива се на оваквим и сличним некњижевним аргументима (Blanco Arnejo 1996: 95-96). Ставови који описују роман као „[un] libro, formalmente irreprochable, inteligentísimo y hermoso“²⁸³ (Pereda 1974: 210) и његово објављивање као „one of those moments we always hear about but hardly ever happen to attend: a publishing event“²⁸⁴(Cheuse 1978), у то време остају једнако неприхваћени, као и присуство дневно-политичких тема у такозваној ‘озбиљној’ књижевности (Blanco Arnejo 1996: 97).

Једно од полемичних места те врсте у *Мануеловој књизи* које се тумачи у светлу дневно-политичких тема представља и сан који

²⁸² „Јер када утихну сви гласови, још увек ће остати један, спасен захваљујући удаљености, да указује и осуђује, да обавештава и помаже, да покреће и окупља.“

²⁸³ „[једну] препаметну и дивну књигу којој се формално ништа не може замерити“

²⁸⁴ „један од оних тренутака о којима стално слушамо, а које готово никад не доживимо: издавачки догађај“

протагониста романа, Андрес Фава (Andrés Fava), до самог краја књиге настоји да разјасни. Андрес је уснио да га у току пројекције филма Фрица Ланга (Fritz Lang) позивају у биоскопску канцеларију где му неки тајновити Кубанац издаје наређење. Одмах по изласку из канцеларије Андрес заборавља шта му је наложено, али на јави остаје свестан наредбе коју мора да изврши, па то постаје такозвана 'црна мрља' (шп. *la mancha negra*) коју покушава да отклони. После епизоде са Франсин (Francine) на балкону хотела Терас (Terrasse)²⁸⁵, Андрес најзад успева да се реши своје црне мрље и да се сети Кубанчевог наређења: „Despertate“²⁸⁶ (LM 356). Чињеница да Андрес до овог откровења стиже управо у тренуцима док одлучује да се ипак придружи политичкој борби својих пријатеља, већини критичара послужила је као додатни аргумент да Андресов сан протумаче као очигледну алузију на Кубанску револуцију (нпр. Hernández 1975: 46; Alazraki 1978: B4; Blanco Arnejo 1996: 125) и потребу новог човека (шп. *el hombre nuevo*) да се пробуди из политичке хибернације, а неретко и као разлог за дискредитовање *Мануелове књиге* као тек једног више ангажованог, левичарског романа.²⁸⁷

Управо присуство политичко-филозофске идеје о неопходности стварања новог човека у савременом друштву²⁸⁸, измешта *Мануелову књигу* из сфере дневно-политичких тема, и заправо у том смислу многи

²⁸⁵Наведена епизода представља један од кључних тренутака када је у питању тема сексуалног ослобађања и проблематика теме љубави у роману, па ће накнадно бити предмет детаљније анализе.

²⁸⁶„Пробуди се.“

²⁸⁷Џон Инкледон (John Incledon) један је од ретких тумача који Андресов сан не виде нужно као политичку поруку, већ у њему препознаје психоаналитички потенцијал (Incledon 1980: 511).

²⁸⁸ Ернесто Че Гевара у познатом писму кубанском народу „Социјализам и човек на Куби“ („El socialismo y el hombre en Cuba“, 1965) износи своје наглашено хуманистичко виђење социјалистичке револуције на Куби. Гевара сматра да нови човек мора осетити револуцију као свој лични задатак и тиме превазићи индивидуализам зарад опште добробити (Guevara 1965: 15). Нови човек ће, по Геварином мишљењу, бити „el motor ideológico de la revolución“ (Guevara 1965: 20) тј. „идеолошки мотор револуције“ и не сме заступати идеје XIX, па чак ни нашег декадентног и болесног XX века (Guevara 1965: 20). Нови човек XXI века, тврди Гевара, биће индивидуа која је спознала свој задатак, човек који се бори „por salir del reino de la necesidad y entrar al de la libertad“ (Guevara 1965: 20), односно „да изађе из краљевства потребе да би ушао у владавину слободе“.

критичари тврде да Кортасаров роман није само политички текст (Heker 1973: 18), да се не може окарактерисати као пуки памфлет (Ruffinelli 1973: 31). Ако би се *Мануелова књига* могла описати као роман са тезом, онда би то био „novela de tesis [...] revolucionaria“²⁸⁹ (Fernández Utrera 1996: 227; видети и Vernon 1986: 269). Тема стварања новог човека представља једну од кључних тема романа, иако се не може непосредно везати за раније изложени централни заплет романа. Треба имати у виду да акција „Зезања“, која чини окосницу фабуле романа, према многим критичарима чини тек један од више наративних токова *Мануелове књиге*. Поред приче о „Зезању“, издвајају се и повезани наративи о састављању књиге за Мануела, о писању романа *Мануелове књиге*, као и приче о Андресу и о Лонстејну (Lonstein) (в. Lagos 1978: 50; Planells 1980: 518). Сви они, са изузетком приче о Лонстејну, мање или више директно упућују на тему новог човека. Лик протагонисте романа, Андреса, синтагму ‘нови човек’ тумачи у контексту младих интелектуалаца забринутих, али и паралисаних пред политичком истином о свету у ком живе, али који се на концу ипак опредељују за друштвено ангажовање на уштрб сопственог, често малограђанског, комфора (Martín 2013: 56). Преостале наративе о састављању књиге за бебу Мануела, својеврсног албума новинских исечака и хронике савременог историјског тренутка, који спремају његови родитељи не би ли једног дана Мануел боље разумео свет који га окружује, и о писању *Мануелове књиге*, романа над којим Кортасар изнова дели ауторство са низом својих ликова, спаја заједнички фиктивно-стварносни циљ: стварање књиге чији ће читалац, био он беба Мануел или ми који роман држимо пред собом, на крају наликовати новом човеку.

Садржина новинских чланака, писама, извештаја и телеграма које Патрисио и Сусана, стављају у албум за свог сина Мануела углавном се односи на освајање друштвених слобода, јужноамеричка политичка

²⁸⁹ „револуционарни роман са тезом“

питања и говоре, злоупотребе и сведочења о мучењима²⁹⁰. Одабиром таквих прилога Патрисио и Сусана се надају да ће у будућности допринети формирању одређене политичке свести и савести код малог Мануела. Кортасар је у уводној напомени роману нагласио истинитост свих новинских исечака и осталих укључених докумената (LM 7-8), што је посебно истакао начином на који их је инкорпорирао у текст: преносећи их потпуно непосредно, неизмењене интерпретацијом ликова или приповедача. Инсистирање на веродостојности укључених исечака у директној је супротности са фиктивношћу централног заплета и ствара могућност за преиспитивање истинитости новинских чланака и верзије историје која нам се сервира у медијима (Slotorevsky 1986: 23-24). Док Тео Дан (Theo D'Haen) сматра да Кортасар тако потенцира сличност између стварних и измишљених догађаја наводећи читаоца да поверује, ако не у реалност, онда барем у могућност остварења и фиктивних догађаја (1983: 92), Роберт Валентајн (Robert Valentine) у таквом Кортасаровом поступку види „attempts to erase the distinction between life and literature by making life seem stranger than fiction“²⁹¹ (1976: 199). У том смислу Ектор Васкес Аспири (Héctor Vázquez-Aspiri 1973: 62) тврди да је форма *Мануелове књиге* важнија од садржине, посебно јер се формом романа наглашава ослобађање као централна тема романа на још једном нивоу: књижевном.

У свом познатом тексту „Књижевност у револуцији и револуција у књижевности: решавање одређених неспоразума“, ослобађање од окоштаних књижевних форми Кортасар доводи у блиску везу са борбом за политичке слободе. Одговарајући на оптужбе Оскара Кољасоса (Óscar Collazos) о књижевном ескапизму и недовољном укључивању актуелних политичких садржаја у књижевне текстове (Collazos 1970), однос политичког деловања и књижевности Кортасар илуструје следећим

²⁹⁰ За детаљну класификацију свих исечака које Кортасар укључује у роман видети Delleriane 1975: 29-30, Blanco Arnejo 1996: 101-104 или Juan-Navarro 1999: 177-178.

²⁹¹ „покушај да се избрише разлика између живота и књижевности тако што се живот чини необичнијим од фикције“

запажањем: „uno de los más agudos problemas latinoamericanos es que estamos necesitando más que nunca los Che Guevara del lenguaje, los revolucionarios de la literatura más que los literatos de la revolución“²⁹² (Cortázar 1970a: 76; курсив је присутан у оригиналу). У том духу Кортасар објашњава шта за њега значи „револуционарни роман“: „[L]a novela revolucionaria no es solamente la que tiene un “contenido” revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma, la forma novela, y para ello utiliza todas las armas (...).“²⁹³ (Cortázar 1970a: 73)

У *Мануеловој књизи* се наставља Кортасаров револуционарни поход у књижевност започет у *Школицама* идејом контра-романа, а у *62. Моделу за састављање* експериментисањем са каузалношћу, хронологијом и психологијом. Кортасарове *Школице* представљају роман у ком читалац неће добити одговоре на онтолошка питања, већ га писац води са собом на пут заједничког преиспитивања стварности. Пут преиспитивања стварности у *62. Моделу за састављање* одводи читаоца у свет без јасних узрочно-последичних односа, традиционалне концепције времена и идентитета књижевних ликова. *Мануелова књига* не поиграва се са књижевном традицијом у маниру *Школица* и *62. Модела за склапање*. За разлику од претходних Кортасарових романа, *Мануелова књига* поставља питање сопственог жанровског одређења. Важну улогу у том погледу игра инкорпорирање текстова туђег ауторства у текст Кортасарове књиге.

Сви раније поменути новински исечци, телеграми, писма и извештаји присутни су у тексту потпуно непосредно, тек ‘налепљени’ поред основног текста у ком, неретко, јунаци читају управо ту новинску вест или је коментаришу. Раније смо видели да спајања аспеката свакодневице са фиктивним заплетом онеобичава стварност, односно

²⁹² „један од најакутнијих латиноамеричких проблема је тај што нам више него икада требају језичке Че Геваре, *револуционари* у писању пре него писци о *револуцији*.“

²⁹³ „револуционарни роман није само онај који има револуционарни ‘садржај’, него онај који настоји да доведе до револуције у самом роману, у форми романа, и који у ту сврху користи сва оружја (...).“

представља „inversión de la literatura fantástica“²⁹⁴ (Rosa 2003: 94). Речима Николаса Роце (Nicolás Rosa 2003: 94), „el relato terrorífico no es la producción imaginaria [...] sino que el terror está instalado allí [en la realidad]“²⁹⁵. Са друге стране, Валентајн (Valentine 1976: 221) ову врсту отклоне од традиционалне романескне форме у Кортасаровом случају препознаје као важан реторички чин који приближава текст стварносном. Такав поступак наговештава да „the reader is to be engaged in a “different” or new form of literature closely associated with quotidian reality, suggesting that “novels” are artifices or imitations of life unlike this document“²⁹⁶ (Valentine 1976: 221). Понекад се, ипак, укључивање исечака обавља у нешто традиционалнијем облику тако што их Сусана коментарише и преводи на шпански за ликове, али и читаоце, који не говоре француски. Сам чланак увек остаје доступан и у оригиналном облику на претходној или наредној страници, или у суседном ступцу текста.

Услед сложеног дијалектичког односа који аутор успоставља између стварности и фикције у *Мануеловој књизи*, критика је сматрала да се Кортасарова књига приближава жанровима репортаже и есеја (Роце 1974: 171), да представља „rompecabezas de realidad y fantasía“²⁹⁷ (Blanco Arnejo 1996: 105) и „un entretejido de lo verídico y lo ficticio“²⁹⁸ (Роце 1974: 171). *Мануелова књига* је била „la novela álbum“²⁹⁹ (Роце 1974: 175), дело мозаичке композиције (Дицков 2015: 114), колаж (Dellepiane 1975: 29; Kennedy 1978; Franco 1979-1980: 113; Chanady 1987: 72; Juan Navarro 1999: 176; Orloff 2013: 236) или, лирским описом Саула Јуркјевића (Saúl Yurkievich):

²⁹⁴ „инверзију фантастичне књижевности“

²⁹⁵ „заstraшујућа прича није производ маште [...] већ страх долази оданде [из стварности]“

²⁹⁶ „ће се читалац суочити са ‘другачијим’ или новим обликом књижевности који је чврсто повезан са свакодневном стварношћу, сугеришући да ‘романи’ представљају смицалице или имитације живота за разлику од овог документа“

²⁹⁷ „главоломку стварности и фантазије“

²⁹⁸ „сплет веродостојног и фиктивног“

²⁹⁹ „роман-албум“

[U]n vademecum revolucionario, un texto testimonial, una travesura trascendente, una historia historificada, una fábula aleccionadora, una conjetura fabulosa, una metáfora de la realidad, una parábola pedagógica, un artificio conmovedor, una paráfrasis humorística, un retablo oniro-lúdico-político, un erotema de erotómano, un fortrán de la poesía, una osmosimbiosis de Lenin y Rimbaud.³⁰⁰ (1987b: 159)

Кортасар је у неким својим другим делима додатно инсистирао на жанровској хибридности³⁰¹, али ће *Мануелова књига* за већину књижевних критичара ипак остати роман, по својој форми можда најсличнији *Школицама* где је писац већ експериментисао са уметањем туђег текста. Поступак у ова два романа, ипак, није идентичан. У *Школицама* су паратекстуални елементи тематски и жанровски разноврснији, налазе се у засебном делу књиге, за који аутор препредено тврди да нам можда и није неопходан за схватање целине романа. С друге стране, уметнути текст у *Мануеловој књизи* је далеко хомогеније садржине и од пресудног је значаја за разумевање и испуњавање циља романа. Могло би се чак рећи да на крају *Мануелове књиге* туђи текст преузима примат над ауторским.

Критичари су, наиме, и у овом Кортасаровом роману нашли да је улога приповедача подељена на неколико различитих ликова. Тако је Делепјане (Dellepiane 1975: 30) лоцирала чак седам приповедачких инстанци: Андрес, Лудмиља (Ludmilla), Франсин, Оскар (Oscar), Лонстејн, онај-о-ком-ти-причам (el que te dije) и свезнајући приповедач³⁰², али се већина критичара слаже да су доминантни приповедачи Андрес и онај-о-ком-ти-причам (Dellepiane 1975: 30; D'Haen 1983: 81; Blanco Arnejo 1996: 107;

³⁰⁰ „[Р]еволуционарни вадемекум, сведочанство, трасцедентни несташлук, повесна историја, упозоравајућа прича, баснословна претпоставка, метафора стварности, педагошка параболо, потресна направа, хумористичка парафраза, ониричко-лудичко-политички приказ, еротема еротомана, поетични фортран, осмосимбиоза Лењина и Рембоа“

³⁰¹ Међу њима се посебно истичу *Пут око дана за осамдесет светова* (*La vuelta al día en ochenta mundos*, 1967), *Буенос Ајрес, Буенос Ајрес* (*Buenos Aires, Buenos Aires*, 1968), *Последњи круг* (*Ultimo round*, 1969), *Проза са опсерваторије* (*Prosa del observatorio*, 1972), *Територије* (*Territorios*, 1978) и *Аутонаути космодрома* (*Los astronautas de la cosmopista*, 1983).

³⁰² Једну од могућих класификација различитих ауторских функција и нивоа дијегезе у тексту представила је и Бланко Арнехо у студији о Кортасаровим романима (Blanco Arnejo 1996: 119).

Juan Navarro 1999: 183; Peris Blanes 2006: 159; Martín 2011). Лик оног-о-ком-ти-причам, као и његова приповедачка функција, привукли су велику пажњу критике. Најпре су у њему препознали необичан и мистериозан лик (Vázquez-Aspiri 1973; D'Haen 1983: 81), а потом су се усредсредили на његово необично име по ком се разликује од свих осталих ликова у роману (Martín 2011). Кортасар је у разговору са Евелин Пикон Гарфилд (Evelyn Picon Garfield) објаснио политичку позадину овог имена: „En la época de Perón nosotros los antiperonistas nunca decíamos Perón, decíamos el que te dije y por Evita decíamos la que te dije. Nunca la nombrabamos.”³⁰³ (Garfield, Cortázar 1978: 62). Одмах после политичког објашњења, Кортасар је продубио значење имена доводећи га у везу са древном, магијском моћи речи које откривају праву суштину бића (Garfield, Cortázar 1978: 62).

Критичари су у овом Кортасаровом поступку препознали раније коришћену технику за стварање лика мог паредра у *62. Моделу за склапање* (Roy 1974: 258; Dellepiane 1975: 19; Hernández 1975: 43; Rabassa 1978: 60). Поред имена, као јасног индикатора сличности између мог паредра и онога-о-ком-ти-причам, Стивен Болди (Boldy 1980a: 180) посебно истиче мотив инсеката у роју око лампе који једнако фасцинира оба Кортасарова лика. Овај мотив се појављује у тренутку обзнањивања приповедачке, односно стваралачке улога мог паредра и оног-о-ком-ти-причам у романима. Попут имена мог паредра, име „онај-о-ком-ти-причам“ експлицитно и имплицитно обухвата деиктике „ти“ и „ја“³⁰⁴ и њима упућује на флексибилност идентита овог јунака. Онај о ком ти причам, налик мом паредру, представља, „un sujeto que existe en tercera persona

³⁰³ „У Пероново време ми, антиперонисти, никада нисмо говорили ‘Перон’, говорили смо ‘онај о ком ти причам’ и за Евиту смо говорили ‘она о којој ти причам’. Никада је нисмо именовали.“

³⁰⁴ Подробну анализу имена оног-о-ком-ти-причам изнео је Патрик О’Конор (Patrick O’Connor) у својој докторској дисертацији о политичкој, естетској и сексуалној револуцији у делима Валтера Бењамина (Walter Benjamin) и Хулија Кортасара (1994: 107-116), где износи тезу да је имплицирано *ја* у називу имена оног-о-ком-ти-причам заправо аутобиографско Кортасарово ја.

desde la perspectiva de una otredad plural³⁰⁵ (Gabbay 2015), отклон других ликова од сопствених ограничења и чини све што они из различитих разлога нису у стању (Marambio 1978: 397; D’Haen 1983: 84; Gabbay 2015). Док мог паредра само неколико детаља приближава статусу ‘правог’ књижевног лика, а не пукe текстуалне функције, онај-о-ком-ти-причам испољава далеко више таквих карактеристика. Знамо да је онај-о-ком-ти-причам из Буенос Ајреса, да је посебно пажљив према Мануелу и Сусани, и доноси им чоколадице и чланке за књигу (Blanco Arnejo 1996: 114). Видимо оног-о-ком-ти-причам како сакупља информације о свему у вези са политичким и субверзивним активностима чланова групе пријатеља (D’Haen 1983: 81) и препознајемо га као „testigo y “cronista” de la historia de Joda³⁰⁶ (Fernández Utrera 1996: 236, али и Dellepiane 1975: 19; Boldy 1980a: 180; Juan-Navarro 1999: 183; Martín 2011). Одлике онога-о-ком-ти-причам као хроничара „Зезања“ обележене су његовим својствима као књижевног лика, па је у неким ситуацијама очигледно збуњен догађајима којима сведочи (Valentine 1976: 235), грешу у тумачењу понашања одређених ликова (Blanco Arnejo 1996: 113) и показује се као „un narrador imperfecto“³⁰⁷ (Martín 2013: 59), односно:

De a ratos el que te dije comete un error: en vez de registrar, misión que se ha fijado y que a su parecer cumple bastante bien, se instala en cualquier mesa de café o de living con mate y grapa y desde ahí no solamente registra sino que analiza, el muy desgraciado, juzga y valora, el repugnante, comprometiendo el nada fácil equilibrio que hasta ese momento conseguía en materia de compilación y fichaje (...) ³⁰⁸ (LM 99).

С друге стране, као хроничар „Зезања“, онај-о-ком-ти-причам се одваја од функције књижевног лика и, у потпуној супротности са њом, све

³⁰⁵ „субјекат у трећем лицу из перспективе једне умножене другости“

³⁰⁶ „сведока и ‘хроничара’ историје Зезања“

³⁰⁷ „несавршен приповедач“

³⁰⁸ „Повремено онај-о-ком-ти-причам направи грешку: уместо да бележи, задатак који му је намењен и који по свом мишљењу прилично добро обавља, смести се за неки сто у кафеу или у дневној соби са матеом или грапом и одатле не само да бележи него анализира, бедник, просуђује и оцењује, проклетник, угрожавајући нимало једноставну равнотежу коју је до тада постигао у питањима састављања и евидентирања (...)“

више постаје попут свезнајућег приповедача (Dellepiane 1975: 19; Yurkievich 1987b: 163; Blanco Arnejo 1996: 109). Онај-о-ком-ти-причам је у стању да истовремено буде на више места и разговара са неколико различитих учесника у догађајима (Blanco Arnejo 1996: 114), као и да зауставља радњу како би читаоцу скренуо пажњу на одређене догађаје или како би пружио неопходна објашњења (D’Haen 1983: 85). У одликама свезнајућег приповедача критика је све чешће препознавала традиционалну ауторску фигуру, било самог Кортасара (Oviedo 1973: 36; Dellepiane 1975: 19; Schwartz 1975: 234; Read 1978; D’Haen 1983: 82; Fernández Utrera 1996: 236; Martín 2011) или његовог гласноговорника (Vidal 1978: 55), било Морелија, Кортасаровог алтер ега из *Школица* (Pereda 1974: 211; Dellepiane 1975: 19).

Значајан део критике, подстакнут Кортасаровим делимичним одобравањем (Garfield, Cortázar 1978: 29-30), закључио је да сцена завршног сукоба између револуционара и полиције представља тренутак смрти оног-о-ком-ти-причам (Pereda 1974: 211; Blanco Arnejo 1996: 114; Peris Blanes 2006: 158; Martín 2011). Кортасарова одлука да убије једну од ауторских и приповедачких фигура у свом тексту има значајне импликације по даљи ток радње и приповедања у роману. У наставку *Мануелове књиге* улогу доминантног приповедача, као и задатак да доврши хронику коју је састављао онај-о-ком-ти-причам, преузима Андрес (Pereda 1974: 211; Martín 2011), протагониста и лик у чијој се животној причи разрешава политичко питање новог човека. Прелаз у наративији од скоро потпуно пасивног и скоро безименог приповедача, до идеолошки опредељеног јунака чије и само име означава новог човека³⁰⁹, може се тумачити као проширивање политичке поруке романа у смеру неопходности друштвеног ангажовања сваког појединца у свакој области живота. Са књижевне тачке гледишта, још је значајнија чињеница да Андресов приповедачки глас смењују упоредо приказани извештаји о жртвама аргентинског режима и

³⁰⁹ Кортасар лично је у писму које је упутио Ани Марији Ернандес (Ana María Hernández) скренуо пажњу критичарима на симболички потенцијал имена његовог главног јунака указујући на грчки корен имена „άνδρῶς“ тј. човек (Hernández 1975: 55).

сведочанства америчких војника о ратним злочинима почињеним у Вијетнаму (Peris Blanes 2006: 159). Потпуно ишчезавање приповедача из романа и његово замењивање извештајима и сведочанствима, потврђује Кортасарове тежње за ослобађањем од књижевних конвенција и освајањем слободе, док изнова обелодањује немогућност уметничке прозе да пренесе ужасе модерног доба.

Кортасарово преиспитивање и умањивање улоге писца у *Мануеловој књизи* можда достиже свој врхунац смрћу једног од приповедача, али је додатно оснажено константним умножавањем ауторских улога у тексту. Имајући у виду колажну природу романа, поред поменутих аутора и приређивача, Андреса и оног-о-ком-ти-причам, јавља се и Сусана са улогом приређивача књиге за свог сина Мануела, али и фиктивни писац романа који нам се обраћа у уводној напомени роману и преплиће са самим Кортасаром, стварним аутором романа. Иако представљени као различите ауторске фигуре, питање је да ли су Кортасар, фиктивни писац, Сусана, онај-о-ком-ти-причам и Андрес заиста одвојени ентитети, да ли пишу једну или више различитих књига, и која од њих је *Мануелова књига*.

У уводној напомени Кортасар нам се открива као фиктивни приређивач текста који имамо пред собом и константно се поиграва читаочевим очекивањима. Кортасар, са једне стране, прави отклон од претпостављене ауторске функције истовремено указујући на њу. Наше прво сазнање о Кортасару представља га као тек „*primero en descubrir (...) este libro*“³¹⁰ (LM 7), али првог „*[p]or razones obvias*“³¹¹ (LM 7). „Приређивач“ у наставку излаже разлоге за укључивање чланака у целини и говори о другим приређивачким пословима, али вешто избегава употребу првог лица једнине и користи глаголске именице и неличне глаголске облике кад год је то могуће. Упркос овој иницијалној двосмислености коју Кортасар потенцира и неким мањим одступањима у

³¹⁰ „првог који је открио [...] ову књигу“

³¹¹ „[и]з очигледних разлога“

подударању између *Мануелове књиге* и књиге за Мануела, попут различитих боја корица романа и свеске-албума у коју се лепе исечци за Мануела, критичари су постигли консензус да је Кортасаров роман иста она књига коју пишу Сусана и онај-о-ком-ти-причам (Inclendon 1980: 513; D'Haen 1983: 71; Vernon 1986: 267; Blanco Arnejo 1996: 120; Zamora 1999: 109). Разлоге за такво тумачење налазимо у подударању албумских форми обеју књига, као и у ситним метафикцијским смерницама попут помињања чињенице да се у књизи коју Сусана прави за Мануела налази један заокружен пасус, а исти такав пасус потом налазимо у Кортасаровој *Мануеловој књизи*. Такође, на самом крају романа Андрес оставља Патрисију „algo [...] que empieza con una jarra de agua“³¹² (LM 385) за Мануела, и на идућој страници видимо Лонстејна са бокалом воде.

Пошто је Кортасар у овом роману успео да у највећој могућој мери привидно разводни и релативизује пишчеву стваралачку свемоћ, још једном је централну улогу дао читаоцу. Раније поменути метафикцијски елементи тумаче се као „el primer guiño al lector, su invitación al juego“³¹³ (Blanco Arnejo 1996: 105-106) и као покушај писца да премости јаз између себе и читаоца (Franco 1979-1980: 109) разоткривајући ограничења ауторских могућности и слобода. Читаочев задатак стварања смисла од текста који се не чини увек смисленим остаје исти од *Школица*, преко 62. *Модела за састављање*, до *Мануелове књиге* (Dellepiane 1975: 19; Valentine 1976: 213; D'Haen 1983: 87). Читалац има „a major role in the construction of the narrative“³¹⁴ (Brenes Reyes 2011: 15) и поново се од њега захтева активност и саучеснички однос³¹⁵ са писцем (Ruffinelli 1973: 31; Pereda 1974: 211; Valentine 1976: 221; Marambio 1978: 470; Inclendon 1980: 513; Cédola 1994: 35;

³¹² „нешто [...] што почиње са бокалом воде“

³¹³ „први сигнал читаоцу, његов позив на игру“

³¹⁴ „главну улогу у изградњи наратива“

³¹⁵ Поред саучесничког читања, о чијој неопходности су се критичари сложили, могло би постојати и једно мање укључено и пасивније читање романа које би подразумевало тек информисање о историјским догађајима (Planells 1980: 518; Yurkievich 1987b: 159).

Blanco Arnejo 1996: 105-106; Fernández Utrera 1996: 238; Juan-Navarro 1999: 188; Martín 2013: 58).

Чини се да су захтеви које Кортасар поставља пред читаоца *Мануелове књиге* нешто лакши него у претходним романима, али и да се читаоцу, можда управо због тога, даје мање смерница него пре. Заплет *Мануелове књиге* неупоредиво је лакше савладив од 62. *Модела за састављање*, те сам по себи не представља препреку разумевању (Valentine 1976: 197). Критика је Кортасару једино замерила извесну неусклађеност у темпу развијања догађаја на почетку романа и у његовој последњој трећини (Oviedo 1973: 36; Yovanovich 1991: 166), где се дешавања чине убрзанијим него што би морала бити. Сам крај романа наликује завршетку, односно, једном од завршетака *Школица*, утолико што представља једно од релативно ретких отворених места у *Мануеловој књизи*. Естела Седола тврди чак да Кортасар у овом роману није оставио ниједно отворено место, учинивши сваку могућу вишезначност „descodificada de inmediato y reintegrada a un nuevo orden antagónico al ya destruído pero igualmente riguroso y coherente“³¹⁶ (Cédola 1994: 40). Завршна сцена у којој Лонстејн пере леш једног од својих пријатеља, чији идентитет остаје коначно непознат читаоцу, ипак сврстава *Мануелову књигу* у категорију отворених дела (Pereda 1974: 211; Dellepiane 1975: 23; Valentine 1976: 215; Alegría 1979-1980: 106; Incledon 1980: 513). Очигледно је да Лонстејн познаје мртваца јер му се обраћа са пуно нежности и блискости, и ословљава га са „hermanito“³¹⁷ (LM 386), али осим тога не знамо са сигурношћу ко је у питању. Могао би бити онај-о-ком-ти-причам или Маркос (Marcos), револуционарни вођа, о чијој смрти такође постоје наговештаји у роману³¹⁸. Без кокретнијих индиција о идентитету мртваца, *Мануелова*

³¹⁶ „декодираном и изнова интегрисаном у нови поредак супротстављен оном управо уништеном, али једнако ригорозан и кохерентан“

³¹⁷ „братићу“

³¹⁸ У финалном обрачуна Маркос остаје без оружја за одбрану, а на самом завршетку сукоба један од ликова изговара реченицу: „Marcos hubiera pensado lo mismo“³¹⁸ (LM 366; курзив К.В.), односно, „Маркос би помислио то исто.“ Глаголски начин субјунктива на

књига остаје коначно неразрешена, а читалац добија задатак да се определи за опцију која му се чини вероватнијом.³¹⁹

Читаочев закључак о завршетку романа представља његову једину композициону и стваралачку одлуку. Задатак читаоца постаје далеко лакши него у *Школицама* или у *62. Моделу за састављање*, али му је додељена и мања одговорност.³²⁰ Можда Кортасар олакшава пут свом читаоцу јер му у *Мануеловој књизи*, за разлику од претходна два романа, није дао никаква упутства за читање. Док је у *Школицама* читалац могао да следи шаблон читања, или ауторове смернице на почетку *62. Модела за склапање*, Кортасар је у *Мануеловој књизи* уводну напомену употребио као простор за објашњења сопствених књижевних одлука, или као кратко апологетско излагање о узроцима мање успешности овог романа у односу на претходне. Разлог за овакву намену уводног обраћања аутора може се наћи у чињеници да је Кортасар већину читаочевих могућих дилема и проблема унапред разрешио. Кетлин Вернон (Kathleen Vernon) је у томе увидела парадокс *Мануелове књиге* која као „a novel whose content represents a call for

шпанском, то јест потенцијала у српском језику, открива немогућност да Маркос сам каже шта би мислио, и алудира на Маркосову смрт.

³¹⁹ Поред две наведене могућности, које, према већини критичара, представљају једине опције завршетка, Роберт Валентајн је представио трећу хипотезу. Према Валентајну (Valentine 1976: 216-217), мртавац је заправо протагониста Андрес који није страдао у оружаном сукобу, већ је извршио самоубиство због немогућности да се реши „црне мрље“. Ово Валентајново тумачење остало је, међутим, без шире критичке подршке. Чини се да сам текст не пружа довољно повода за овакво схватање расплета, а посебно снажан аргумент против Валентајнове тезе може се наћи у Кортасаровим изјавама о завршетку *Школица*, о чему је било речи у претходним поглављима.

³²⁰ У *62. Моделу за састављање* читаоцу је био додељен задатак исправне идентификације ликова, а у *Мануеловој књизи* читалац је лишен ове одговорности. Једину тешкоћу у том смислу може представљати лик оном-о-ком-ти-причам, али се и она у великој мери отклања аналогјама са ликом мог паредра у *62*. Читаоцу је вероватно лакше да проникне у идентитет ликова *Мануелове књиге* и због чињенице да је Кортасару замерано да што су неки, а можда чак и сви ликови недовољно психолошки развијени и донекле типизирани (Yovanovich 1991: 159, 166). Из претходне замерке проистиче и наредни приговор Дијалози у *Мануеловој књизи* се због сведености ликова на политичке идеје могу чинити претерано интелектуалним и недовољно аутентичним (Dellepiane 1975: 34). Једноставност препознавања ликова омогућава и лакшу идентификацију приповедача, упркос њиховој бројности, и поново са јединим изузетком оног-о-ком-ти-причам.

freedom and social justice may result in a loss of freedom for its reader"³²¹ (1986: 264).

Назвати читаоца *Мануелове књиге* лишеним слободе било би сувише оштро јер му је Кортасар ипак оставио низ препрека, у облику различитих формалних иновација, које читалац треба сам да премости. Већина Кортасарових експеримената ове врсте настаје из жеље да се превазиђе проблем преношења симултаности догађаја из стварности у књижевни приказ (Blanco Arnejo 1996: 132; Martín 2013: 58). Из тог разлога је 34. поглавље *Школица* написано као наизменично смењивање редова о Оливејри док Галдосов роман и редова тог истог Галдосовог романа, и зато се у *Мануеловој књизи* појављују преклопљени дијалози које истовремено на различитим местима воде Патрисио и Сусана, и Андрес и Лудмиља (LM 90-92). У жељи за преношењем симултаности у књижевни текст, Кортасар наизменично и испрекидано приказује планирања отмице латиноамеричког званичника и његове жене, Випа (Vip) и Випе (Vira), и разговоре које у то време воде Вип и Випа (LM 252-257). Са истим циљем, у *Мануеловој књизи* се често срећемо са типографском расподелом текста на леви и десни део странице који истовремено преносе догађаје и реакције на њих (LM 62-63). Неке од ових поступака критичари су класификовали као филмске (Safir 1978: 89; Zamora 1983: 59-60; Yurkievich 1987b: 168; Juan-Navarro 1999: 173). Кортасар у овом роману употребљава и драмске елементе, попут дидаскалија – „Enter Ludmilla“ (LM 69) – или побрајања имена главних ликова на почетку позоришног комада (D’Haen 1983: 82). Писац такође користи музичку терминологију у наративне сврхе: „Intermezzo rusciniiano“³²² (LM 163). У *Мануеловој књизи* се могу наћи и разноврсни схематски прикази планова, распореда седења, догађања које онај-о-ком-ти-причам назива „dibujo mental“³²³ (LM 96) или „organigrama

³²¹ „роман чији садржај представља позив на слободу и друштвену правду, може резултирати у губитку слободе за његовог читаоца“

³²² „пучинијевски интермецо“

³²³ „ментални цртеж“

virérico-fórmico“³²⁴ (LM 162). Кортасар у свој роман укључује и неколико песама (LM 84-87, 199, 259, 353-355), али и прозни текст типографски распоређен у стихове (LM 16, 180). Сви наведени поступци, како Делепјане (Dellepiane 1975: 32) наводи, изазивају у читаоцу утисак већ виђеног, будући да их је Кортасар у сличним облицима користио у својим ранијим делима, али *Мануелова књига* ипак доноси једну техничку новину. У питању је текст написан ситнијим фонтом и уметнут између редова текста који углавном прати Оскарова размишљања (LM 125-131, 145). После неколико страница изложености овом поступку, читалац увиђа да је у питању приказ Оскарове подсвести и њених суптилних уплива у Оскарове мисли (Dellepiane 1975: 32).

Експерименталне приповедне технике, са једне стране, позивају читаоца на активно или саучесничко читање (Dellepiane 1975: 30), али, с друге стране, недостатак потребе за композиционим одлукама и једноставност разумевања радње и идентификације приповедачких инстанци чине читање пасивнијим и лишеним велике одговорности. Поред тога, раније поменуто компоновање романа филмским техникама читање претвара у мање захтеван задатак, недостојан читаоца-саучесника. У *Школицама* се наводи Морелијева теорија о роману као албуму фотографија који од читаоца захтева активно учешће како би створио логичке везе међу наизглед неповезаним сликама стварности (R 109: 386). Са друге стране, читаоцу-женки била би блиска концепција романа као филма, где су све слике унапред повезане и сложене без икакве потребе за његовим трудом (R 109: 386).³²⁵ Отуда се намеће питање ког и каквог читаоца је Кортасар заиста имао на уму док је писао *Мануелову књигу*. Вернон закључује да идеални читалац овог романа мора говорити више

³²⁴ „вишовско-мрављи органиграм“

³²⁵ Теорију о аналогичком односу фотографије и филма, то јест, приче и романа, Кортасар излаже у есеју „Одређени аспекти приче“ („Algunos aspectos del cuento“, 1962). Међу текстовима који се баве улогом филма и фотографије у Кортасаровом стваралаштву налазе се Céspedes 1972; Coutinho 1980: 62; Zamora 1983; Jaffe 1989: 182-183; Moran 2000: 88; Манчић 2012: 554-559.

језика не би ли разумео разне непреведене чланке и језичке шале, мора бити одређених политичких ставова и у стању да дође до одговарајућих политичких закључака (Vernon 1986: 268). Укратко, пред идеалним читаоцем је задатак достојан Кортасаровог 'новог човека' (Peris Blanes 2006: 146, 156-157; али и Brenes Reyes 2011: 34), односно малог Мануела (Borinsky 1980: 33; Incledon 1980: 513; D'Haen 1983: 71; Fernández Utrera 1996: 238; Rosa 2003: 94-95). Ипак, ако је идеални читалац „a child, a perfect *tabula rasa* recipient, a passive “lector hembra” par excellence“³²⁶ (Vernon 1986: 268), да ли онда Кортасар од њега истински захтева да истовремено буде и активни читалац-саучесник?

Вернон налази излаз из ове могуће читалачке заврзламе закључком да Кортасар истовремено пише роман и за читаоца-женку оличеног у Мануелу, али и за читаоца-саучесника (Vernon 1986: 268-269). На тај начин, међутим, писац би изворног адресата свог текста, драгу бебу Мануела, осудио на непотпуно разумевање књиге која је баш њему намењена. Из теорије читања успостављене у претходна два Кортасарова романа знамо да писац, упркос увреженим мишљењима, није склон апотеози искључиво активног читања (Vulović 2017) и можемо се запитати да ли је заиста променио свој став у *Мануеловој књизи*. Вернон недовољно придаје значаја чињеници да је читање *Мануелове књиге* измештено у будућност (Incledon 1980: 513; Zamora 1999: 109; Gómez 2013; Gabbay 2015), у време када Мануел стаса и одрасте, и на тај начин у себи обједини некадашње пасивно листање свог албума са новим активним читањем. Задатак читаоца у *Мануеловој књизи* се показује као мање теоријски важан и иновативан у односу на претходне Кортасарове романе, али се овај губитак надокнађује ванредним животним значајем читања. Кроз читање *Мануелове књиге* остварује се идеја 'новог човека' и читалац стиче ново схватање политичких и људских права и слобода.

³²⁶ „дете, савршени реципијент и *tabula rasa*, пасивни „читалац женка“ пар екселанс“

Књижевно ослобађање се у Кортасаровом роману са поља формалних иновација шири и на подручје језика³²⁷. Од својих првих текстова, Кортасар је одступао од стандардног књижевног језика. Често је употребљавао лексичке и морфолошке облике својствене шпанском језику Хиспанске Америке, посебно дијалекат шпанског језика који се говори у области реке Ла Плата, риоплатенсе (шп. *rioplatense*), а углавном у циљу подробније карактеризације ликова. У *Мануеловој књизи* се, поред употребе морфолошких облика својствених риоплатенсеу, попут *восеа* (шп. *voseo*), могу пронаћи и различити облици говорног језика (D’Haen 1983: 78-79), као и лингвистички експерименти. Поново се срећемо са готово непреводивим фонетско-семантичким играма, као што је „el Hormigón, horminetas, hormigachos, hormínimos, hormicrófonos“³²⁸ (LM 151) или са римовањем и лепшењем речи једних на друге у циљу стварања нових појмова, попут „*parareducirelruido aunmerochasquido*“³²⁹ (LM 163). У *Мануеловој књизи* налазимо и Кортасарову верзију вештачке језичке творевине волапик (*volapük*), која се састоји из додавања слога *-ka* на крају сваке речи (LM 242). Ипак, најзаступљенији, и са теоријске и филозофске тачке најобразложенији, јесте Лонстејнов нови фонетски језик *лекс* односно *лепа* експресија (шп. *boex* од *bonita expresión*). Делепјане у *лексу* препознаје „el nuevo glíglico de *L[ibro de]M[anuel]*“³³⁰ (Dellepiane 1975: 32), будући да се лекс и глиглијски, језик љубави из *Школица*, преклапају у Лонстејновој жељи да лекс буде „un lenguaje simbólico que se pueda aplicar más allá o más acá de las ciencias, digamos una fortrán de la poesía o de la *erótica*“³³¹ (LM 199; курзив К.В.). У том смеру, Лонстејн се залаже не само за могућност разговора о еротским темама, већ и за доследну примену тог права у свим

³²⁷ За подробну анализу језичких поступака и средстава у *Мануеловој књизи* видети: Dellepiane 1975: 32.

³²⁸ „Мравина, мравионете, мраведа, мравоними, мравкрофони“

³²⁹ „дасесмањибукананиволупањарука“

³³⁰ „нови глиглијски *M[ануелове]К[њиге]*“

³³¹ „симболички језик који се може применити и са оне или са ове стране науке, рецимо као *фортран* поезије или *еротике*“

ситуацијама. Лонстејн ће зато инсистирати да са оним-о-ком-ти-причам разговара о мастурбацији. Ако за друге онанија представља „un «ersatz» del erotismo en pareja”³³², за Лонстејна је онанија „una obra de arte”³³³ и „un erotismo válido”³³⁴ (LM 210). Лонстејн увиђа како ова тема излази из утврђених оквира друштвено прихватљивог разговора, али истовремено сматра да се једино разговором о њој може супротставити друштвеним стегама.

У теми онаније критика је препознала неодвојиву повезаност тема сексуалног, друштвеног и политичког ослобађања које прожимају читаву *Мануелову књигу* (Flores 1974: 46; Valentine 1976: 200; Alegría 1979-1980: 104; Planells 1980: 524; Ruffinelli 1980: 334; Zamora 1999: 109; Celis 2002: 45; Brenes Reyes 2011: 63). Још више од тога, проговарање против табуа кроз разговор о мастурбацији (Blanco Arnejo 1996: 171; Posso 2006: 280; Garonzik 2016: 298), то јест покретање сексуалне и језичке револуције, представља нужан предуслов за друштвене и политичке промене (Garonzik 2016: 299). Сам Кортасар спровођење револуције у језику види као *conditio sine qua non* сваке друштвене промене:

Seguimos hablando de hoy y de mañana con la lengua de ayer. Hay que crear la lengua de la revolución, hay que batallar contra las formas lingüísticas y estéticas que impiden a las nuevas generaciones captar en toda su fuerza y su belleza esa tentativa global para crear una América Latina enteramente nueva [...].³³⁵ (Cortázar 1970b: 34)

Немогућност јавног и слободног говора о сексуалним девијацијама и табуима, у роману се доводи у блиску везу са општом неразвијеношћу Латинске Америке (Planells 1980: 519), па се отуда у *Мануеловој књизи*

³³² „ ‘ersatz’ за еотику удвоје“

³³³ „уметничко дело“

³³⁴ „валидан еротски чин“

³³⁵ „И даље говоримо о данашњици и сутрашњици јучерашњим језиком. Треба створити језик револуције, треба се борити против лингвистичких и естетских форми које спречавају нове генерације да се у свој снази и лепоти придруже том глобалном настојању да се створи једна потпуно нова Латинска Америка [...].“

говори о „el gran río caliente de amor, la erótica de una revolución que alguna vez tendría que optar (...) por otra definición del hombre“³³⁶ (LM 88).

Тематски сличан и једнако шкакљив разговор ће наставити Лудмиља и Маркос на тему многобројних назива полних органа и говора о сексуалним односима. После веселог и разиграног набрајања и разматрања низа различитих израза за женске и мушке полне органе, који сежу од клиничких до крајње колоквијалних, па чак и вулгарних, Маркос се пита да ли набројани изрази заиста означавају исте појмове, или формалнији изрази подразумевају и привилеговане сексуалне односе (LM 284-285). Пратећи претходно питање Маркос закључује да у језику постоје окоштани обрасци и дозвољени дискурси који спречавају друштвене промене, баш као што у друштву постоје Вип и његови послушници, „мрави“, који одржавају постојећи систем. Тиме што Маркос без устезања говори о свим аспектима живота, а онај-о-ком-ти-причам тј. Кортасар пише о њима, у роману долази до демистификације теме сексуалности (Rosa 2003: 88) и освајања нових простора слободе, како у стварности, тако и у књижевности³³⁷.

Ипак, епизода која је изазвала најбурније реакције критичари одиграва се на балкону хотела Терас и обухвата сцену аналног секса између Андреса и Франсин. У питању је ноћ када Андрес по сваку цену жели да се ослободи ‘црне мрље’ коју носи са собом, односно, да се сети Кубанчевог наређења из сна, и да донесе одлуку о сопственом животу.

³³⁶ „великој врелој реци љубави, еротици револуције која ће једном морати да се определи [...] за другу дефиницију човека“

³³⁷ Доналд Л. Шо (Donald L. Shaw 1982: 276), у свом кратком прегледу приказа сексуалности у модерном латиноамеричком роману, препознаје субверзивни квалитет Кортасаровог писања о сексуалности и његовог претходника налази у Хуану Карлосу Онетију (Juan Carlos Onetti) и његовом роману *Кратки живот* (*La vida breve*, 1950), где препознаје сличне обрасце окретања ка неконвенционалним сексуалним односима. Шо наводи Кортасара као пионира писања о истополној телесној љубави код мушкараца и код жена (1982: 277), и као једног од првих који је теми сексуалности приступио у жељи да се обрачуна са књижевним и друштвеним табуима (1982: 278). Међу другим писцима који су на сличан начин употребљавали еротске теме у својим романима, Шо (1982: 278-279) посебно истиче Мануела Пуига (Manuel Puig) и Хосеа Лесаму Лиму (José Lezama Lima).

Андрес је, наиме, до тада био део љубавног троугла са Лудмиљом и Франсин и, упркос замерањима обеју жена, није показивао намеру да се трајно определи само за једну. Ипак, пошто се Лудмиља окрене Маркосу, и са њим дефинитивно прикључи револуционарним активностима групе, Андрес осећа потребу да лично донесе одлуку о сопственој судбини, уместо да се препусти околностима. Дате ноћи Андрес полази у потрагу за одговорима са Франсин. После бесциљног лутања улицама Париза и посета одбојним стриптиз-клубовима, Андрес и Франсин одлазе у собу са погледом на гробље хотела Терас. После узалудних покушаја да у разговору стигне до решења својих дилема, Андрес изводи Франсин на балкон и приморава је да воде љубав упркос њеном одбијању, сузама и повицима.

Сцена сексуалног односа између Андреса и Франсин привлачи пажњу критике због реткости књижевног приказа врсте односа о коме је реч, поготово зато што Кортасар не прелази у домен порнографског. Ипак, Андресова насилност чини ову сцену изузетно контроверзном и морално проблематичном. У настојањима да оправда и рационализује Андресов поступак, критика је углавном приступала митолошко-социолошким тумачењима. Према мишљењу критике, сцена између Андреса и Франсин добија симболичку и ритуалну димензију, у блиској вези са Маркузовим (Marcuse) и Батајевим (Bataille) идејама о сексуалности и еротском (в. Safir 1978: 87; Araújo 1979: 552; Chesler 1986: 34-38; Puleo 1990: 33-34; O'Connor 1994: 247; Celis 2002: 42-43; O'Connor 2004: 133; Ubilluz 2006: 116-117; Rosa Ferrero 2014: 263-265; Garonzik 2016). Услед неодвојивости сексуалности од смрти у чину насилног љубавног односа пред гробљем, Андрес добија улогу племенског свештеника, шамана који у церемонији симболичког жртвовања преводи Франсин у нови облик живота (Celis 2002: 44)³³⁸. Путем сексуалне трансгресије у Батајевом

³³⁸ Иста критичка струја доводи у везу ову сцену из *Мануелове књиге са Школицама* и епизодом која се одвија између бескућнице Емануел (Emanuelle) и Оливејре (Valentine)

значењу, Франсин се, као представница буржоазије у роману, суочава са наметнутим друштвеним табуом. Чињеница да се сексуални чин ипак завршава задовољством, сведочи о коначном ослобађању Франсин од друштвених стега (Celis 2002: 42-44; O'Connor 2004: 138). Наредног јутра Франсин увиђа разлоге Андресовог понашања, а Андрес решава питање 'црне мрље', и одлучује да оде за Лудмиљом и придружи се револуцији, чиме је додатно оснажена друштвена димензија претходног сексуалног чина (O'Connor 2004: 138).

Наглашено интересовање критике за експлицитно присуство насиља и имплицитан значај политике у еротским сценама у *Мануеловој књизи* као да је скренуло пажњу са морално прихватљивијих и, поврх свега, изванредних приказа вођења љубави. Критичари који су показали занимање за ову тему скоро без изузетка³³⁹ препознају Кортасарову књижевну вештину и поменуте еротске пасаже називају „dignos de figurar en las mejores antologías del erotismo“³⁴⁰ (Ruffinelli 1973). Узроке несвакидашњег успеха Кортасарових описа сексуалних односа критичари су најпре пронашли у ауторовој способности да балансира између еуфемистичког, научног и вулгарног дискурса (Yurkievich 1987b: 167), што разговор о сексу чини природним и директним, али и лирским. Делепјане (1975: 28-29) описује Кортасаров поступак приказа еротских сцена на следећи начин:

Casi siempre lo erótico irrumpe directo, explícito; pero son a veces alusiones poéticas, una sugerencia analógica, una atmósfera, una particular vibración; hay sublimaciones y referencias carnales crudas; ternura, ardor y hasta franco humor. Todo alterna; todo se fusiona en una mezcla de tonos, de niveles idiomáticos que confiere a esos pasajes eróticos una electrizante

1976: 225; Safir 1978: 89-95; Vidal 1978: 57; Martynik 2004: 168). Сафир (Safir) у овој сцени препознаје чак кључну сличност између два романа којима, по њеном мишљењу, владају еротске и трансгресиве силе.

³³⁹ Мишљење Џин Франко (Jean Franco) да у *Мануеловој књизи* писање о сексу и мастурбацији Кортасару представља тешкоћу може се сврстати у изузетке (1979-1980: 114).

³⁴⁰ „достојним да фигурирају у најбољим антологијама еротске књижевности“

vibración y que consigue comunicar la complejidad del amor entre hombre y mujer sin tabúes.³⁴¹

Чак и када су под Кортасаровом еротиком подразумевали раније поменути „сложеност љубави“ или „una reconquista de la libertad amorosa, una reunificación andrógina de los cuerpos con el universo“³⁴² (Yurkievich 1987b: 167), критичари су веома често из својих анализа изостављали управо тему љубави.

Рећи да је тема љубави у *потпуности* одсутна из рецепције *Мануелове књиге* ипак би било нетачно. Наиме, у поређењима овог Кортасаровог романа са *Школицама* и са *62. Моделом за састављање* неретко се помињу аналогни љубавни односи успостављени између сличних ликова. Критичари најпре успостављају паралелу између ликова Оливејре у *Школицама*, Хуана у *62. Моделу за састављање* и Андреса у *Мануеловој књизи*, тврдећи чак и да поменути јунаци представљају исти лик (Ruffinelli 1973: 31; Dellepiane 1975: 21; Boldy 1980a: 170; Sicard 1980: 22; Martín 2013: 56). Сва тројица су Аргентинци који живе у Паризу, интелектуалци и „solitary individuals“³⁴³ (Valentine 1976: 220) неспособни да делају и активно мењају сопствене животе. У случају Оливејре и Андреса приметна је и подударност између Орасиовог неповерења према политичком активизму и Фавине неспремности да се одлучи на учешће у револуцији (Sicard 1985-1986: 249). Чињеница да многе од ових одлика карактеришу и аутора романа, као и да су сва три јунака истовремено протагонисти, приповедачи и ауторске фигуре, наводи на њихову идентификацију са Кортасаровим алтер егом (Flores 1974: 41-42).

³⁴¹ „Скоро увек еротско избија директно, експлицитно; али понекад је у облику поетских алузија, аналогних сугестија, атмосфере, одређене вибрације; има сублимација и сирових телесних референци; нежности, врелине, па чак и искреног хумора. Све се смењује; све се стапа у мешавину тонова, идиоматских нивоа, која чини да ови еротски пасажии прострује и да пренесу сложеност љубави ослобођене табуа између мушкарца и жене.“

³⁴² „поновно освајање љубавне слободе, андрогино спајање тела са универзумом“

³⁴³ „усамљени индивидуалисти“

Паралеле се такође успостављају између ликова Лудмиље и Франсин у *Мануеловој књизи*, и Маге и Поле, односно Талите, у *Школицама* (Ruffinelli 1973: 31; Boldy 1980a: 172; Yovanovich 1991: 158; Moran 2000: 132). Разлог за поистовећивање ових женских ликова критичари су пронашли у аналогности љубавних троуглова, који се формирају са Андресом у *Мануеловој књизи*, односно са Оливејром у *Школицама*³⁴⁴ (Dellepiane 1975: 21; Boldy 1980a: 177). Контекст љубавних троуглова допринео је томе да критичари Лудмиљу и Франсин посматрају само као симболе двеју опција између којих се Андрес двоуми, као што се у *Школицама* Мага и Пола, односно Талите, често своде на пуне функције у Оливејрином животу. Размере поистовећивања главних женских ликова са аспектима Андресове личности толике су да се Лудмиљи и Франсин веома често негира постојање сопствених карактера. Валентајн их (Valentine 1976: 220) назива „contrasting dimensions of his [Andrés'] identity“³⁴⁵ које му само помажу да боље разуме стварност, а Видал (Vidal 1978: 58) у њима види „dos aspectos que dan balance a la personalidad individual“³⁴⁶. Женски ликови губе сваки индивидуални значај и постају симболи спонтаности, односно реда и разума (Reichardt 1985-1986: 210-211; Yovanovich 1999: 78), а љубавни односи у које са њима ступа Андрес су препознати на следећи начин:

Ludmilla (= la Maga) es el amor marcado por lo impulsivo, lo espontáneo, la imaginación y la tendencia a superar el principio de realidad establecido; Francine (= Talita), el amor basado en la razón, la estabilidad, el

³⁴⁴ Бројне сличности које су критичари уочили између *Школица* и *Мануелове књиге*, као и чињеница да се у првим годинама рецепције *Мануелове књиге* тумачење текста заснивало скоро искључиво на контрастирању са *Школицама* (Cédola 1994: 38-39), довели су до тога да се Кортасаров четврти роман често назива другим томом *Школица* (Safir 1978: 95) или *Школицама* за младе (Rama 1973: 37). Валентајн (1976: 197) ће чак тврдити да сва четири Кортасарова романа објављена за пишчевог живота (*Награде*, *Школице*, 62. *Модел за састављање* и *Мануелова књига*) представљају исти роман, али да понављање не умањује задовољство читања исте добре књиге више пута.

³⁴⁵ „супротстављене димензије његовог [Андресовог] идентитета“

³⁴⁶ „два аспекта који појединачну личност доводе у равнотежу“

orden, la aceptación del principio de realidad predominante.³⁴⁷ (Vidal 1978: 58-59)

Управо природа љубавних односа који се успостављају између Андреса, Лудмиље и Франсин служили су критици да оспоре присуство љубави у *Мануеловој књизи*. Љубавни троугао је за критичаре углавном означавао нестабилност (Araújo 1979: 548-549) или неуспешност односа који се заснивају само на телесном, а мањка им 'праве' љубави (Valentine 1979: 209). Насупрот овим устаљеним ставовима, Делепјане (Dellepiane 1975: 28) усамљено али, чини се, исправно сматра да Кортасар љубавним троуглом преиспитује оправданост искључивог постојања љубави у оквиру „la santificada pareja“³⁴⁸, као што другим поступцима у *Мануеловој књизи* поставља питања о политичкој и сексуалној слободи. Делепјаново становиште оспорава завршетак романа, на коме се Андрес ипак одлучује за само једну од жена. Крај романа, међутим, остаје барем донекле отворен у погледу разрешења љубавног заплета. Иако се Андрес одлучује за Лудмиљу, и мада Маркос, Лудмиљин нови љубавник, вероватно гине у борби, читалац не добија експлицитну потврду у тексту да Андрес и Лудмиља заиста остају заједно на крају романа и тиме потврђују 'светост' љубави у пару. Из перспективе традиционалног схватања појма срећне љубави, Алегрија (Alegria 1979-1980: 106) роман назива „una poderosa y sombría historia de amor“³⁴⁹ (курзив К.В.). Ипак, чињеница да Андрес потенцијално остаје сам на крају романа могла би се интерпретирати из другачије перспективе. Пишчева одлука може представљати сведочанство о историјском тренутку и потреби модерног човека за несебичном

³⁴⁷ „Лудмиља (= Мага) је љубав обележена импулсивношћу, спонтаношћу, маштом и тенденцијом да се превазиђе принцип утврђене стварности; Франсин (= Талита), љубав заснована на разуму, стабилности, реду, прихватању принципа доминантне стварности.“

³⁴⁸ „светог пара“

³⁴⁹ „једном снажном и мрачном љубавном причом“

љубављу лишеном посесивности, једнако присутном у љубавном троуглу³⁵⁰ и у односу неузвраћене љубави.

На путу ка прихватању становишта да у Мануеловој књизи љубав игра изузетно важну улогу испречило се присуство сцена насилних сексуалних односа, које је критика супротставила љубави (Cédola 1994: 73) и радости (Flores 1974: 24). Раније поменути симболичка тумачења ових сексуалних чинова у светлу друштвеног ослобађања, у великој мери објашњавају изостајање наглашено радосних љубавних пасажа у њима. С друге стране, таква тумачења негирају оптужбе да је код Кортасара садизам по себи увек неодвојиви део сексуалности (Агаúјо 1979: 552), или да су жене потпуно безначајне и да служе само за остваривање мушких сексуалних фантазија (Celis 2002: 43).

Кортасар је у тексту „/која уме отворити врата да би се играла“ изложио став о неопходности увођења еротике у аргентинску и латиноамеричку књижевност. Кортасар посебно инсистира на нужном присуству одређене лакоће и разиграности у еротској прози, као и на неодвојивости сексуалности од радости, „la ternura, la tristeza, la sencillez, la naturalidad, el amor“³⁵¹ (1974: 71; курзив је присутан у оригиналу). Већини описа сексуалних односа у *Мануеловој књизи* могао би се приговорити недостатак, према Кортасаровом мишљењу, неопходне мере нежности и радости. Исувише често се, међутим, губе из вида сцене вођења љубави између Андреса и Лудмиље (LM 149-151), у којима је аутор у потпуности успео да оствари своју идеју о идеалном приказу сексуалног односа. У Кортасаровој слици еротског чина изостају елементи насиља који би бацили сенку на синтагму ‘вођење љубави’:

³⁵⁰ Срећко Хорват у *Радикалности љубави* (Horvat 2016: 152-154) пише о љубавном тројству између двоје љубавника и Револуције. У Хорватовој теорији се аналогijом према хришћанској љубави и Светом тројству, успоставља слика световне љубави која се не заснива на комплементарности и где се „ne даје оно што други има или нема“ већ се „otvara prostor za drugog i njegovu slobodu“ (2016: 153-154).

³⁵¹ „нежности, туге, једноставности, природности, љубави“

No entiendo y amo esos rituales repetidos, vaya a saber por qué no me dejas bajarte el slip mientras te arqueas como un delfín flotando en la cama hasta que mis dedos arrastren con un solo impulso el perrito chihuahua rosa junto a esos pies fríos y apretados que besaré dedo por dedo [...] para que te niegues y te retuerzas riendo y me digas fetichista y me rechaces antes de plegarte al cuerpo que busca el tuyo de abajo arriba, la boca que corre por tu piel, [...] los preludios que se inventan en cada repetición, en cada escala de la ruta, tu olor bajo las uñas, doble prolongada búsqueda de lo hallado, incomprendible descubrir de lo sabido [...].³⁵² (LM 149-150)

Нежност, блискост и љубав, неоспорно су присутни у односу Патрисија и Сусане. Њихова брачна љубав истовремено представља још једну паралелу између *Мануелове књиге* и претходних Кортасарових романа, која је до сада најчешће измицала критици. Ведрa, нежна и разиграна слика љубави између Патрисија и Сусане налази своје претходнике у љубавном односу између Травелера и Талите у *Школицама*, и, потом, између Мараста и Никол у *62. Моделу за склапање*. Као читаоци, још једном присуствујемо једноставним, али интимним и шаљивим разговорима у постељи о свакодневним догађањима и питањима, уз нежно задиркивање и пуно блискости и поверења. Поред несумњивог присуства љубави у односу између Патрисија и Сусане, сама Мануелова књига представља производ љубави брачног пара према свом сину и наде у Мануелову бољу будућност.

Иако љубав није централна тема романа и *Мануелова књига* није роман о љубави, љубав игра улогу пресудну по остварење циља књиге – стварање новог човека. Концепту новог човека у роману се прво приближава лик Андреса и разлог за његово приближавање концепту новог човека представља љубав. Устаљена критичка визура *Мануелову*

³⁵² „Не разумем их, али волим те поновљене ритуале, ко зна зашто ми не даш да ти спустим гаћице док се као делфин извијаш плутајући у постељи, док моји прсти једним потезом не свуку ту ружичасту чивавицу све до ледених и стегнутих стопала која ћу љубити прст по прст [...], док се не побуниш и извијеш смејући се и кажеш ми фетишисто и одбијеш ме пре него што се предаш телу које тражи твоје одоздо нагоре, устима које прелазе по твојој кожи, [...] прелудијуми који се стварају са сваким извођењем, са сваким завијутком пута, твој мирис под ноктима, двострука потрага за оним што је нађено, несхватљиви проналазак познатог [...].“

књигу сврстава искључиво у домен политичких романа, те не чуди што је и разрешење питања Андресове 'црне мрље' доследно перципирано као опредељење за опцију друштвене активности из политичког убеђења. До краја романа, међутим, не налазимо аргументе у прилог трансформацији која би Андреса приближила ватреном револуционару попут Маркоса. Андрес, напротив, и на самом крају романа остаје веран својим 'буржоаским' задовољствима, попут слушања музике Џони Мичел, али уз нову посвећеност довршавању хронике оног-о-ком-ти-причам о „Зезању“. Сам Андрес је своје прикључивање револуционарним активностима објаснио Лонстејну следећим речима: „Es muy sencillo, [...] quiero estar con Ludmilla para lo mejor y lo peor“³⁵³ (LM 342), и тиме пружио потврду да се револуцији прикључује због Лудмиље (Alazraki 1978: B4). Ако је, пак, остала нека сумња око природе осећања због којих се одлучио за Лудмиљу, Андрес ју је разјаснио говорећи о дилемама и збуњености још на самом почетку романа: „a veces basta un amor, una decisión, una hora fuera del reloj para que de golpe el azar y la voluntad fijen los cristales del calidoscopio“³⁵⁴ (LM 12; курзив К.В.). Андрес, као књижевно отелотворење интелектуалца друге половине XX века, искључиво захваљујући љубави успева да превазиђе своју неодлучност и да се оствари као нови човек.

С друге стране, мали Мануел представља читаоца романа, који би, захваљујући љубави својих родитеља, у будућности такође требало да отелотвори идеју новог човека. Мануелов задатак читања књиге, а самим тим и политичка промена у новим генерацијама, остварују се изван корица књиге, у будућности и читаочевој стварности. Ако је у *Школицама* љубав представљала једини пут до 'правог' читања и недостижни идеал остварљив само у фикцији, ако је у *62. Моделу за састављање љубав* била средство борбе ликова против фикције у којој су заробљени, у *Мануеловој књизи* љубав је пут до промене стварности. Са читањем *Мануелове књиге*

³⁵³ „Врло је једноставно, желим да будем са Лудмиљом и у добру и у злу“

³⁵⁴ „понекад је довољна љубав, одлука, сат времена изван часовника како би одједном случајност и воља наместили стаклиће калеидоскопа“

Мануел, односно читалац, почиње са освајањем простора књижевних, сексуалних и друштвених слобода, и практично остварује Андресову мисао да се само кроз љубав може стићи до слободе (*LM 142*).

ХАЗАРСКИ РЕЧНИК:
КЊИГА ЛЈУБАВИ

[Т]о што долази потом само је њихова ствар
и вредније је од сваког читања.³⁵⁵

Први роман XXI века, како ће критичари касније називати *Хазарски речник* Милорада Павића (Bignardi 1991: 137; Feilhauer 1991: 91; Serex 1991: 59; Srebro 1995: 275; Лефевр 1997: 253), пролећа 1984. године ступа на позорницу светске књижевности са полица београдских књижара намењених страним речницима недовољно схваћен и смештен негде између речника финског и чешког језика (Jerkov 1992: 165). Раша Ливада први препознаје квалитет књиге необичног назива и облика, те роман Милорада Павића назива књигом будућности, а њено објављивање види као „slavlje umetnosti, spomenik ljudskoj mašti“ (Livada 1991: 21). Српском песнику се у одушевљењу Павићевим романом придружују многи домаћи и страни критичари, који ће *Хазарски речник* називати вансеријском књигом (Боске 1990: 1939; Егерић 1997: 137), „superknjig[om] protiv dosade“ (Serex 1991: 59), „a kind of absolute book“³⁵⁶ (Leitner 1998: 155), „књиг[ом] за вечност“ (Попов 2010: 1141), па и „библиј[ом] постмодерне литературе“ (Јерков 1994: 42). Признања су уследила и у облику књижевних награда, предвођених НИИ-овом наградом за роман године, али и у форми

³⁵⁵ Из „Завршне напомене о користи од овог речника“ у *Хазарском речнику* Милорада Павића (ХР 242).

За цитате из *Хазарског речника* биће коришћен мушки примерак првог издања романа: Павић, Милорад. *Хазарски речник: роман-лексикон у 100.000 речи: [мушки примерак]*. Београд: Просвета, 1984. Штампано.

У парентези ће после ознаке „ХР“ стајати број странице на којој се налази цитат.

Женски примерак првог издања романа биће коришћен током тумачења пасуса различитог у два верзијама романа: Павић, Милорад. *Хазарски речник: роман-лексикон у 100.000 речи: [женски примерак]*. Београд: Просвета, 1984. Штампано.

Женски примерак романа у парентези се означава скраћеницом „ХР“ и бројем странице са словом „ж“.

³⁵⁶ „нека врста апсолутне књиге“

бројних превода на стране језике.³⁵⁷ Изванредан успех *Хазарског речника* у иностранству³⁵⁸ допринео је мишљењу да је у питању најчудесније и најнеобичније дело српске и светске књижевности (Јерков 1992: 165; Јерков 1992: 28; Clavel 1992 нав. према Srebro 1995: 273; Егерић 1997: 137). Не само што ће се Павић, по сопственим речима, од најнечитанијег писца у својој земљи претворити у најчитанијег (Павић 2005а: 7). Појава *Хазарског речника* представљаће „трнутак поетичког тријумфа какав српска књижевност није упамтила“ (Јерков 2010: 150) и несумњиву потврду Павића као „становника светске књижевности“ (Негришорац 2010: 79, али и Радовић 1994: 12; Владушић 2010: 70; Попов 2010: 1134).

Несвакидашњи успех Павићевог романа и статус бестселера на светским листама не би се могао објаснити сврставањем *Хазарског речника* у лако штиво и „популарну прозу по укусу масовне публике“ (Јерков 2010: 150; и Nedić 1986: 61). Један део критике сматрао је, међутим, да се истински разлог Павићевог успеха налази у некњижевним факторима (в. Ђор 1994/1995: 155; Блашковић 1999: 511; Marković 1999: 42-45; Ahmetagić 2006: 7; Ненин 2006: 105). Појединачни позитивни судови о *Хазарском речнику* квалификовани су као арбитрарни и неосновани (Ђор 1994/1995: 155; Marković 1999: 45), а преовлађујући похвални став о Павићевом стваралаштву обезвређен као „neintelligentno i udvoričko kritičko batrganje“

³⁵⁷ Према подацима о рецепцији Павићевог дела са званичне интернет странице посвећене Милораду Павићу, *Хазарски речник* преведен је на 24 страна језика (Рајков). Јасмина Михајловић 2014. године и Душан Живковић 2016. године наводе податак према коме је Павићев роман преведен на чак 36 језика (в. Mihajlović 2014: 34 и Живковић 2016: 40).

³⁵⁸ Јасмина Тешановић већ 1991. године приређује књигу написа о *Хазарском речнику*, објављених претежно у иностранству, уз мањи део посвећен југословенској рецепцији романа. Сакупљени написи скоро без изузетка сведоче о несвакидашњем пријему Павићеве књиге (в. Tešanović 1991). О рецепцији стваралаштва Милорада Павића у различитим страним земљама и на различитим говорним подручјима, видети: за немачко говорно подручје: Цидилко 2006, Мустур 2015 и Мустур 2016; за Француску: Srebro 1995 и Srebro 2006; за Италију: Лазаревић ди Ђакомо 2006; за рецепцију на шпанском, каталонском и португалском језику: Бајић 2006, Сужњевић 2011 и Јанићијевић 2011; за Грчку: Стојановић 2009; за Русију: Мешчерјаков 2006; за Украјину: Татаренко 2006; за Пољску: Пажферски, Хаћа 2011; за Словачку: Харпањ 2011; за Кину: Пушић 2009; за Јапан: Оку 2009; и за Јужну Кореју: Ким 2011.

(Џор 1994/1995: 155) такозване „književne estrade“, чији је једини циљ безусловна промоција самог Милорада Павића (Ahmetagić 2006: 7). Из текстова овакве и сличне садржине неретко провејава изражено субјективан однос према Павићевом делу, и још снажнија и доминантнија нетрпељивост према Павићу лично, која често у целини предодређује ставове критичара.

Далеко већи број критичара ипак скреће пажњу на унутрашње разлоге читаности *Хазарског речника*. Узрок популарности Павићевог романа многи налазе најпре у теми романа, који представља неразјашњену судбину Хазара, давно ишчезлог и ширим круговима углавном непознатог народа (Гројс 1988: 1783; Голден 1991: 209; Лајтнер 1992: 1670; Михајловић 1992а: 60; Svetanović 2002: 102; Оку 2009: 113; Вучковић 2013: 613). Одређени критичари, међутим, сматрају да Павићев роман заправо говори о немогућности одређења коначне истине о хазарској историји, те да се ни заплет *Хазарског речника* не може одредити, уколико уопште постоји (Montfort 1996; Kilaberia 2003: 2). Овим ставовима супротставља се мишљење према коме се радња Павићевог романа може дефинисати веома лако (Лајтнер 1992: 1672), иако је раслојена на неколико планова (Nedić 1986: 68; Coover 1988: 15; Рудјаков 1998: 137; Tatarenko 2008; Llosa Sanz 2012: 26; Радоњић 2014: 55). Основни план *Хазарског речника* представља повест о необичном сну хазарског кагана, чија ће последица бити конверзија хазарског племена у једну од три велике монотеистичке религије у IX веку. Наредни планови сведоче о настојањима хришћанских, јеврејских и муслиманских истраживача да докуче истину о Хазарима и саставе хазарски речник најпре у XVII, а потом и крајем XX века.

Радња *Хазарског речника* читаоцима не би била ни приближно толико занимљива да није одредила саму форму Павићевог ремек-дела, с индикативним поднасловом „роман-лексикон у 100.000 речи“. Под кровом Павићевог *Хазарског речника* скупљена су заправо три истовремено одвојена и међусобно повезана речника. Одреднице Црвене књиге

Хазарског речника садрже, како је познато, причу о конверзији Хазара и склапању „Хазарског речника“ из хришћанске перспективе. Зелена књига се истом темом бави са тачке гледишта ислама, док Жута књига представља јеврејску верзију поменутог догађаја. Поред организације мањих тематских целина у одреднице, речничка форма романа оснажена је бројним паратекстуалним елементима³⁵⁹ и употребом научне апаратуре својствене лексиконима. Тако се међу странама *Хазарског речника* налази слика реконструкције насловне странице првобитног издања „Хазарског речника“ из 1691. године, садржај и попис одредница које се налазе у речнику, „Претходне напомене уз друго, реконструисано и допуњено издање“, факсимили двеју страница *Хазарских беседа* Константина Философа, два апендикса и „Завршна напомена о користи од овог речника“. Спискови библиографских података о изворима многих одредница, илустрације недовољно познатих појмова, употреба упутница (†, ✱, ℄, ∇ и „А“) ка одредницама у другим деловима речника, као и типографски распоред текста у двама ступцима уверавају читаоца да пред собом има референсно дело, а не роман.

Иако ће критичари касније хвалити (Delić 1991: 93; Милошевић 2000: 290; Пајић 2010: 101; Митровић 1990: 1938), а публика са одушевљењем прихватити иновативну и оригиналну форму Павићевог романа (Оку 2009: 113; Драгојловић 2013: 292; Мустур 2016: 49), смештање првог издања *Хазарског речника* на полице са речницима страних језика ипак сведочи о иницијалном неспоразуму између Павића и књижевне јавности. Изворно неразумевање *Хазарског речника* може се, према мишљењу Рајачић Перић, препознати у полемикама, које у форми Павићевог романа виде само „комерцијални захват“ и „пуко додворавање читаоцу“ (Рајачић Перић 2014: 291). Критика се таквим виђењима *Хазарског речника* супротставила

³⁵⁹ Више детаља о паратекстуалним одликама *Хазарског речника* може се пронаћи у: Callus 1999; Lazić 2011.

бројним и подробним аргументима,³⁶⁰ те данас преовлађује мишљење да је Павићев избор речничке форме био и остао свесна и снажна поетичка изјава.

Избор „некњижевног“ облика речника и удаљавање од устаљених романескних форми углавном су тумачени у кључу Павићевог приближавања поетици постмодернизма (Палавестра 1988: 1743; Jerkov 1992: 210; Олах 2012б: 488). Уколико је, међутим, преиспитивање традиционалних књижевних облика својствено постмодернизму, Павићева одлука да напише роман у облику речника, „можда „најнаучниј[е]“ од свих форми“ (Гројс 1988: 1780-1781), директно се конфронтира са постмодернистичком тежњом за преиспитивањем природе свег знања, па чак и могућности његовог постојања (Kos-Lajtman 2012: 20). Речничка форма „макар номинално, претпоставља једнозначност и затворену структуру“ (Кордић 1998: 8), јединствену и несумњиву слику света. Облик лексикона или енциклопедије стога не би суштински удаљио *Хазарски речник* од традиционалних књижевних облика у којима се износи догматска истина. Али Павићев роман је речник само по свом облику (Јерков 1996: 127), а можда чак ни по њему.

Сав научни апарат *Хазарског речника*, претходне и завршне напомене, спискови референци, факсимили и реконструкције претходних издања, заправо су псеудонаучни (Михајловић 1992а: 64; Брајовић 2001: 288; Пијановић 2010: 94; Вучковић 2013: 614; Катусић 2013: 231-232). Поједине изворе Павић је у потпуности измислио, чиме је поништио њихову научну релевантност. Друге изворе је у тој мери прожео фантастичним елементима³⁶¹ да је историјска стварност у *Хазарском речнику* постала

³⁶⁰ За становишта о промишљености облика Павићевог романа видети нпр. Војић 1986; Callus 1999; Jerkov 1992; Дамјанов 1994; Јерков 1996; Kilbourn Davis 1998; Кордић 1998; Милошевић 2000; Владушић 2010; Schmitz-Emans 2010; Bašević 2011; Олах 2012а; Вучковић 2013; Катусић 2013; Живковић 2016.

³⁶¹ О употреби фантастике у *Хазарском речнику*, видети: Павић 1985; Nedić 1986: 88-89; Бабић 1988; Delić 1991: 94; Михајловић 1992а: 64; Дамјанов 1994; Burkhart 1998: 164; Kilbourn

неодвојива од фикције³⁶². Други чиниоци научне опреме једног речника, попут списка одредница или претходних и завршних напомена, у *Хазарском речнику* су обесмишљени, било укидањем њихове практичне функције, било унутрашњом мањкавошћу³⁶³.

Трострука структура *Хазарског речника* додатно подрива једнообразност знања и истина које енциклопедије и лексикони традиционално садрже. Мада се све три књиге Павићевог романа односе на иста историјска збивања, па из тог разлога не бисмо очекивали драматичне разлике у њиховим приказима, сведочанства учесника у овим догађајима дијаметрално се разликују. Када се сучеле званични ставови трију религија *Хазарског речника*, постаје јасно да свако од учесника има своју верзију исхода хазарске полемике. Разилажења између трију истина различитих религија таквих су размера да се „права“, објективна истина не може наћи на њиховом пресеку. Постојање трију различитих истина, које се не могу свести на заједнички именитељ, сведочи о суштинском сагласју форме *Хазарског речника* са постмодерним тежњама ка преиспитивању извесности историјских „факата“ и релативизацији појма истине (Schmitz Emans 2010; Олах 2012а: 110; Олах 2012б: 490).

У светлу постмодернистичких тенденција, Павићев третман научног жанра препознат је као ироничан (Hoorn 2014: 402), а одлука да роман добије облик речника тумачена је као „*duhovita dosetka*“ (Војић 1986: 92), „жанровски експеримент“ (Радуловић 2013: 527) или „*parodija*

Davis 1998: 177; Bošković 2002: 360; Делић 2003: 354-355; Lačok 2005; Новак Бајцар 2010; Пијановић 2010: 94; Kos-Lajtman 2012: 27; Татаренко 2013; Novak Bajcar 2015.

³⁶² Теми односа историје и фикције биће посвећено више пажње у одељку о Павићевом третману историјских извора.

³⁶³ У Жутој књизи првог издања *Хазарског речника* у оквиру одреднице „Халеви Јехуда“ читалац се упућује на преводиоца Халевијевог дела о Хазарима на латински, Цона Буксторфа. Поред имена Цона Буксторфа налази се упутница „✱“, која читаоца усмерава ка истоименој одредници у хебрејској књизи *Хазарског речника*. Поменута одредница, међутим, не постоји. Насупрот непостојећој одредници на коју се читалац упућује, у првом издању Павићевог романа постоји одредница „Никон Севаст“, која изостаје из пописа одредница. Кретичари су овим поводом спекулисали да ли је у питању пишчев или издавачев пропуст, или свесна ауторова одлука, и које би могле бити њене импликације (Павковић 1990: 1924; Delić 1991: 119).

enciklopedije“ (Babić 2000: 164). Изневеравање поверења које читаоцу априори улива жанр енциклопедије (Kilbourn Davis 1998: 176), навело је поједине критичаре на закључак да се облик и форма *Хазарског речника* налазе у директној супротности (Kilbourn Davis 1998: 178; Брајовић 2001: 288). С друге стране, чињеница да су све основне поставке речничког жанра суштински измењене у *Хазарском речнику* и да на тај начин кореспондирају са приказаном сликом света, указује да су у Павићевом роману форма и садржина неодвојиво повезани (Jerkov 1992: 178; Babić 2000: 130-131; Владушић 2010: 70; Пајић 2010: 105-106; Schmitz-Emans 2010; Олах 2012а: 146-147; Живковић 2016: 60). Услед симболизације (Живковић 2016: 60), семантизације форме (Дамјанов 1994: 67) и фрагментарности *Хазарског речника*, условљене поделом текста на одреднице, Павићева идеја о вишеструкој и непомирљивој слици стварности избегава опасност да зазвучи тривијално или банално (Владушић 2010: 70). Поред тога, управо речничка форма, премда традиционално затворена и коначна у својој бити, због своје фрагментарности и покретљивости (Војић 1986: 107; Clément 1994: 29; Лефевр 1997: 274; Брајовић 2001: 287; Aleksić 2007: 92; Aleksić 2009: 88; Bašević 2012: 58-59; Llosa Sanz 2012: 24; Олах 2012б: 488; Вучковић 2013: 613; Драгојловић 2013: 289; Hoorn 2014: 397; Абрамовић 2017: 153-155) омогућава сврставање *Хазарског речника* у сферу отворених дела³⁶⁴ (Зорић 1988: 1761-1762; Лајтнер 1992: 1674; Дамјанов 1994: 66; Негришорац 1997: 140-141; Leitner 1998: 162; Рудјаков 1998: 142; Cveticanović 2002: 40; Marčetić 2009: 79; Пајић 2010: 108-109; Cveticanović 2012: 481; Katusić 2013: 229; Живковић 2016: 47).

Инсистирајући на снажној вези између Павићевог романа и Екове терије отвореног дела (Зорић 1988: 1761-1762; Delić 1991: 263-264; Дамјанов 1994: 66; Милошевић 1994: 35; Leitner 1998: 162; Јоковић 2002: 489; Cveticanović

³⁶⁴ Помоћу претварања речничке у уметничку форму Павић је достигао практично идеални облик отвореног дела. Још је Еко уочио блискост концепције речника са идејом отвореног дела, иако се ова нефикционална форма не може равноправно сврстати у отворене текстове (в. Есо 1997: 59-60).

2002: 40; Aleksić 2007: 87-88; Милошевић 2010: 126; Новак Бајцар 2010: 55-56; Поповић 2010: 98; Живковић 2014а; Бојанић Ћирковић 2015а: 171; Novak Baјcar 2015: 121; Штерлеман 2015: 56; Живковић 2016: 47), многи критичари су посебну пажњу посветили темама текстуалности, читања и читалаца (в. Delić 1991; Jerkov 1992; O'Reilly 1996; Jerkov 1996; Негришпорац 1997; Hardin 1997; Кордић 1998; Пијановић 1998; Olsen 2000; Radin-Sabadoš 2006; Михајловић 2010; Вуловић 2014; Бојанић Ћирковић 2015а; Живковић 2016). Једна од централних тема, читање се намеће већ у „Претходним напоменама“, у одељку посвећеном начинима коришћења речника, када „садашњи писац ове књиге“ најављује да се она може читати на „безброј начина“ (ХР 18). Аутор набраја неке од могућих приступа књизи: читалац је може користити као лексикон, читајући само поједине одреднице које га занимају, или је може прочитати одједном од корица до корица, стичући тако целокупну слику о хазарском питању. Писац напомиње и да се *Хазарски речник* може читати слева надесно и здесна налево, једна по једна књига различитим редоследима, дијагонално (по тематским „тројкама“) или насумице. Наводећи још неколико павићевски стилизованих начина читања, аутор закључује:

Тако ће сваки читалац сам склопити своју књигу у целину као у партији домина или карата и од овог речника добити као од огледала онолико, колико у њега буде уложио, јер се од истине – како пише на једној страници овог лексикона – и не може добити више но што у њу ставите. Књига се, уосталом, не мора никад прочитати цела, из ње се може узети пола или само део, и на томе се може остати, као што се с речницима најчешће и чини. (ХР 19-20)

И док се критичари углавном слажу о постојању више могућности читања *Хазарског речника* (Delić 1991: 232; O'Reilly 1996: 99; Hayles 1997: 805; Babić 2000: 76; Escandón Montenegro 2007: 169; Jerkov 2010: 148; Татаренко 2010: 60; Vašević 2011: 37; Llosa Sanz 2012: 26; Бојанић Ћирковић 2015а: 168), појава Павићевог романа у дигиталном облику довела је до математичког прорачуна броја могућих начина читања књиге: приближно 2,5 милиона

(Павић 2005б: 19)! Критичари углавном сматрају да, препустивши читаоцу избор приступа тексту, Павић заправо, међу скоро безбројним начинима читања, фаворизује свако нелинеарно (O'Reilly 1996: 102; Bašević 2011: 5), нетрадиционално (Olsen 2000) и неконвенционално читање (Coover 1988: 15). Насупрот уобичајеном линеарном читању од прве до последње странице књиге, скоковито и фрагментарно читање *Хазарског речника* подразумева далеко веће ангажовање читаоца у склапању и осмишљавању наратива романа. Тиме што инсистира да читалац од књиге може добити само онолико колико у њу уложи, Павић показује своју наклоност према активним читаоцима (Палавестра 1988: 1747; Лајтнер 1992: 1674; Јерков 1996: 114, 122; Лефевр 1997: 255; Olsen 2000; Турккө 2008: 296; Пијановић 2010: 94; Svetanović 2012: 481; Олах 2012а: 492; Вучковић 2013: 613), или, пишчевим речима, према „активним чиниоцима“ (Павић 1989: 636).

Активни читалац *Хазарског речника* постаје пишчев „fellow-traveler“³⁶⁵ (Svetanović 2002: 20) и сарадник (Јерков 1992: 202) са којим аутор, односно, приређивач дели мукотрпан задатак састављања текста о хазарском питању (Билоног 2007: 421; Живковић 2014а: 251; Татаренко 2014: 117; Живковић 2015: 79-80) и учествује у потенцијално узалудној потрази за истином (Турккө 2008: 296; Ристовић 2015: 169-170). Истина за којом се трага, пак, зависи од начина на који се роман прочита и начина на који се схвате заплет и расплет романа. Павић у том смислу бележи:

Расплет сам морао остварити тако да он на сваком нивоу читања (од почетка ка крају, унатраг или дијагонално, од знака до знака) остварује другачији учинак. [...] Ако читате прво крај, добићете чисту криминалистичку причу, па се потом, уколико се крећете ка почетку књиге полако разоткрива вертикала књиге, јер тако видите да су жртве са краја књиге у ствари Хазари, или они који се њима баве кроз векове. Ако се определите за класичан начин читања, најпре ћете добити вертикалу књиге, па онда трилер. Ако пак читате на прескок, од знака до знака, од једне тријаде јунака до друге, добићете метафизичку димензију књиге у првом плану, њен јеврејски, њен хришћански и њен исламски слој, њено пренапрегнуто дијагонално време, које указује ко су у ствари жртве и ко су

³⁶⁵ „сапутник“

починиоци злочина у цариградском хотелу са становишта вечности. Наравно, када се књига прочита цела (без обзира на који начин) сви нивои читања у вама се склопе у целину и ви добијете колико год можете од књиге. Кажем колико год можете, јер рад у празном простору између одредница остаје да се изврши у читаочевој машти. (Павић 1989: 635)

Павић закључује како су читаочева природа и залагање пресудни за достизање целовитог смисла *Хазарског речника*. Писац тражи амбициозне читаоце који „воле да буду изненађени, спремни су да траже књигу која неће изгледати као друге књиге“ (Павић 1985: 276). И не само што ће Павићева књига, која изгледа другачије, бити у стању да изненади праве читаоце, него ће их подстаћи да активирају сопствену машту (Павић 1985: 277) и уложе извесни умни напор (Lallas 1998: 132). За разумевање бити *Хазарског речника* ипак је неопходно више од пуке читалачке активности. Писац део свог стваралачког бремена преноси на читаоца, који мора преузети одговорност за резултат свог читања романа:

Задатак је писца да књиге извуче из равнодушности да их нагна да читаоце учине одговорним за оно што се у књигама збива. Нека се уплаши мајчин син улазећи да му се не уруши на главу кров, нека га подупре руком. Нека се уплаши оног што га чека скривен негде у дубини зграде у мраку кроз који води само црвени конач. (Павић 1985: 277).

Стваралачка активност читаоца *Хазарског речника* (Билоног 2007: 421), метафорички представљена подупирањем крова руком, превазилази устаљене размере читалачке одговорности и слободе. Павић свом читаоцу даје велику слободу (O'Reilly 1996: 102; Pavić 1998: 145; Svetanović 2002: 149; Воšković 2012a; Бојанић Ћирковић 2015a: 171; Абрамовић 2017: 153) да сâм бира како ће читати роман (Delić 1991: 93) и да сâм трага за његовим решењем (Jerkov 1992: 202). Читалац одлучује о редоследу догађаја (Кордић 1998: 7) и њиховој хијерархијској организацији, чиме утврђује тематско и идејно средиште романа, његов смисао и значај. Читалац тако постаје, у неупоредиво већој мери него пре, крив или заслужан за исход романа (Пијановић 1998: 174) јер „whatever she [he] finds in the text is the

product of *her* [his] vision, the inscription of her [his] preconceptions and ideas“³⁶⁶ (Aleksić 2007: 99; курзив је присутан у оригиналу).

Ипак, висока очекивања (Nedić 1986: 72) и огромна одговорност (Cvetanović 2002: 149) захтевају посебну врсту читалаца која неће устукнути пред Павићевим великим задатком. Идеални читаоци *Хазарског речника*, по мишљењу Хилела Халкина (Hillel Halkin), требало би да буду:

young, educated, trendy, upwardly mobile culturally, vaguely drawn to spiritualism and the occult, suitably impressed with themselves but not so self-assured that they would not be flattered to be taken into the confidence of a seemingly difficult and profound book, eager to feel intellectually sophisticated while loath to have to wrestle with genuinely serious writing: in short, the literary yuppies of the '80s.³⁶⁷ (Halkin 1988: 40)

Да би идеални читалац стекао статус „двојник[а] аутора у довршавању и тумачењу романа“ (Палавестра 1988: 1754), неопходно је да се писац одрекне дела сопствене одговорности (Негришорац 1997: 140-141) и умањи своју улогу у стварању текста. Како би дестабилизовао традиционалне позиције писца и читаоца (Radin Sabadoš 2006: 162), Павић се окреће процесу мистификације (Kos Lajtman 2012: 25) и релативизације ауторства (Delić 1991: 220-221; Олах 2012а: 147), поетичком начелу које ће постати стална одлика Павићевог стваралаштва (Бојанић Ћирковић 2015б: 557). Релативизовање ауторске позиције у *Хазарском речнику* почиње и пре него што читалац стигне до првог реда текста³⁶⁸ (Callus 1999). Паратекст, другим речима, у Павићевом роману игра значајну улогу. Многи паратекстуални елементи научне апаратуре и опреме *Хазарског речника* подједнако су важни за Павићево експериментисање са и за

³⁶⁶ „шта год да пронађе у тексту, то је производ њеног [његовог] виђења, уписивање њених [његових] претпоставки и идеја“

³⁶⁷ „млади, образовани, у тренду, спремни да се културно уздижу, помало заинтересовани за спиритуализам и окултно, довољно импресионирани самим собом, али не толико самоуверени да им не би ласкало поверење које им указује наизглед тешка и дубока књига, жељни да се осете интелектуално софистицираним, иако немају воље да се рву са истински озбиљним књижевним текстом: укратко, књижевни јапији '80-их година.“

³⁶⁸ Јован Делић налази да се у игру са читаоцем аутор упушта још на насловној страни, како каже, „prije nego što je napisao svoje ime“ (Delić 1991: 196).

релативизацију ауторства романа. Павић у том смислу користи „лажне наративне знаке“ (Живковић 2011: 608), попут ранијих верзија *Хазарског речника*, на првом месту, Даубманусовог издања *Хазарског речника* са краја XVII века. Јасмина Михајловић у тексту под насловом „Неки историјски извори о Хазарима и њихова транспозиција у *Хазарски речник*“ недвосмислено утврђује како *Lexicon Cosri* Јоанеса Даубмануса представља псеудопредложак Павићевог *Хазарског речника* (1992а: 65). Ауторка даље објашњава: „Јоанес Даубманус, пољски штампар из XVII века, збиља је постојао и јесте објавио један пољско-латински речник, али не и *Lexicon cosri*“ (Михајловић 1992а: 65). Слика такозване „реконструкције“ насловне стране Даубманусовог речника стога није ништа друго до чиста фикција и, уједно, један од првих знакова релативизације ауторства у *Хазарском речнику*. Инсистирање на Даубманусу, наводном аутору првог издања *Хазарског речника*, наставља се у „Претходним напоменама уз *друго реконструисано и допуњено издање*“ (подвукла К. В.). У „Претходним напоменама“, једином делу књиге поред „Завршних напомена“ у ком Павић признаје сопствено ауторство, „садашњи писац ове књиге“ (ХР 11) се представља попут приређивача и лексикографа, излажући детаљан историјат настанка *Хазарског речника*. Говорећи о садашњој верзији *Хазарског речника*, лексикограф описује потешкоће са којима се сусрео у процесу реконструкције Даубманусовог издања. Седамнаестовековни материјал, истиче приповедач, углавном је историјски непоуздан и легендаран, док су оба преостала примерка *Хазарског речника* уништена. Упркос сизифовском задатку састављања речника на основу *непостојећих* предлогака – према сведочењу самог приповедача, у „Претходним напоменама“ се ипак могу прочитати одломци из предговора уништеном издању речника из 1691. године.

Премда се Јоанес Даубманус представља као „штампар, издавач и писац“ првог издања *Хазарског речника* (Delić 1991: 198), „разводњавање“ Павићеве ауторске улоге не зауставља се са пољским штампаром. Делић

упозорава како Даубманусов претходник, Теоктист Никољски, „ima pravo na autorstvo *Hazarskog rečnika* barem koliko Joanes Daubmanus“ (Delić 1991: 201). У „Претходним напоменама“ Теоктист Никољски представљен је само као монах који је Даубманусу издиктирао текст речника (ХР 14), али „Appendix I“, исприповедан из перспективе Никољског, садржи целину повести монаховог интересовања за хазарско питање. Читалац сазнаје да је Теоктист Никољски као писар био у служби Аврама Бранковића, једног од седамнаестовековних истраживача хазарског питања, те да се тако нашао у прилици да прочита сва три списа о хазарском питању. По Бранковићевој смрти, Теоктист Никољски одлази у Пољску, где, захваљујући невероватном памћењу, успева да запише све три књиге будућег *Хазарског речника* и рукопис прода Јоанесу Даубманусу.

Сложеност Павићевог поступка дестабилизације ауторства постаје нарочито очигледна у светлу сазнања да је Теоктист Никољски само коприређивач *Хазарског речника* и да се сложена мрежа писаца и приређивача ове књиге протеже још даље у прошлост. Идући корак у разоткривању свих ауторских инстанци у *Хазарском речнику* води до тројице барокних истраживача хазарског питања. Сваки од њих припада по једној од трију књига *Хазарског речника* – Аврам Бранковић хришћанској, Јусуф Масуди исламској, Самуел Коен јеврејској – и за сваког се већ у првом реду каже да је „један од писаца ове књиге“ (ХР 27, 110, 157). Аврам Бранковић био је, према приређивачу садашње верзије *Хазарског речника*, „[н]ајамни дипломата у Једренима и на Порти у Цариграду, војсковођа у аустро-турским ратовима, полихистор и ерудита“ (ХР 27). Потом се Бранковићев живот и смрт представљају из перспективе тројице његових слуга, писара Никона Севаста и Теоктиста Никољског, и Бранковићевог учитеља мачевања Аверкија Скиле. Од њих читалац сазнаје о многим занимљивим и изузетно необичним карактеристикама Бранковићеве личности, догађајима на Аврамовом животном путу и о посебном кир Аврамовом занимању за хазарско питање. Бранковић је

располагао свим знањима о Тирилу и Методију, хришћанским мисионарима који су учествовали у хазарској полемици са грчке стране, али никако није успевао да прибави податке о арапском и јеврејском учеснику у полемици.

Јусуф Масуди, Бранковићев собар и други барокни писац *Хазарског речника* био је најпре „чувени свирач у шаргију (леут)“ (ХР 110). Необичан сан је Масудија потом одвео до новог занимања у духу хазарске традиције: постао је ловац на снове. Старац који је упутио Масудија у тајне новог заната даровао му је постојеће арапске списе о хазарском питању, уз обавезу да их Масуди научи и допуни. Ишчитавајући муслиманску верзију *Хазарског речника*, Масуди увиђа бројне празнине у тексту, које се превасходно односе на хришћанско и јеврејско виђење хазарске конверзије. Лов у сновима на рићег младића једног седог брка, на крају ће одвести Јусуфа Масудија до друге двојице истраживача хазарског питања, Аврама Бранковића и Самуела Коена.

Јеврејски истраживач хазарског питања у барокном слоју романа, Самуел Коен, трећа је особа коју приређивач садашњег издања *Хазарског речника* назива писцем ове књиге. Дубровачки Јеврејин у служби Мустајбега Сабљака, Коен почиње да се занима за хазарско питање, следећи интересовања човека који настањује његове снове, Аврама Бранковића. Ослањајући се на текстове Јехуде Халевија и његових савременика, Коен је саставио хебрејску књигу *Хазарског речника*, али су га изузетно интересовале и муслиманска и хришћанска страна хазарског питања. Коена из тог разлога протерују из дубровачког гета, а служба код Мустајбега Сабљака завршиће се смрћу и коначним сусретом у сну са Аврамом Бранковићем.

Сва тројица седамнаестовековних истраживача хазарског питања и „писаца“ Црвене, Зелене и Жуте књиге *Хазарског речника*, заправо су само једним делом аутори речника, а у много већој мери представљају настављаче постојеће традиције и приређиваче претходних списа. На тај

начин, процес релативизације Павићеве ауторске позиције може укључити и средњовековне хроничаре хазарске полемике, Методија Солунског, Спанјарда Ал Бекрија и Јехуду Халевија. За разлику од нашироко и вишестрано описаног ангажовања барокних аутора *Хазарског речника*, о активностима средњовековних хроничара зна се далеко мање, и то претежно из Даубманусовог речника.

Методије Солунски, „грчки хроничар хазарске полемике“ (ХР 53), превео је и редиговао *Хазарске беседе* Константина Филозофа и надгледао израду Константинових житија. Како *Хазарске беседе* нису сачуване ни у грчком оригиналу, ни у словенском преводу, житија Константина Филозофа представљају најважнији хришћански извор о хазарском питању и сведоче о преобраћењу Хазара у хришћанску веру. С друге стране, Спанјард Ал Бекри, „главни арапски хроничар хазарске полемике“ (ХР 100), говори о конверзијама Хазара у ислам, хришћанство и јудаизам, али наглашава да су Хазари у бити остали верни мухамеданској вери. Најзад, „главни хебрејски хроничар хазарске полемике“ (ХР 195) и аутор историјског дела *Khitab al Khazari*, Јехуда Халеви, као што се може и очекивати, сведочи о конверзији Хазара у јудаизам.

У средњовековном слоју романа, у времену које претходи настанку сучељених хроника хазарске полемике, срећемо прве књижевне јунаке-ауторе *Хазарског речника*, принцезу Атех и Мокадасу Ал Сафера. Одредница „Атех“ једна је од четири одреднице које се налазе у свим књигама *Хазарског речника*. Судаћи према материјалу црвене, зелене и жуте књиге, принцеза Атех одиграла је пресудну улогу у преобраћењу Хазара у хришћанство, ислам и јудаизам. Поред тога, арапска и хебрејска књига *Хазарског речника* кажу како је принцеза Атех „прва и саставила речник или енциклопедију Хазара са опширним обавештењима о њиховој историји, вери, читачима снова“ (ХР 150). Према Жутој књизи, принцеза Атех је саставила само женски део енциклопедије Хазара, док је њен љубавник, Мокадаса Ал Сафер, аутор мушке половине истог дела (ХР 180).

Средњовековни хазарски љубавници, принцеза Атех и Мокадаса Ал Сафер, представљају последњи степен процеса мистификације ауторства *Хазарског речника*. Павић је са таквом вештином исплео сложену мрежу аутора и приређивача своје књиге да су многи читаоци поверовали у веродостојност фиктивног наративног оквира романа. Један француски лист је сасвим озбиљно известио своје читаоце да је Белфон (фр. Belfond) објавио друго издање дела *Lexicon Cosri*, које је пре тога приредио Јоанес Даубманус (Srebro 1995: 276). Миливој Сребро ову грешку објашњава тиме што су аутори појединих приказа, попут оног из поменутог француског листа, били „moins habitués à ce genre de littérature“³⁶⁹ (Srebro 1995: 276). Павић је успео да збуни и превари чак и библиотекарe који су податке о *Хазарском речнику* уносили у библиотечке каталоге. Неупућени корисник виртуелног каталога могао би се наћи у невољи када би, трагајући за првим издањем Павићевог романа из 1984. године, у напоменама поред сваке референце прочитао коментар: „2. допуњено изд.“ или „Према предговору, ово је друго, реконструисано и допуњено издање“³⁷⁰.

И док библиотекарe ипак нису преиспитивали ауторство дела које наизглед нема прво издање, читаоци из удаљених крајева сумњали су у само Павићево постојање. Игор Кузњецов је, поред одушевљења прочитаним текстом, или можда управо због њега, осећао „одсуство уверености у постојање самог аутора“ (Кузњецов 2011: 891). С друге стране, Хилел Халкин не само да сумња у Павићево ауторство *Хазарског речника*, већ претпоставља и ко би прави писац речника могао бити:

³⁶⁹ „мање навикнути на такву врсту књижевности“

³⁷⁰ Прва напомена заиста се односи на друго издање Павићевог *Хазарског речника*, с тим што никако не може бити реч о *допуњеном* издању романа. Запис о овом делу може се наћи у онлајн каталогу Виртуелне библиотеке Србије под идентификационим бројем 230062092.

Друга напомена се заправо односи на прво издање *Хазарског речника*, што се из каталога може закључити једино ако се зна да је прво издање штампано у тиражу од 3000 примерака, а друго у тиражу од 5000 примерака. Овај запис се може наћи под идентификационим бројем 277347591.

Can there be a basis to the rumor that Milorad Pavic does not, in fact, exist at all, and is himself the fictional creation of an unidentified literary agent living in one of the capitals of Europe? Tired of representing the authors of hack whodunits that nobody cared to finish and of diet cookbooks whose recipes proved inedible, this agent, according to the best literary gossip, decided to fabricate a best-selling writer of her own.³⁷¹ (Halkin 1988: 40)

Већина критичара односи се са симпатијама према Павићевој изузетно вешто спроведеној релативизацији ауторства, препознавши у њој још једну постмодерну одлику *Хазарског речника* (Jerkov 1992: 178; Лајтнер 1992: 1675; Пантић 1994: 46; Svetanović 2002: v; Білоног 2007: 419; Олах 2012а: 27; Katušić 2013: 229; Бојанић Ћирковић 2015: 547-548; Valentine 2016: 83). Павићев поступак се углавном посматра у светлу отварања текста и давања веће слободе читаоцу, чак и када би та слобода могла да имплицира неспремност аутора да у потпуности преузме одговорност за потенцијални успех свог дела (Палавестра 1988: 1753-1754; Пијановић 1998: 174; Aleksić 2009: 91). Поједини критичари, међутим, сматрају да поступци мистификације ауторства у Павићевом делу представљају само јефтине књижевне трикове (Marković 1999: 39). Из те перспективе се чини да је слобода коју Павић пружа читаоцу „lažna; privid slobode, jer možemo da čitamo odrednice, ili delove romana redosledom kojim želimo, ali se time suštinski ne menja baš ništa, čak – ukoliko smo pažljivi čitaoci – ni za naš utisak o romanu“ (Ahmetagić 2006: 11). Према мишљењу Јасмине Ахметагић, Павићев читалац је заправо „pasiv[an] preko svake mere“ (Ahmetagić 2006: 11). Писац не захтева од читаоца посебан таленат и довитљивост, довољно је „samo da bude pismen [...], i da, po potrebi, napusti zdrav razum i želju za misaonošću i za lepotom stila“ (Ahmetagić 2006: 21). Из тих разлога однос између Павића и његове публике Ахметагић своди на пуко подилажење читаочевом укусу (Ahmetagić 1999: 26). Критичари су се жалили да аутор

³⁷¹ „Има ли основе за гласину да Милорад Павић, заправо, уопште не постоји, и да је он сâм фиктивна творевина једне неименоване књижевне агенткиње која живи у некој од европских престоница? Уморна од заступања назови-писаца кримића које ником није стало да доврши и дијететских кувара чији рецепти су нејестиви, ова агенткиња је, судећи по најбољим књижевним трачевима, одлучила да сама произведе свог писца бестселера.“

Хазарског речника заваарава своје читаоце (Hardin 1997: 291), или да се Павић „*oduvek nadmudrивао, “svаđао” i sprдао sa svojim čitaocima, opominјао ih i плашио, umrtvlјивао i оžивљавао*“ (Šop 1994/1995: 156). Значајно су блажа виђења да се Павић поиграва својим читаоцима (Јоковић 2002: 487; Пијановић 2010: 94), или да се пак игра са њима (Babić 2000: 142).

Павић на тај начин остварује идеју Ековог отвореног дела у ком „[l]’autore offre [...] al fruitore un’opera *da finire*“³⁷² (Есо 1997: 58), а читалац „collabora a *fare l’opera*“³⁷³ (Есо 1997: 45). Осим релативизације ауторске позиције и пишчевог ауторитета, Павић прихвата и Екове ставове о неопходности преиспитивања позиција свих друштвених ауторитета (в. Есо 1997: 146), на првом месту ауторитета религије и историје.

Несумњиви значај религијске тематике очевидан је у самој форми *Хазарског речника*, тачније у подели романа у три верске књиге: Црвену хришћанску, Зелену муслиманску и Жуту јеврејску књигу. Појединачне књиге речника, како је познато, садрже одреднице значајне за сопствени културни и друштвени оквир, али тек одреднице заједничке трима књигама *Хазарског речника* – „Атех“, „Каган“, „Хазари“ и „Хазарска полемика“ –откривају у којој се мери три религијске перспективе разликују. Често се понавља како све три религије своја учења приказују као једина исправна и једина истинита, и у крајњој инстанци, као учења за која су се Хазари определили. Мада би се на основу апсолутно опречних ставова изнесених у књигама речника могло закључити о субјективности трију религијских перспектива, писац, тј. приређивач, садашње верзије *Хазарског речника* успева да задржи неопходну (псеудо)научну објективност. Мишљење да је у Павићевом роману на снази „[j]еднаковриједни[m] третман[om] трију различитих религијских извора“ (Kos-Lajtmан 2012: 27)³⁷⁴ додатно потврђују и резултати које Смиљка Васић

³⁷² „autor pruža uživaocu djelo na dovršenje“ (Еко 1965: 55)

³⁷³ „sарађује u stvaranju djela“ (Еко 1965: 43)

³⁷⁴ Један од текстова који представља историјску основу Жуте књиге и интертекст *Хазарског речника* јесте *Китаб ал-Хазари* (Kitab al-Khazari) Јехуде Халевија (Damrosch 2003:

износи у фреквенцијском речнику *Хазарског речника* (в. Васић 1998). Када се упореде фреквентности различитих именица и придева који се односе на три вере (хришћанство, хришћански, грчки; ислам, арапски, муслимански, исламски, мухамедански; јудаизам, хебрејски, јеврејски) и фреквентности имена ликова који би се могли назвати представницима трију религија (Ћирило, Методије, Аврам Бранковић, Исајло Сук; Фараби Ибн Кора, Спанјард ал Бекри, Јусуф Масуди, Абу-Кабир Муавија; Исак Сангари, Јехуда Халеви, Самуел Коен, Дорота Шулц), стиже се до закључка о приближно једнакој заступљености свих верских перспектива у роману (в. Васић 1998).

Сама чињеница да Павић у својој књизи равноправно представља три сучељене верске (и историјске) перспективе, резултовала је низом различитих тумачења. С једне стране, критичари су различита верска учења и перспективе историјских догађаја видели као сведочанство о неумитном сукобу између религија (Олах 2012в: 481; Svetanović 2012: 483) и немогућности разумевања и дијалога међу њима (Крунић 2014: 248). Сучељавање религијских и историјских виђења у том смислу може представљати коментар о немогућности реконструкције истине о хазарском преобраћењу (Јаус 1997: 246), непостојању једне истине (Крунић 2014: 253), или чак, о непостојању света који би једна божија истина занимала (Јерков 1996: 125).

Занимљиво је да се Павићево формално и идејно решење тумачи или као дефетистичко виђење односа религија и представа света у *Хазарском речнику*, или као „осећај једног дирљивог екуменства“ (Владушић 2010: 70). Сви истраживачи хазарског питања желе да размене учења са својим парњацама из других верских традиција и на томе се заснива оптимистична перспектива напоредног постојања трију књига

262; Damrosch 2005: 382; Јаус 2014: 62). Пишући о интертекстуалности као једној од кључних одлика стваралаштва Халевија, Кринка Видаковић-Петров наводи како се у делу *Китаб ал-Хазари* показују предности јудаизма над хришћанством (Видаковић-Петров 2017: 8).

Хазарског речника (Delić 1991: 150; Крунић 2014: 253). Потреба за разменом знања са другим религијама значи, према Делићу, да „stvaralaštvo i dogmatizam, očevidno, ne idu zajedno“ (Delić 1991: 150) у *Хазарском речнику*, те да је неопходно сагледати перспективу свих религија како би се дошло до целе истине (Delić 1991: 143; Глушчевић 1994: 98-99). Најзад, Лајтнер сматра да различити ставови хришћана, муслимана и Јевреја представљају „an enrichment of experience not [...] the impossibility of finding historical truth“³⁷⁵ (Leitner 1998: 159).

Упркос великом занимању критичара за религијске теме у *Хазарском речнику*, мало је текстова посвећено истраживању конкретних религијских традиција на којима се заснивају учења изнета у Павићевом роману. Прошло је готово тридесет година од појављивања *Хазарског речника* до свеске *Зборника Матице српске за књижевност и језик* из 2012. године, у којој су објављене две студије посвећене проблему извора верског слоја *Хазарског речника* (в. Радуловић 2012 и Олах 2012в). Радуловић и Олах показали су из различитих перспектива како Павић верска учења *Хазарског речника* заснива на „јеретичким [...] струјањима унутар [...] религија: кабал[и] у јудаизму, богумилств[у] у хришћанству, хетеродоксним струјањима у исламу“ (Радуловић 2012: 446).

Јеретичка учења представљају метафизичку основу *Хазарског речника*, која се огледа у наративима о Праадаму, то јест о Адаму, брату Христовом, Адаму Кадмону и Адаму Руханију. „Казивање о Адаму, брату Христовом“ налази се у првом апендиксу *Хазарског речника*, али припада традицији Црвене хришћанске књиге (Delić 1991: 148) и може се довести у везу са интересовањима Аврама Бранковића за *Хазарски речник* (в. ХР 43). Повест о Адаму, брату Христовом, представља хазарско веровање по ком је Адам

први и потоњи човек, [...] старији брат Христов и млађи брат Сотонин, створен од седам делова. Створио га је Сотона: месо му је

³⁷⁵ „искуствено обогаћивање, а не немогућност проналаска историјске истине“

начинио од земље, кости од камена, очи на зло брже од воде, крв од росе, дах од ветрова, мисао од облака, а ум од анђеоске брзине. Али се није могао покренути док му душу није удахнуо његов прави и други отац, Бог. Када је душа ушла у њега, Адам додирну левим палцем свој десни палац, мушким женски и оживе. Од два света - невидљивог, духовног, који је створио Бог и видљивог, материјалног, који је саздао неправедни иконом Ђаво, само је, дакле, Адам чедо оба творца и дело оба света. (XP 229)

Хазарски ловци на снове трагају за телом Адама, брата Христовог, и од њега састављају глосаре. Под сновима, пак, хазарски ловци подразумевају чворишне тренутке просветљења у животима појединаца у којима се отелотворује део Адамовог тела. Жеља за склапањем Адамовог тела потиче од предања да „само укључивањем у Адамово тело постајемо и сами видовити и сувласници своје будућности“ (XP 229).

Јерес о Адаму, брату Христовом, Олах (2012в: 468) назива „пове[шћу] о времену“, а у Адаму препознаје „метонимију за време“ (Олах 2012в: 470) у катарској, богумилској традицији. Док се Олах (2012в: 470-474) претежно фокусира на природу времена и епифанијских тренутака за којима Хазари трагају не би ли склопили Адамово тело, Радуловић (2012: 442) се окреће општим одликама наратива о Адаму, брату Христовом. У кључне елементе овог „хазарског“ учења Радуловић (2012: 442) убраја дуализам материјалног и духовног света, затварање анђела у тела Адама и Еве и похоту каснијих душа, видевши у њима дословно пренета учења струје „умереног дуализма унутар богумилства“ (Радуловић 2012: 442).

Јеврејски пандан богумилском Адаму јунак је „Записа о Адаму Кадмону“, обухваћеног одредницом Жуте књиге о Самуелу Коену. Прича о Адаму Кадмону такође се представља као хазарско веровање, овога пута о постојању

предвечн[ог] Адам[а] Кадмон[а], који је био и човек и жена. Веровали су да сваком човеку одговара по једно од слова азбуке и да свако од тих слова представља део тела Адама Кадмона на земљи и да се у сновима људи та слова комбинују и оживљују у Адамово тело. (XP 167)

Самуел Коен, попут хазарских ловаца походи снове људи и у њима трага за словима небеске азбуке од којих саставља речник, не би ли се најзад обновило тело Адама Кадмона на земљи. „Запис о Адаму Кадмону“, према Олаховом мишљењу, представља „повест о језику [која] припада кабалистичком духу и одише мистичним учењем“ (Олах 2012в: 474). Уколико се у случају Адама, брата Христовог, посвећује тумачењу елемената који сачињавају богумилског Праадама, Олах у анализи лика Адама Кадмона највише пажње поклања природи језичких чинилаца неопходних за стварање предвечног Адама (Олах 2012в: 474-477). С друге стране, Радуловић егзактно лоцира кабалистичке изворе које Павић користи у стварању наратива о Адаму Кадмону (в. Радуловић 2012: 443-444), с освртом на остале мотиве у Жутој књизи *Хазарског речника* који потичу из кабалистичке традиције (Радуловић 2012: 444-447).

Исламску верзију Праадама срећемо у оквиру „Повести о Адаму Руханију“ у одредници Зелене књиге посвећене Јусуфу Масудију. Треће „хазарско“ предање о Праадаму поново објашњава постојање ловаца на снове:

Ако би се саставили сви људски снови добио би се један огроман човек, једно људско биће величине континента. И то не би био било који човек, него Адам Рухани, небески Адам, анђеоски предак човека о којем говоре имами. [...] Тај анђеоски Адам, или Праадам, који је био и човек и жена истовремено, [...], тежи вечно да се дочепа себе самога и у томе на тренутке успева, али поново пада, тако да и данас лута између десетог и другог ступња лествице разума. Човечији снови су, дакле, онај део људске природе који потиче од тог Адама претече, небеског анђела, јер он је мислио на тај начин на који ми сањамо. (ХР 113-114)

Хазарски ловци по људским сновима трагају за делићима Адама Руханија, које слажу у „целине, такозване хазарске речнике, с циљем да све те књиге заједно састављене оваплоте на земљи огромно тело Адама Руханија“ (ХР 114). Према Олаху (2012в: 478-481), снови представљају кључну тему јереси о Адаму Руханију, чији се извори налазе у, опште

названом, „јеретичком одговору на званичну исламску религију (Олах 2012в: 477). Радуловић прецизира како Павићева повест о Адаму Руханију „потиче из исмаилитске интерпретације Адамовог пада“ (Радуловић 2012: 446), чиме се и трећа прича из метафизичког слоја *Хазарског речника* смешта у контекст јеретичких учења³⁷⁶ (Радуловић 2012: 447; Олах 2012в: 477).

Када се три фундаментална верска предања *Хазарског речника* напоредо сагледају, блискост три јеретичка учења у Павићевом фиктивном контексту постаје очигледна. Сва три Праадама су андрогина бића блиска богу и анђелима. Хазарски ловци по људским сновима трагају за деловима њихових тела од којих састављају глосаре, хазарске речнике. Хазарски речници би могли да обнове тело Праадама на земљи и приближе састављаче богу и будућности. Упркос разликама које спречавају свођење јеретичких учења на један наратив (Олах 2012в: 481), она се представљају као суштински, а не само формално, равноправна и комплементарна (Олах 2012в: 468). Тако јереси у Павићевом роману добијају статус „истинитијих“ учења од званичних религија (в. Олах 2012в: 466). Док се у *Хазарском речнику* инсистира на разликама између званичних религија хришћанства, јудаизма и ислама, истовремено се указује на блискост хришћанских, јеврејских и исламских јеретичких учења (Олах 2012в: 468). Јересима припадају предања о три Праадама, која творе донекле јединствени метафизички слој Павићевог романа и мотивишу стварање *Хазарског речника*, а званичним религијама припадају дисонантне историјске повести о преобраћењу Хазара. Определивши се за субверзивна јеретичка учења (Олах 2012в: 467), Павић у свом роману подрива

³⁷⁶ У књизи посвећеној Павићу и Еку, у оквиру поглавља о интертекстуалности Павићевог дела, Душан Живковић посвећује пажњу ортодоксним хришћанским, јеврејским и исламским изворима у *Хазарском речнику* (в. Живковић 2016: 307-333). Значају исламских тема у Павићевом роману Живковић је посветио текст још 2010. године (в. Живковић 2010).

друштвени ауторитет званичне религије и окреће се неинституционалном извору сазнања.

Однос према историји у *Хазарском речнику* темељи се, попут односа према религији, на одсуству поверења у званичне наративе. Историјски подтекст *Хазарског речника* од саме појаве романа постаје једна од доминантних критичких тема. Највише пажње привлачила је спрега научног дискурса и историјских факата са фиктивним, или чак фантастичним елементима³⁷⁷. Врло брзо ће се управо из тог разлога јавити потреба за јасним разграничењем између историјских чињеница о Хазарима и Павићеве имагинације (в. Палавестра 1988: 173; Голден 1991: 210-215; Михајловић 1992а; Јовановић 1997: 280; Лајтнер 1997: 1670; Вошковић 2012b). Павић је тему хазарске историје, према мишљењу критике, одабрао управо због фрагментарне природе историјских извора о Хазарима и контроверзе која их окружује (Cvetanović 2002: 102), будући да Хазари „никада сасвим нису изашли из таме нагабања“ (Лајтнер 1997: 1670). Упркос неизвесностима, Јасмина Михајловић егзактно је утврдила како је чак трећина одредница *Хазарског речника*, њих дванаест од укупно тридесет шест, недводмисленог историјског порекла (Михајловић 1992а: 62-63). У одреднице историјског порекла спадају: Ал Бекри Спанјард, Даубманус Јоанес, Каган, *Liber cosri*, Методије Солунски, Сангари Исак, Тибон Јехуда Ибн, Тирило, Халеви Јехуда, Хазари, Хазарска полемика и Челарево (Михајловић 1992а: 63). Јасмина Михајловић утврђује и да „[с]ве године, лична имена и збивања одговарају у потпуности историјској истини, тачније историјским изворима који долазе из три религијске средине па имају различит и селективни поглед на хазарску историју“

³⁷⁷ Изузетно су ретке студије које доводе у питање присуство фикције у оквиру историјског наратива *Хазарског речника* (в. Ramadanović 1994: 193; Marković 1999: 11-15), чинећи то углавном у циљу дискредитације Павићевог стваралаштва. У тим студијама се могу прочитати неосновани ставови да Павић „строго говорећи [...] не замагљује границу која одваја историју и фикцију“ (Ramadanović 1994: 193; у оригиналу: „strictly speaking [...] does not blur the line that separates history and fiction“) или да није у стању да имагинира прошлост, него је само невешто препричава (Marković 1999: 15).

(Михајловић 1992а: 63). Поред очигледног неслагања различитих верзија историје у трима књигама *Хазарског речника*, читаоца могу збунити цитати који се јављају како у историјским, тако и у фиктивним Павићевим одредницама. Павић се, додуше, у цитирању придржава начела историчности и никада стварним личностима не додељује измаштани текст (Михајловић 1992а: 65). С друге стране, како Михајловић наводи:

Утисак фантастичног изазван је, пре свега, самом хазарском проблематиком; затим, гомилањем чињеница-крхотина, или коришћењем легенди или књижевних дела као историјских докумената, који су у науци меродавни када се проучава далека прошлост, али тек онда када се критичком анализом просеју насlage литерарног, што овде намерно није рађено; као и неким описима хазарског начина живота, који због велике временске дистанце и непознавања материје данашњем читаоцу делују невероватно. (Михајловић 1992а: 64)

И док се стварне личности и догађаји из хазарске историје неретко чине фантастичним, не треба губити из вида да преостале две трећине одредница *Хазарског речника* заиста представљају фиктивне садржаје. У Павићевом роману долази до несумњиве тензије између факата и фикције (Kilbourn Davis 1998: 177), историја и машта мешају се и преплићу (Јаус 1997: 248; Марчећић 2009: 66; Катусић 2013: 233), те је веома често скоро немогуће утврдити разлику између њих (Јовановић 1997: 283). Павић третира историјске „истине“ са једнаком либералношћу са којом је приказао религијске истине у трима књигама *Хазарског речника*. Историјски засноване и потпуно фиктивне одреднице заузимају сасвим равноправне позиције у *Хазарском речнику*. Критичари се из тог разлога често двоуме да ли би се *Хазарски речник* заиста могао назвати историјским романом (Палавестра 1988: 1743; Лајтнер 1992: 1669; Живковић 2014б: 21), или би се пре могло рећи да је „све друго само не историјски роман“ (Лефевр 1997: 253; али и Голден 1991: 216; Јерков 1996: 120; Ноот 2014: 402).

Критичари који *Хазарски речник* не посматрају у строгим координатама историјског романа, већ евентуално у контексту

историографске метафикције (Попов 2010: 1139; Живковић 2011: 610), Павићев однос према историји углавном описују као постмодеран (Рудјаков 1998: 134; Cvetanović 2002: 102; Живковић 2011: 611) или ироничан (Михајловић 1992а: 64; Hoorn 2014: 402). Једнаким третманом опречних историјских извора Павић указује на многозначност историје (Nedić 1986: 75) и проблематизује појам историјске истине (Ристовић 2015: 170). Павићев поступак се може разумети и као подривање веродостојности историографије (Kos-Lajtman 2012: 20) и негација постојања историјског детерминизма (Зорић 1988: 1757). Равноправним односом према историјском и имагинарном материјалу Павић заправо пародира историјску наративу (Живковић 2011: 615) и фактографију разара фикцијом (Зорић 1988: 156; Kos-Lajtman 2012: 28). Званични историјски наративи не могу се одвојити од политичких интереса представника званичне религије у *Хазарском речнику*. Однос аутора према религији и историји у *Хазарском речнику* одликује дубока сумња у постојање једне званичне историјске и верске истине, и упитаност пред могућностима другачијих интерпретација³⁷⁸. Парадоксално је што ће управо историјска дешавања деведесетих година XX века и званична међународна интерпретација догађаја на Балкану довести до сасвим другачијег тумачења дотадашњег Павићевог стваралаштва.

³⁷⁸ Цанг Лонгши (Zhang 2004: 400) заступа сличан став према проблему историјске истине у контексту историјских, научних и уметничких наратива: „When we admit that whatever truth recovered from the past in historical writing is not final and absolute, but forms an approximation of truth and also part of the history to be studied, we may find it possible both to accept the truth-claim of historiography and to subject that claim to further investigation. At the same time, we may also find it possible to appreciate the literary quality of historical writing, the aesthetic appeal of its narratives, just as we may learn about truth in narrative fiction, in great novels and great works of poetry.“ У преводу: „Када признамо да ниједна истина коју добијемо из историјских списа није коначна и апсолутна, него само облик апроксимације истине и, такође, део историје који би требало проучити, можда будемо у стању да прихватимо тврдњу о истинитости историографије и подвргнемо је даљем истраживању. У исто време, можда будемо у стању да ценимо књижевни квалитет историјских списа, естетску драж њихових наратива, као и да учимо о истини из прозних дела, великих романа и великих поетских остварења.“

Прве године рецепције *Хазарског речника* у иностранству биле су обележене општим одушевљењем Павићевим романом. Такво расположење се, пак, мења почетком и средином деведесетих година XX века, када све више вести о ратовима на Балкану почиње стизати до међународне публике. Широм Европе и света дотадашње наглашено занимање за Павићево стваралаштво одједном се „заледило“ и упадљиво утихнуло, као што је то био случај у Мексику (Сужњевић 2011: 877) или у Италији (Лазаревић ди Такомо 2006: 661-662). У неким срединама разговор о Павићевом делу је просто избегаван. Пажберски и Хаћа (2011: 844) наводе како „[у] Пољској [Павић] можда није био тако критикован деведесетих, као својевремено у Француској и Немачкој, али је углавном прећуткиван тих година.“ Управо у Француској и Немачкој деведесетих година некњижевни фактори пресудно одређују рецепцију *Хазарског речника* и других Павићевих дела (в. Сребро 2006: 595-597; Цидилко 2006: 616-624; Мустур 2016: 48). Долази до „*учитавања* идеолошких садржаја“ у Павићеве текстове, у духу „тзв ‘великосрпског национализма’“ (Сребро 2006: 595; курзив је присутан у оригиналу). Књижевне критике и приказе Павићевих дела у Немачкој почињу писати људи изван струке, што понекад доводи до сасвим невероватних тврдњи. Како наводи Весна Цидилко, социолошкиња Дуња Мелчић свој памфлет о Павићу „почиње ‘информацијом’ да је исконструисано и само тврђење да је Павић универзитетски професор, филолог по струци и стручњак за српску барокну књижевност“ (Цидилко 2006: 621). Милица Мустур увиђа постојање несумњиве повезаности актуелних политичких ставова у Немачкој деведесетих година са оценом Павићевог романа *Унутрашња страна ветра*: „Фрапантне су садржинске, али ништа мање и дискурзивне подударности између ратног извештавања у политичком делу дневне штампе и рецензија *Унутрашње стране ветра*“ (Мустур 2016: 61).

Почетком и средином деведесетих година XX века међународна јавност заступа подједнако негативан став према Павићу лично и према

Павићевом стваралаштву. О Павићу се говори као о ратном хушкачу (Kalfus 1992: 22) и љутом националисти (Ramadanović 1994: 186), који здушно подржава Слободана Милошевића и Милошевићеву идеологију (Ђурић 1995: 163-164). Инсистира се на Павићевом незадовољству положајем српског народа у оквиру Југославије (Kalfus 1992: 22; Wachtel 1997: 629). Ендру Вахтел (Andrew Wachtel), штавише, објашњава како је у процесу дезинтеграције бивше Југославије Павић био задужен за „philosophical demolition job“³⁷⁹ (Wachtel 1997: 640). Вахтелови и Рамадановићеви ставови створиће у међународној јавности утисак како је Павић из идеолошких разлога прижељкивао распад Југославије (Damrosch 2003: 272; Damrosch 2005: 392). Иако би се о Павићевим политичким ставовима могло расправљати³⁸⁰, остаје питање колико је легитимно користити мишљења о ауторовој личности у сврху дискредитације књижевнога дела.

Негативни ставови о *Хазарском речнику* у овом периоду се заснивају управо на негативном односу према самом Милораду Павићу. Вахтел (Wachtel 1997: 628-629) дословно сматра да је Павић *Хазарским речником* довео до дезинтеграције тадашње државе³⁸¹ и своје становиште базира на донекле бајковитом, и пре свега нетачном, виђењу Источне Европе као

³⁷⁹ „задатак филозофског разарања“

³⁸⁰ Циљ овог поглавља, па и проучавања рецепције *Хазарског речника* деведесетих година, не видимо у дефинитивном утврђивању значаја и улоге Павићевих приватних политичких ставова у грађанском рату у Југославији. Павић је постао члан Српске академије наука и уметности тек 1991. године (Aleksić 2007: 97), пошто је 1973. године један академик ставио вето на пријем Павића у САНУ (Поповић 1988: 1791). Овим податком се негира свака могућност Павићевог учешћа у састављању Меморандума САНУ из 1986. године, које се неретко наводи као један од аргумената у прилог тези о Павићевим наводним националистичким ставовима. Милорад Павић јесте се повољно изјашњавао о режиму Слободана Милошевића у дневном листу Политика у три наврата током лета 1991. године и то 7. августа, 13. септембра и 14. септембра (наведено према: Milosavljević 2008). Не треба, међутим, изгубити из вида да је Павић већ 4. јуна 1992. године са низом других академика потписао изјаву којом се захтева Милошевићева оставка (Milosavljević 2008).

³⁸¹ О размерама Павићевог утицаја у Југославији сведочи и чињеница да је тек 1974. године, после многих предавања одржаних на најчувенијим светским универзитетима, Павић као врстан књижевни историчар изабран за ванредног професора старије српске књижевности, и то на Филозофском факултету Универзитета у Новом Саду (Поповић 2002: 59). Павић ће 1982. године прећи на Филозофски факултет Универзитета у Београду и предавати историју културе југословенских народа у новом веку (Поповић 2002: 76).

дела света у коме је књижевност у стању да мења границе и непосредно утиче на државну политику:

[I]n Yugoslavia, as was the case all over Eastern Europe, the production of literature was a high status activity. For many complex historical reasons, writers of imaginative literature rather than politicians, philosophers, or captains of industry, were expected to produce the paradigms by which the population as a whole (or a good part of it anyway) would live. This means, first and foremost, that a claim like "some work or works of imaginative literature played a major role in triggering the conflicts in the former Yugoslavia" is by no means an improbable let alone an absurd statement (as it would be, for example, if it was made about the contemporary United States, England, or France).³⁸² (Wachtel 1997: 628-629)

Татјана Алексић је, међутим, у својој дисертацији аргументовано показала да би наведена тврдња била једнако бесмислена у бившој Југославији, као и било где другде на свету, указавши на читав низ логичких и хронолошких пропуста у Вахтеловом тексту (в. Aleksić 2007: 107-115).

Павић је окривљен за поистовећивање Хазара и хазарске историје са Србима и српском прошлошћу (Kalfus 1992: 22; Ramadanović 1996: 231; Wachtel 1997: 638; Damrosch 2003: 273; Damrosch 2005: 391), заступање националистичке идеологије и инсистирање на виктимизацији српског народа уочи и током распада Југославије. Такво тумачење заснива се на Жутој књизи и опису подређеног положаја Хазара у оквиру мултинационалне и мултиконфесионалне хазарске државе. Реч је о неравноправном односу према Хазарима у судству, у праву на коришћење имена свог народа, у зазору од коришћења хазарског језика, у мањим верским слободама Хазара у односу на друге вероисповести. Занимљиво је

³⁸² „У Југославији, као што је био случај широм Источне Европе, књижевна продукција је представљала активност високог сталежа. Из многих сложених историјских разлога, више се очекивало од књижевника, него од политичара, филозофа и носилаца индустријског развоја да пружи парадигме којима би се водило друштво у целини (или барем добар део друштва). Ово најпре значи да тврдња као што је „нека књижевна дела су имала велику улогу у покретању сукоба у бившој Југославији“, ни у ком случају није мало вероватна, а камоли апсурдна изјава (као што би то била да се односи на Сједињене Америчке Државе, Енглеску или Француску, на пример).“

како се, све до почетка ратова на Балкану, многи различити народи – Баскијци, Украјинци, Јевреји, Мађари, Чехословаци, Југословени, Срби, Хрвати, Словенци – идентификују са Хазарима (Bruckner 1988: 15; Leonard 1988: 227; Михајловић 1992а: 71; Kalfus 1992: 22; Ramadanović 1994: 183; Wachtel 1997: 638; Татаренко 2006). Универзалност хазарског положаја, штавише, сеже дотле да се сви могу поистоветити са Хазарима (Bruckner 1988: 15; Srebro 1995: 283; Цидилко 2006: 612). Можда је још занимљивије што већина критичара која Хазаре изједначава са Србима у циљу дискредитације Павићевог дела, не увиђа ништа проблематично у поређењима других народа са Хазарима³⁸³. Ситуација се, пак, мења када се Хазари пореде са Србима. Рамадановић крајње сугестивно и идеолошки обојено примећује како је „[a] second wave of interpretations of the “Dictionary” discovered that Khazars are in fact Serbs and that Pavić wrote a kind of program for national renewal”³⁸⁴ (Ramadanović 1994: 186; курсив К. В.).

До тада актуелна идеја да се многи народи, ако не и сви, могу идентификовати са Хазарима, деведесетих година се у потпуности замењује „открићем“ како Хазари *јесу* Срби. Кен Калфус (Ken Kalfus 1992: 22-23), амерички писац и новинар који је 1992. године разговарао са Павићем у Београду, од самог почетка интервјуа инсистира на поистовећивању Хазара са Србима. У целом Калфусовом тексту појмови „Срби“ и „Хазари“ користе се као синоними, а Београд се назива хазарском престоницом (в. Kalfus 1992: 22). Калфус вероватно несвесно опонаша поступак који Павић сасвим свесно и са потпуно различитим циљем примењује у *Хазарском речнику*, те фикцију изједначава са фактима,

³⁸³ О томе колико поређење Хазара са Србима није било негативно конотирано до почетка ратова на Балкану деведесетих година најбоље показује чињеница да амерички књижевни критичар Џон Ленард (John Leonard) приказ *Хазарског речника* завршава речима: „ [I]t seems to me that we are all Serbs“ тј. „[S]ада ми изгледа да смо сви Срби“ (Leonard 1988: 226-227).

³⁸⁴ „Други талас тумачења „Речника“ открио је да су Хазари заправо Срби и да је Павић написао неку врсту програма националне обнове.“

што, према Калфусу, *Хазарски речник* претвара у „a nationalist manifesto“ (Kalfus 1992: 22). Иако Павић у свом роману настоји да преиспита и релативизује све позиције историјског и религијског ауторитета, критичари се деведесетих година задовољавају једном устаљеном и поједностављеном перспективом Павићевог романа. Имајући у виду специфичан третман историје и религије у *Хазарском речнику*, посебно изненађује став како је Павићев роман „the book of Serbianhood“³⁸⁵ (Ramadanović 1996: 232) или роман фундаментализма који се залаже за традиционализам вере (Kilaberia 2003: 50-53). Изложен дугогодишњој политизацији и оспоравањима, *Хазарски речник* тако је у очима светске књижевне јавности постао „the poisoned book“³⁸⁶ (Damrosch 2003: 260).

Негативно мишљење о *Хазарском речнику* се, поред одреднице о Хазарима из Жуте књиге, заснива на на фамозном пасусу романа о природи модерне демократије. У Апендиксу II један од демона критикује демократска начела речима:

Погледај резултате те ваше демократије: досад су велики народи утњетавали мале народе. Сада је обрнуто. Сада у име демократије мали народи тероришу велике народе. Погледај свет око нас: бела Америка боји се црнаца, црнци Порториканаца, Јевреји Палестинаца, Јевреја Арапи, Срби Албанаца, Кинези се боје Вијетнамаца, Енглези Ираца. Мале рибе једу уши великим рибама. Уместо да буду терорисане мањине, демократија је увела нову моду и сад су на свету под теретом већине становника ове планете...Ваша демократија је пичкин дим... (XP 237)

Иако се наведени пасаж може описати као „a slippage [...] into the recognizable vocabulary that has become a trademark of Serbian nationalists in the past two decades“³⁸⁷ (Aleksić 2007: 96), изненађује спремност критичара да у мишљењу једног од јунака романа аутоматски препознају Павићев лични став (Ramadanović 1994: 187; Wachtel 1997: 638; Rogozinski 1999: 57). Рамадановић ће чак отићи корак даље, тврдећи како Павић пасусом о

³⁸⁵ „књига српства“

³⁸⁶ „отровна књига“

³⁸⁷ „исклизнуће у препознатљиви речник који је постао заштитни знак српских националиста у последње две деценије“

наводним манама савремене демократије „*repeats in advance future Serbian arguments against their position in the Yugoslavian federation*“³⁸⁸ (Ramadanović 1994: 193; курзив К. В.). Можемо се запитати да ли ико, овај пут не само Павић, може *унапред понављати* будуће аргументе. Занемаривање временског и логичког следа у Рамадановићевом аргументу прави је показатељ размера предрасуда са којима критика најчешће приступа Павићевом роману деведесетих година.

Разлоге за поистовећивање ставова Мануила ван дер Спака, двадесетовековне хебрејске инкарнације ђавола, са ставовима аутора *Хазарског речника* Дамрош (Damrosch 2003: 277-278) ипак проналази у самом тексту, у фиктивном свету романа, а не у ванкњижевним факторима. Наиме, Никон Севаст, хришћанска инкарнација ђавола у XVII веку, представља двојника једног од претходних приређивача *Хазарског речника*, Теоктиста Никољског, па се даљом аналогijом може довести у везу са Павићем, садашњим приређивачем речника. Захваљујући релацији између Никона Севаста и садашњег приређивача *Хазарског речника*, Дамрош у лику Мануила ван дер Спака препознаје Павићевог гласноговорника (Damrosch 2003: 277-278).

Чини се, пак, да је однос фигуре аутора, тј. приређивача, и ђавола у *Хазарском речнику* сложенији него што се обично претпоставља.. Током читаве историје састављања *Хазарског речника*, ђаволи се супротстављају покушајима људи да склопе речник и тако се приближе Богу, повративши живот предвечном Адаму. Средњовековни шејтан Ибн Хадраш одузима принцези Атех пол и осуђује је на заборав свих речи хазарског језика. Троје седамнаестовековних демона, Никон Севаст, Јабир Ибн Акшани и Јефросинија Лукаревић, толико су посвећени задатку спречавања састављања *Хазарског речника* да са истим циљем заказују поновни сусрет у XX веку. Троје демона, отеловљених у члановима белгијске породице Ван

³⁸⁸ „унапред понавља будуће српске аргументе против њихове позиције у југословенској федерацији“

дер Спак, окупља се у Цариграду 1982. године како би коначно спречили двадесетовековне састављаче *Хазарског речника* у њиховим настојањима. Ако се демони константно супротстављају ауторима *Хазарског речника*, чини се мало вероватним да би Павић, једини приређивач који је успео да оствари вековни подухват састављања *Хазарског речника* личне политичке ставове приписао управо својим најжешћим непријатељима.

Уколико је крајем XX и почетком XXI века у међународној критичкој заједници преовлађивало мишљење како је Павић свој положај и међународни успех користио за распиривање национализма и мржње, рекло би се како се данас ослободио простор за другачије тумачење *Хазарског речника*. Ако се заиста може говорити о Павићевој намери да утиче на читаоце свог романа, па и о стварном утицају *Хазарског речника* на публику, природа те намере и утицаја није била превасходно политичка, а камоли пропагаторска. Вероватно најбоља визуелна илустрација утицаја Павићеве књиге на читаоце може се пронаћи на фотографији једног огласа из излога америчке књижаре, коју је Радован Поповић укључио у своју књигу о Павићевом животу и делу (2002: 142). Фотографија приказује два примерка *Хазарског речника*, смештена испод плаката са руком исписаном поруком: „Wanted! Male with copy of *Dictionary of the Khazars* (male edition) wants to meet... female with copy of *Dictionary of the Khazars* (female edition). Object: exchange editions and converse. Fred Linch 252-3910“³⁸⁹ (Поповић 2002: 142; подвучени текст је присутан у оригиналу).

Фред Линч, састављач необичног огласа, очигледно је био мотивисан саветом аутора *Хазарског речника* из „Завршне напомене о користи од овог речника“:

Али, у сваком случају, читати овако дебелу књигу значи бити дуго сам. Дуго бити без онога чије вам је присуство неопходно, јер читање у четири руке још није уобичајено. Она лепа особа брзих очију и лење косе,

³⁸⁹ „Тражи се! Младић са примерком *Хазарског речника* (мушко издање) жели да упозна... девојку са примерком *Хазарског речника* (женско издање). Разлог: размена примерака књиге и разговор. Фред Линч 252-3910.“

која се читајући овај речник и трчећи кроз свој страх као кроз собу осети усамљена, нека учини следеће. Нека с речником под пазухом изађе у подне прве среде у месецу пред посластичарницу на главном тргу своје вароши. Тамо ће је чекати младић који се управо, као и она, осетио сам страћивши време на читање исте књиге. Нека седну заједно уз кафу и нека упореде мушки и женски примерак своје књиге. Они се разликују. Када дакле упореде кратку, курзивом исписану реченицу последњег писма овог речника у *женском примерку* с оним из *мушког примерка*, књига ће им се склопити у целину као партија домина и неће им више бити потребна. Тада нека добро изгрде лексикографа, али нека то окончају што пре у име онога што долази потом, јер то што долази потом само је њихова ствар и вредније је од сваког читања.

Видим их како на уличном сандучету за пошту простиру своју вечеру и како обедују загрљени седећи у седлима велосипеда. (XP 241-242)

Павић у „Завршној напомени“ објашњава практичну сврху једне од најнеобичнијих карактеристика свог романа – постојања мушке и женске верзије текста³⁹⁰. Чињеница да се *Хазарски речник* може купити у мушком и женском издању привукла је велику пажњу критике и подстакла низ теорија о разлогу из ког се Павић определио за тај поступак. Две верзије романа разликују се у једном пасусу, количини текста која се многим критичарима и читаоцима учинила „lächerlich klein“³⁹¹ (Zink 2005: 53). Тумачи су Павићеву одлуку да објави мушки и женски примерак романа стога често видели као врхунац списатељске мистификације (Боске 1990: 1940), „gender performance“³⁹² (Longinović 1998: 188), па чак и домишљат издавачки подухват, који омогућава продају двоструко више примерака практично исте књиге (Halkin 1988: 41). Из те перспективе, чак и плакат из излога америчке књижаре може представљати мудру рекламну кампању у сврху побољшања продаје Павићевог романа. С друге стране, могу се

³⁹⁰ Издавачи у Словачкој и Италији одлучили су да не испоштују Павићеву изричиту жељу о постојању мушког и женског примерка романа, него су оба пасуса објавили у оквиру једне књиге: у словачком издању пасус за пасусом, а у италијанском издању се иза списка одредница налази напомена о различитим издањима и у целини се преноси пасус разлике (Babić 2000: 115-116). Сви потенцијални издавачки проблеми у вези са полношћу Павићевог романа решени су у Француској са појавом андрогиног издања *Хазарског речника* 2002. године (Сребро 2006: 581; Олах 2012а: 12), које ће у Србији своје прво издање доживети 2003. године.

³⁹¹ „смешно малом“

³⁹² „родни перформанс“

замислити читаоци који у „Завршној напомени“ виде „much more than a joke, [...] much more than a gimmick“³⁹³ (Callus 1999), те одлучују да послушају Павићев савет. Платформа за претраживање јавних података (*Cubib.com*) садржи податке о становнику Аризоне, извесном Фредерику Линчу (Frederick Linch), познатом као Фред Линч, са идентичним бројем телефона 252-3910. Сасвим је могуће да се осамдесетих година прошлог века, у недостатку чајџиница³⁹⁴ у топлој Аризони, Фред Линч одлучио да један необичан оглас личне природе постави у локалној књижари.

Сведочанство о природи утицаја *Хазарског речника* на домаће читаоце може се пронаћи у „Запису на маргини једног примерка *Хазарског речника*“ познатог српског писца, Горана Петровића (Петровић 2010). Петровић пише о једном човеку који фебруара 1985. године, шетајући по расквашеном снегу, уместо зимских чизама купује женски примерак *Хазарског речника* за своју ћерку. Власница тог женског примерка *Хазарског речника* постаће супруга Горана Петровића:

[Т]ај женски примерак ‘Хазарског речника’ ће почетком деведесетих у нашој скромној кућној библиотеци заузети место крај мог, мушког примерка ‘Хазарског речника’. Истини за вољу, нисмо ободовали вечеру постављену на уличном поштанском сандучету, онако како и пише на крају романа, седећи у седлима велосипеда. Али је то једина књига коју смо задржали у два примерка, све друге за које се спајањем наше две библиотеке испоставило да су дуплирати, све друге смо поклонили родбини или пријатељима. Ето, ови су примерци, без обзира на мноштво студија, па и на аутопоетичке изјаве самог писца, најчвршћи доказ да је свака књига уникат, не само зато што свака има другачију историју, већ и зато што је улог сваког читаоца различит, па тако, чак и међу оним књигама које су штампане у милионима примерака, не постоје две исте - две чија је судбина у влас једнака. (Петровић 2010: 121)

Постојање мушке и женске верзије *Хазарског речника* условљено је унутрашњим, поетичким, разлозима. У више наврата се у *Хазарском речнику* говори о повезаности пола са текстом, тачније са читањем и

³⁹³ „много више од шале, [...] много више од трика“

³⁹⁴ У енглеском преводу је „посластичарница“ из оригинала замењена „чајџиницом“, односно *tea shop* (в. Рајић 2013: 269).

писањем текста. У одредници о Методију Солунском наводе се речи старог монаха о мушком и женском читању:

Они у знаку Свете тројице, у мушком знаку, примају читајући непарне, а ми, у знаку броја четири, женског броја, примамо читајући само парне реченице наших књига. Ти и твој брат нећете из исте књиге читати исте реченице, јер наше књиге постоје само у споју мушког и женског знака... (ХР 53)

Поред тога што у наведеном пасусу постулира могућност постојања мушког и женског читања (Delić 1991: Михајловић 1994: 24), Павић предочава и занимљиву концепцију пола. Како су Методије Солунски и његов брат, Ђирило, један у знаку женског, а други у знаку мушког читања, постаје јасно да пол у читању не мора кореспондирати са биолошким полом читаоца (Delić 1991: 138). Једнако је необична и тврдња монаха Теоктиста Никољског о постојању различитих завршетака мушких и женских прича. Поред сазнања о различитом полу прича, преписивач житија, отац Теоктист Никољски, постепено стиче увид у моћ речи. Тим поводом Никољски каже: „[С]ваки списатељ може без по муке да убије свог јунака у цигло два реда. Да би се, пак, убио читалац, дакле чељаде од крви и меса, довољно је претворити га за тренутак у лик из књиге, у јунака житија. После је лако...” (ХР 221) Своју теорију отац Теоктист Никољски испробао је на младом монаху Лонгину тако што је изазвао његову смрт променивши број дана поста у житијама са пет на педесет.

Примером монаха-преписивача који убија свог читаоца Павић изнова подрива ауторитет званичне цркве, али, с друге стране, обнавља веру у чудотворну моћ речи јеретичког учења. У „Казивању о Адаму, брату Христовом“ поново се срећемо са идејом мушких и женских књига, која се овога пута односи на „женске и мушке књиге хазарских ловаца на снове, [...] попут иконе Адамове, при чему су женске обележавале његово тело, а мушке његову крв“ (ХР 230). Мушки и женски текст истовремено су различити и комплементарни, и само у њиховом споју може бити целине.

У јеретичком предању о Адаму, брату Христовом, целина коју стварају мушки и женски текст није ништа друго до само тело Адамово. Премда мушке и женске хазарске књиге у себи садрже делове Адамовог тела, неопходан је још један тренутак контакта између мушког и женског принципа како би Адам, брат Христов, оживео. Створен додиром мушког и женског палца, Адам се може оживети само посредством пророчког додира између мушког и женског прста, који су „бар део Адамовог тела саградили иза тих прстију“ (ХР 231). Јеретичка учења о Адаму Кадмону и о Адаму Руханију такође говоре о хазарској потрази за деловима њихових андрогинних тела и чину оживљавања додиром. Критичари су из тог разлога наратив о стварању *Хазарског речника* неретко изједначавали са повестима о стварању тела три предвечна Адама (Татаренко 2010: 62; Крунић 2013: 71). У непрекидној и доследној игри релативизације сопственог ауторства, Павић креира мушку и женску верзију свога романа по узору на прве варијанте *Хазарског речника*. Постојање мушког и женског примерка Павићевог дела условљено је, другим речима, унутрашњом логиком романа.

Павићев роман заиста представља одјек фиктивних хазарских енциклопедија (Delić 1991: 137). У имагинарној историји састављања ове књиге увек се јављају мушки и женски аутори, те мушке и женске књиге хазарских речника. У средњовековном слоју романа љубавници Мокадаса Ал Сафер и принцеза Атех, заједно састављају првобитну верзију хазарског речника. Принцеза Атех пише женски део енциклопедије, а Мокадаса ал Сафер мушки (Vulović 2015: 398). До оживљавања Праадама ипак не долази јер демон одузима пол принцези Атех, и онемогућава је да у стварности осети љубав. Чудотворни додир мушког и женског палца тиме постаје немогућ. У барокном слоју романа прикупљање хазарских списа и обнављање предвечног Адама вишеструко је отежано. С једне стране се налазе демони који онемогућавају контакт између тројице истраживача хазарског питања и тако спречавају састављање целине

Хазарског речника. С друге стране, додир прстима није се могао остварити будући да истраживачи нису могли препознати принцезу Атех ни у сновима, ни на јави.

Крајем XX века најзад се обнавља осујећени покушај састављања *Хазарског речника* из XVII века. Снажна веза са прошлим временима и покушајима склапања целине списа о хазарском питању, као и могућност коначног разрешења, назире се у присуству мноштва ликова који представљају потомке, двојнике и реинкарнације личности значајних за историју *Хазарског речника*. Троје демона се 1689. године заветује да ће се за 293 године поново срести. Године 1982. године демони се у истанбулски хотел „Кингстон“ заиста враћају у облику белгијске породице Ван дер Спак. Премда су променили пол, старост и веру (Delić 1991: 311), демоне лако препознајемо по бизарним детаљима попут лица сачињеног од две леве половине, недостатка преграде у носу или два палца на свакој руци. У ликовима двадесетовековних проучавалаца хазарског питања, доктора Исајла Сука, Абу-Кабир Муавије и Дороте Шулц, преплиће се мноштво елемената који их повезују са бројним ликовима из прошлих времена. Делић у њима препознаје „obnov[u] Brankovića, Masudija i Koena“ (Delić 1991: 311), уз снажне везе са принцезом Атех и Аверкијем Скилом. На крају, и сама принцеза Атех је ту, у облику хазарске конобарице Вирциније Атех.

У сусрету двоје проучавалаца хазарског питања, др Дороте Шулц и др Абу-Кабир Муавије, судбином нераскидиво повезаних непријатеља који се међусобно сањају, склапање *Хазарског речника*, а тиме и тела Праадама, коначно постаје могуће. Муавија и Шулц разговарају о одломцима изгубљених Тирилових *Хазарских беседа*, које Муавија наводно проналази у оквиру Халевијевих списа о хазарском питању. Како би доказао Дороти Шулц да се не шали, Муавија јој пружа фотокопије поменутих списа. Управо на овом месту налази се једини пасус који

разликује мушку и женску верзију књиге. Читалац мушког примерка *Хазарског речника* прочитаће следеће:

Могла сам потегнути ороз у том часу. Бољи нисам могла имати – у башти је био један једини сведок – и то дете. Али, десило се другачије. Пружила сам руку и узела тих неколико узбудљивих страница, које ти прилажем уз писмо. Узимајући их уместо да пуцам, гледала сам у те сараценске прсте са ноктима попут лешника и мислила на оно дрво које Халеви помиње у својој књизи о Хазарима. Мислила сам о томе да је свако од нас једно такво дрво: што више растемо у вис ка небу, кроз ветрове и кишу ка Богу, тим дубље морамо понирати корењем кроз благо и подземне воде ка паклу. Са тим мислима прочитала сам странице које ми је пружио Сарацен зелених очију. Запањиле су ме и упитала сам с неверицом др Муавију откуда му. (ХР 210)

Догађај се описује из перспективе Дороте Шулц у мушкој, као и у женској верзији романа:

Додајући ми тај свитак он ми дотаче на тренутак палац својим палцем и ја се најезих од тог додира. Имала сам осећај да су наше прошлости и будућности у нашим прстима и да су се додирнуле. Зато кад почех да читам понуђени текст уместо да пуцам изгубих мисао и тива и утопих је у своје осећаје. У тим магновењима одсутности и самозаборава са сваким прочитаним али несхваћеним и непримљеним ретком протекли су векови и када сам се после неколико часака тренула и опет успоставила додир са штивом, знала сам да онај читалац који се с пучине својих осећања враћа није више онај који се малочас отиснуо на ту пучину. Више сам добила и дознала не читајући него читајући те странице, а када упитах др Муавију откуда му, он ми рече нешто што ме још више зачуди: (ХР 210ж; курзив је присутан у оригиналу)

Коментаришући разлику између пасуса у мушком и у женском примерку *Хазарског речника*, Милорад Павић је нагласио чињеницу да се у женском примерку налази једна информација више него у мушком (Павић 1989: 633). Павићев коментар се односи на додир палчевима између Дороте Шулц и Абу-Кабир Муавије. У мушкој верзији романа додир се могао само претпоставити, док се у женском примерку инсистира на њему. Павић потврђује како се узрок разлике у пасусима налази у другачијим перцепцијама света жене и мушкарца: „Ствар је у томе што мушкарац свет доживљава ван себе, у свемиру, а жена свемир носи у себи.“

(Павић 2003: 15) На месту мотива додир палчева из женског примерка, у мушкој верзији романа затичемо поруку о човечијој дуалној природи, у виду метафоре дрвета које једнако мора расти и ка небу, и ка унутрашњости земље. Павић истиче метафизичку димензију мушке слике света (Šomlo 1991: 35). Женски примерак романа, с друге стране, „stavlja težište na biološku progresiju koja je zastupljena kroz informaciju da je do fizičkog kontakta između junakinje i junaka romana došlo“ (Šomlo 1991: 35).

Критичари су, можда и више од самог писца, инсистирали на разлици између мушког и женског примерка *Хазарског речника*. На трагу Павићевог суда о сопственом делу, књижевни критичари су углавном долазили до закључка да је мушка перспектива хладна, рационална и трагичка, а женска осећајна и радосна (в. Delić 1991: 135-137; Callus 1999; Олах 2012а: 160-161). Мајкл Хардин (Michael Hardin), на пример, Доротино препуштање осећањима у женској верзији романа тумачи као пример површног женског читања, док је однос према тексту у мушком примерку протумачен као критичко и удубљено мушко читање (Hardin 1997: 303-304). Лонгиновић (Longinović 1998: 188), с друге стране, текст у женској верзији романа види у позитивном светлу и сматра како је мушка верзија изразито негативно конотирана: „The posture of love in the female edition is changed into a threat to kill the other in the male one.“³⁹⁵

За разлику од својих критичара, Павић наглашава да се само удруживањем мушке и женске перспективе добија комплетан „koordinatni sistem“ (Šomlo 1991: 35). Слика дрвета пруженог ка небу и ка паклу, до које се у мушком примерку долази размишљањем, у складу је са сликом хазарског дрвета и дуалистичком природом Адама, брата Христовог (Олах 2012а: 160-161). С друге стране, у женском примерку романа додир палчева обнавља тренутак стварања Адама, брата Христовог, и представља снажан егзистенцијални удар за Дороту Шулц, која је „више [...] добила и дознала не

³⁹⁵ „Позиција љубави из женског издања мења се у претњу убиством другог у мушком издању.“

читајући него читајући те странице“ (ХР 210ж). Значај додиром истакнут је чињеницом да је Дорота Шулц, слависткиња посвећена истраживању хазарског питања, током читаве своје каријере трагала управо за Тириловим *Хазарским беседама*. Када се најзад нађе пред Тириловим списом, Дорота Шулц не обраћа пажњу на „узбудљиве странице“ у рукама Абу Кабир Муавије. Снага додиром њихових палчева таква је и толика да засењује интелектуалну радозналост (в. Vulović 2015: 401).

Премда се у контакту између Дороте Шулц и Абу Кабир Муавије и у мушком и у женском примерку романа може препознати алузија на стварање Праадама, тек спој мушке и женске верзије *Хазарског речника* пружа целовиту слику оживљавања Адама, брата Христовог, телесно и духовно, мишљу и додиром. Поређењем двају пасуса у мушком и женском примерку *Хазарског речника* стиже се само до неизбежне поруке о привидним разликама, а суштинској блискости између полова. Египћанин хебраист Муавија и Јеврејка слависткиња Дорота Шулц додиром прстију над једним хришћанским списом за тренутак обнављају тело Адамово. Павић наговештава поруку о љубави која је у стању да потре границе полова, историје и религије, без обзира на то што ће троје демона још једном успети у свом науму.

Судећи према „Завршној напомени о користи од овог речника“, коначно састављање *Хазарског речника* одвиће се изван фиктивног света романа, када се савремени читаоци Павићеве књиге сретну и упореде мушки и женски примерак *Хазарског речника*. У потенцијалном додиру прстију модерних читалаца, све док Павићев роман буде читан, изнова ће долазити до остваривања сна о целовитом *Хазарском речнику*, који читаоцима потом неће бити потребан, „јер то што долази потом само је њихова ствар и вредније је од сваког читања“ (ХР 242). До крајњег спајања *Хазарског речника* долази захваљујући постојању двеју верзија Павићеве књиге, ванкњижевном фактору који је мотивисан дубоко књижевним разлозима. Иван Цветановић (Cvetanović 2002: 22) стога сматра да стварање

мушког и женског примерка *Хазарског речника* „shows that the highest ritual of man and woman can be explained as a unifying principle of love.“³⁹⁶ Свако, па и коначно спајање *Хазарског речника* представља, према Павићевом мишљењу, чин љубави.

Павићев роман повремено је називан љубавном причом (в. Livada 1988: 23). Јерков истиче како проблематика љубави представља „средишњи план приче, а не декор за историјску расправу“ (Јерков 1996: 145), док Дамрош у „Завршној напомени“ и љубави модерних читалаца препознаје „an antidote to the poison with which the book itself was written“³⁹⁷ (Damrosch 2003: 279). Без обзира на сугестије како би љубав могла бити коначни одговор на хазарско питање (в. Олах 2012а: 282-283; Ристовић 2015: 173; Valentine 2016: 67), теми љубави у Павићевом роману до данас се није приступало систематски.

Критичари, по свему судећи, нису били спремни да љубав прогласе за централну тему Павићевог романа из једног можда и сувише једноставног разлога. Коначно спајање *Хазарског речника* одвија се на двострукој маргини текста, у завршној напомени, метафикцијској стварности која обухвата савремене читаоце романа. Поставља се питање зашто бисмо фаворизовали тему љубави наспрам низа других тема, попут Хазара, историје или религије, заступљених и привидно доминантних током целог романа. Па ипак, сам *Хазарски речник* увек састављају мушкарац и жена у љубавном односу (Delić 1991: 137). Теме текстуалности, писања и читања *Хазарског речника* налазе се у средишту Павићевог романа (в. Jerkov 1992; Јерков 1996: 117; Пијановић 1998: 152; Callus 1999; Radin Sabadoš 2006: 161; Escandón Montenegro 2007: 169; Вучковић 2008: 161-162; Турккө 2008: 296; Пијановић 2010: 93-94; Вучковић 2013: 623; Татаренко 2013: 19; Крунић 2013: 74; Бојанић Ћирковић 2015). Самим тим, љубав постаје доминантна сила у фикцији о Хазарима, неопходна за састављање целине

³⁹⁶ „показује да највиши ритуал мушкараца и жене може бити објашњен као уједињујући принцип љубави“

³⁹⁷ „противотров за отров којим је сама књига написана“

текста. Последњи чин склапања *Хазарског речника* из „Завршне напомене“ само је део континуираних љубавних покушаја писања и састављања целине хазарских списа.

Другу, можда и највећу, препреку на путу препознавања свеобухватне улоге љубави у *Хазарском речнику* пред читаоца поставља једна од најистакнутијих одлика Павићевог романа. Павић је, како смо поменули, свој роман замислио као отворено дело и одговорност за креирање смисла текста препустио читаоцу. Читалац самостално бира којим ће редоследом читати одреднице романа, хоће ли уопште прочитати цео роман или само одређене делове. У слободном и потенцијално насумичном читању романа лако би се могло догодити да читалац пропусти поједине значајне одељке, не увиди повезаност одређених ликова и одредница, те у крајњем исходу *Хазарски речник* не прочита као књигу (о) љубави.

Павић, ипак, исход читања не препушта у потпуности случају. Премда је неретко говорио о томе како читалац *Хазарског речника* сâм бира где роман почиње и где се завршава (в. Рајић 1998: 145; Павић 2005б: 15), Павић је неопозиво установио оквир књиге. За који год принцип читања се определио и ма где сместио почетак и крај романа, читалац ће прегледати корице романа, неколико насловних страница, садржај и прочитати „Претходне напомене уз друго, реконструисано и допуњено издање“. Исто тако, читање романа увек се мора окончати „Завршном напоменом о користи од овог речника“ (в. Иконен 2006; Білоног 2007: 421).³⁹⁸ Без обзира на то што дозвољава и охрабрује произвољно читање

³⁹⁸ Иван Калас (Ivan Callus 1999) скренуо је пажњу на псеудонаучну и парадоксалну природу „Завршне напомене о користи од овог речника“, који уопште није речник. Иако се ни у ком случају не би могло говорити о стандардној практичној користи Павићевог, *Хазарски речник* поседује другачију и посве нестандарну употребну вредност (Callus 1999). Петар Пијановић (1998: 199), с друге стране, не препознаје никакву вредност у начину на који Павић завршава свој роман, те с иронијом закључује: „Осим да буде схваћена као наравоучитељна пародија калупних завршетака, као иронијска приповедачева релативизација смисла књиге и самог читања, или као ауторов позив за поновну претрагу „карактерних“ особина и удвојених принципа у многоликом наративном телу књижних

одредница романа, Павић конструише чврст композициони оквир *Хазарског речника*. Можемо претпоставити како се управо у том оквиру крију елементи од посебне важности за аутора и читаоца. Податак о полу књиге налази се на самим корицама романа и представља прву информацију са којом се сусреће читалац. „Завршна напомена о користи од овог речника“ поново се тиче везе између пола и читања. Идеја о упоређивању мушког и женског примерка речника буди метафикцијску свест читалаца (Живковић 2015: 82), док најављени сусрет са другим читаоцем романа „поништава границу између нематеријалног и материјалног света“ (Татаренко 2014: 124). Нематеријални свет књиге, односно, њен фиктивни метафизички слој оствариће се у материјалном свету љубавним сусретом и додиром стварних читалаца романа.

„Завршна напомена о користи од овог речника“ открива ауторову жељу да „изазове чињење као уметничко дело, те да продужи уметничко деловање самог романа, сада као само животно догађање“ (Кордић 1998: 6). Питање је, међутим, да ли *Хазарски речник* успева да искорачи изван оквира фикционалности или металептички увлачи стварне читаоце у фикцију хазарског питања. „Завршна напомена о користи од овог речника“ може изражавати потребу за уласком књижевности у животе читалаца. У епилогу свог најпознатијег романа Павић формулише најлепши могући начин на који књижевност, творећи љубав, може обликовати живот³⁹⁹. Павићева жеља да утиче на животе својих читалаца

примерака различитог пола, „Завршна напомена о користи од овог речника“ не доноси нарочите користи, па се стога препоручује да буде заборављена. То је добро за књигу и њеног писца, а још боље за читаоца.“

³⁹⁹ *Хазарски речник* почиње епиграфом који, због његове садржине, многи критичари називају и епитафом (Delić 1991: 227; Callus 1999; Олах 2012а: 272): „На овом месту лежи онај читалац који неће никада отворити ову књигу. Он је заувек мртав.“ (ХР 6) Јерков сматра како се на овом месту „у предворју романескног храма постмодерне литературе“ (Јерков 1996: 149) решава питање живота и смрти за читаоце *Хазарског речника*: „Логично је, међутим, да они који ту леже заправо не знају да су мртви. Они нису мртви у животу, већ у читању, они су мртви за Павићев роман и литературу. То, међутим, они могу знати једино ако отворе *Хазарски речник*. Ако отворе *Хазарски речник* – остаће живи за књижевност, ако га не отворе – не знају да је објављена њихова литерарна смрт. [...] Павић [...] показује да они који не читају, који књигу не отворе, не знају за своју *духовну*

остаје несумњива и неоспорна (Лукић 1994: 58), чак и када у њој препознајемо потребу да се читалац зароби у фикцији романа и претвори у књижевног јунака (Delić 1991: 132-133). Без обзира на то како се читао и тумачио речнички део Павићевог романа, *Хазарски речник* остаје књига љубави, књига која настаје у љубавном додиру и завршава у љубавном загрљају својих читалаца. Љубав стварних читалаца *Хазарског речника* наговештава следећи Павићев корак у брисању граница између стварности и фикције, причу о књижевној јунакињи која се заљубљује у свога читаоца.

смрт. Од смрти је у том случају страшније не знати да си мртав. Сазнање духовне смрти, односно сазнање духовног живота, то је у поседу романа. [...] Од живота изван литературе не зависи каква ће бити литература, већ од литературе зависи какав ће бити живот.“ (Јерков 1996: 149-150; курзив је присутан у оригиналу). „Завршна напомена о користи од овог романа“ може се из тог разлога разумети као својеврсна награда за добро проживљен (духовни) живот стечен читањем романа.

ПРЕДЕО СЛИКАН ЧАЈЕМ:
ЉУБАВ ПРЕМА ЧИТАОЦУ

*Али, која велика љубав, љубави моја,
није имала баи такве, непремостиве тешкоће? [...]
Откад је смрт мања препрека од обичног листа књиге?⁴⁰⁰*

Предео сликан чајем истовремено представља Павићев први, други и трећи роман. Прва половина *Предела сликаног чајем*, под називом „Мали ноћни роман“, објављена је још 1981. године унутар *Нових београдских прича* (Delić 1991: 151; Поповић 2002: 75 Олах 2014: 582). Објављен у оквиру збирке прича, „Мали ноћни роман“ остао је релативно незапажено и жанровски проблематично дело, упркос томе што је Павићева књига жанровску одредницу романа носила у самом наслову и била номинована за НИИ-ову награду за роман за 1981. годину (Кољевић 2010: 39). *Хазарски речник* понеће из тог разлога титулу Павићевог романијерског првенца и ремек-дела.

Годину дана по објављивању *Хазарског речника*, 1985. године, издавачка кућа Просвета објављује *Изабрана дела* Милорада Павића. У четвртом тому изабраних дела „Мали ноћни роман“ или некадашња Павићева прича-роман појављује се као самостално дело, са поднасловом „Хиландарска повест“ (в. Кољевић 2010: 39; Олах 2014: 582). И овога пута изостала је значајнија реакција критичара и шире публике.

⁴⁰⁰ Цитат је преузет из „Романа за љубитеље укрштених речи“ у *Пределу сликаном чајем* Милорада Павића, Водоравно 3, Усправно 4 (ПСЧ 384).

За цитате из *Предела сликаног чајем* биће коришћено издање романа из сабраних ауторових дела објављених 1996. године: Павић, Милорад. *Предео сликан чајем: роман за љубитеље укрштених речи*. Приредили Јасмина Михајловић и Александар Јерков. Београд: „Драганић“, 1996. Штампано.

У парентези ће после ознаке „ПСЧ“ стајати број странице на којој се налази цитат.

Само у случајевима када се указује на извесне паратекстуалне разлике између наведеног издања *Предела сликаног чајем* и првог обједињеног издања романа из 1989. године, у парентези ће се користити уобичајени начин упућивања на извор.

Француски издавач Белфон (Belfond) откупио је ауторска права за дуго најављивани *други роман* Милорада Павића док је Павићев текст још био у рукопису. Роман се појављује маја 1988. године у издању београдске Просвете и Свјетлости из Сарајева под насловом *Предео сликан чајем*. Прво издање романа *Предео сликан чајем* садржи, међутим, само „Роман за љубитеље укрштених речи“. Тек друго издање *Предела сликаног чајем* из 1989. године представљаће интегралну и коначну форму романа, која обухвата „Мали ноћни роман“ и „Роман за љубитеље укрштених речи“.

После објављивања *Хазарског речника* очекивало се да сваки идући Павићев роман оствари једнак успех. *Предео сликан чајем* је успео да „izazove talas novog jakog interesovanja“ (Šomlo 1991: 183) и буде проглашен за најчитанију књигу 1990. године у Југославији (Рећеп 1990: 1884). Ален Боске је *Предео сликан чајем* назвао „бревијар[ом] маштовитости“ (Боске 1990: 1940), препознавши у њему роман занимљив и забаван роман колико и *Хазарски речник* (Боске 1990: 1940) и „друго ремек-дело Милорада Павића (Стојановић 2009: 99). Број текстова посвећених *Пределу сликаном чајем* ипак сведочи о мањем интересовању за Павићев роман, како у земљи, тако и у иностранству (в. Цидилко 2006: 616; Мустур 2016: 58). У Италији пажњу је привукао политички контекст романа (Лазаревић ди Такомо 2006: 657), у Немачкој симболика Источне Европе (Шулте 1990: 1941), док се француски критичари и даље држе компаративних тема и лудичких елемената у Павићевом делу (Сребро 2006: 600-603). Упркос великој читаности и претежно позитивној рецепцији *Предела сликаног чајем* у домаћој критици (в. Воларевић 1988; Зорић 1988; Рећеп 1988; Шукало 1988; Брајовић 1989), Павићев роман није пратило одушевљење с којим је књижевна јавност примила *Хазарски речник*.

У наредним годинама ипак се искристалисало неколико важних области проучавања *Предела сликаног чајем* међу којима се истичу питања фабуле и форме Павићевог романа. *Предео сликан чајем* посебно је занимљив са фабуларне тачке гледишта. Тешко је говорити о

традиционалној *радњи* романа који садржи мноштво издвојених и на први поглед неповезаних наративних токова. Таква тематска организација опире се „слагању текста у линеарном поретку“ (Генис 1999: 515), и, према Петру Пијановићу, представља „дифузну, расточену и децентрисану идеју о романескној причи“ (Пијановић 1998: 227). Недостатак „нормативног композиционог склопа“ (Пијановић 1998: 227) условљен је и формалном поделом *Предела сликаног чајем* на „Мали ноћни роман“ и „Роман за љубитеље укрштених речи“.

У „Малом ноћном роману“ читалац се упознаје са историјом настанка монашких редова, почев од I века наше ере и суштинском поделом монаха на општежитеље и самце, односно, на кенобите и идиоритмике. Са причом о подели хришћанских монашких редова, која се може применити на све људе, преплиће се повест о судбини неуспешног архитекте Атанасија Свилара. После потраге за оцем која га одводи на Свету гору, идиоритмик Свилар открива како се мора праметнути у кенобита да би исправио грешке у свом животу. „Роман за љубитеље укрштених речи“ представља наставак приче о Атанасију Свилару, сада под именом Атанаса Фјодоровича Разина, успешног предузимача и тровача, који жели да купи душе још нерођене деце својих пријатељица. У роману се такође упознајемо са причама о другим ликовима, попут Разинове супруге или сестара, и са поглављима поетичке тематике. Будући да „Мали ноћни роман“ и „Роман за љубитеље укрштених речи“ имају истоименог протагонисту и показују извесну тематску и идејну блискост (Воларевић 1988; Ређеп 1988: 1764; Брајовић 1989: 88), потреба за разумевањем двају делова *Предела сликаног чајем* у целини наметнула се и пре објављивања интегралног издања романа. Због обимности „Романа за љубитеље укрштених речи“, критичари су закључили да је *Предео сликан чајем* 'прогутао' „Мали ноћни роман“ (в. Jerkov 1992: 165-166)⁴⁰¹, те да прва

⁴⁰¹ Раније објављене Павићеве приче такође су се нашле у оквиру „Романа за љубитеље укрштених речи“, што *Предео сликан чајем*, сликовито казано, чини „роман[ом]

и друга књига Павићевог романа представљају „лице и наличје, [...] књиг[у]-питање и књиг[у]-одговор“ (Пијановић 1998: 224)⁴⁰².

У првој књизи *Предела сликаног чајем* превасходно се истиче значај теме ходочашћа (в. Кољевић 2010; Николић 2015), односно, путовања у потрази за одговорима о очевом и сопственом идентитету. Проблем идентитета и његове промене представља тематску нит која роман повезује у целину, и полазишну тачку истраживања тематике романа (в. Брајовић 1989: 87; Боске 1990: 1940; Делић 1991: 189; Михајловић 1992б; Олах 2014). У променама идентитета Атанасија Свилара, од идиоритмика до кенобита и назад, као и у вишеструким индицијама да се Атанас Разин постепено поистовећује са Сатаном, критичари су препознали стварање апокалиптичне слике света (в. Воларевић 1988: 1778; Делић 1991: 169; Михајловић 1992б: 77; Кордић 1998: 31; Пијановић 1998: 234; Живковић 2017: 209). Павићева слика апокалипсе инспирисала је Јасмину Михајловић на истраживање значаја еколошких тема у целини Павићевог опуса, са посебним нагласком на *Пределу сликаном чајем* (Михајловић 1992б: 75). Павићев роман, према Јасмини Михајловић, представља целину модерног постојања које хрли ка својој пропасти и чији се једини спас налази у освешћивању људи, читалаца, о њиховом утицају на судбину света (Михајловић 1992б: 86-92).

Питање значаја читаочеве улоге у судбини света и, пре свега, у разумевању *Предела сликаног чајем* подједнако се поставља поводом садржине, форме и поетичких одлика Павићевог романа. Павић у *Пределу сликаном чајем* остварује Екову идеју отвореног дела (Палавестра 1988: 1749; Јерков 1992: 202; Кордић 1998: 18-19; Пијановић 1998: 248; Ахметагић 2006: 84) можда подробније него и у једном другом тексту (Вучковић 2013: 623).

причодер[ом]“ (Пијановић 1998: 227). О свим текстовим који се налазе у саставу *Предела сликаног чајем* видети: Јерков 1992: 165-166; Пијановић 1998: 209, Ахметагић 2006: 78.

⁴⁰² Ретки су критичари који сматрају да се *Предео сликан чајем* композиционо „једва држи на окупу“ (Палавестра 1988: 1749), те да изгледа „као Равићева beležnica u kojoj su sadržani nacrti više romana“ (Ахметагић 2006: 80).

У први план Павићевог романа поново избијају теме читања и писања текста (Jerkov 1992: 165; Вучковић 2013: 624), док форма *Предела сликаног чајем* скреће пажњу на сâм чин читања романа (Perco 1999: 52)..

Прву књигу *Предела сликаног чајем*, „Мали ноћни роман“, чини шест поглавља дводелне структуре. Почетак сваког поглавља штампан је курзивом и говори о подели међу хришћанским монашким редовима, односно успоставља митски слој романа. Наставак поглавља, који се односи на епоху XX века и потрагу Атанасија Свилара за идентитетом, штампан је уобичајеним ненаглашеним слогом, са изузетком двеју „уметнутих прича“: „Карамустафиних синова“ у другом и „Живота и смрти Јоана Сиропулоса“ у четвртном поглављу. Уметнуте приче, према Делићевом мишљењу, штампане су курзивом зато што су везане за „stari, mitološki pripovjedački sloj, a druga i za temu preobražaja načina života i promjene identiteta – temu koja će biti ključna za spajanje Pavićeve prve i druge knjige“ (Delić 1991: 153). Разумевање структуре „Малог ноћног романа“ и његовог односа према „Роману за љубитеље укрштених речи“ није превише захтевно, па су критичари прву књигу *Предела сликаног чајем* називали почетним делом игре писца са читаоцем (Perco 1999: 64), то јест, „svojevrsn[om] „predigr[om]“ за *Predeo slikan čajem*“ (Braјović 1989: 88).

Следећи поменути аналогију, „Роман за љубитеље укрштених речи“, односно издање *Предела сликаног чајем* из 1988. године, представља *праву* игру са читаоцем или, према Ђулијани Перко (Giuliana Perco 1999: 64), „the next level of the game“⁴⁰³. Наслов друге књиге романа најављује Павићев покушај да текст обликује као романескну верзију укрштених речи. Премда је већ *Хазарски речник*, роман у облику речника, представио значајне формалне иновације, роман у облику укрштених речи чинио се скоро немогућим. Везу између жељене форме укрштенице, која традиционално заузима највише једну страницу, и стотина страна романескне грађе, Павић успоставља помоћу садржаја романа у облику

⁴⁰³ „следећи ниво игре“

укрштених речи. Четири хоризонтале и седам вертикала садржаја обухватају укупно деветнаест белих и три црна поља. Поља представљају поглавља друге књиге романа, обележена бројевима према свом положају у укрштеници⁴⁰⁴. Поред садржаја-укрштенице и поглавља насловљених према свом положају у укрштеници, енигматичку природу *Предела сликаног чајем* Павић истиче и „Решењем“ укрштенице на крају романа, одштампаним, како је уобичајено, наопачке.

Неконвенционални облик „Романа за љубитеље укрштених речи“ привукао је толико велику пажњу критике да се готово не може пронаћи текст посвећен *Пределу сликаном чајем* који се не бави формалним аспектима романа (в. Шукало 1988: 1774; Брајовић 1989: 91; Делић 1991: 162-163; Михајловић 1992б: 93; Јерков 1996: 179; Кордић 1998: 6; Пијановић 1998: 225; Марковић 1999: 32-33; Перко 1999: 64; Бабић 2000: 164; Ахметagiћ 2006: 81; Максимовић 2015: 217). Као што се могло очекивати, необичан облик укрштенице изазвао је сасвим различите оцене Павићевог формалног решења. С једне стране, критичари су примећивали недостатак повезаности и међусобне условљености форме и садржине *Предела сликаног чајем* (Брајовић 1989: 91; Ахметagiћ 2006: 81). Уколико у *Хазарском речнику* облик романа директно осликава његову садржину, Брајовић у *Пределу сликаном чајем* препознаје формалну регресију (Брајовић 1989: 91), а Бабић „parodiju ukrštenih reči“ (Бабић 2000: 164). Миливоје Марковић је

⁴⁰⁴ У првом интегралном издању романа из 1989. године, на почетку друге књиге *Предела сликаног чајем* постоји само скица садржаја раније описане структуре, без означених страница на којима се поглавља налазе, и других смерница за читаоца (в. Рајић 1989: 110). С друге стране, у верзији романа објављеној у оквиру сабраних дела 1996. године, на почетку друге књиге постоје две скице садржаја: већ поменута, која нуди „водоравно читање“ романа, и скица која предлаже „усправно читање“ (в. ПСЧ 129-130). Обе варијанте садржаја овога пута су пропраћене и пописом поглавља по хоризонталама, односно, по вертикалама, заједно са бројевима страница на којима се свако поглавље налази. Дуготрајан процес утврђивања оквира романа коначно сачињеног од „Малог ноћног романа“ и „Романа за љубитеље укрштених речи“, као и промене у паратексту, откривају пишчеву константну потребу за експериментисањем са формом. Две верзије садржаја у каснијим издањима *Предела сликаног чајем*, које у извесној мери поједностављују употребу романа и олакшавају посао читаоцу, сведоче како је писац можда био свестан превелике захтевности првих верзија романа. О односу писца и читаоца, једној од кључних тема *Предела сликаног чајем*, биће више речи у наставку поглавља.

изузетно оштар у оцени форме укрштених речи у *Пределу сликаном чајем*, тврдећи како је у питању „samo tehnička varka i formalna kvaziinovacija – roman se čita prvolinijski, a u njegovom sadržaju ne događa se ništa što bi tražilo takvu strukturu“ (Marković 1999: 32-33). С друге стране, низ критичара увиђа блискост садржине и форме Павићевог романа, и облику укрштенице не приписује само декоративно, него и дубље симболичко значење. Речима Јасмине Михајловић: „Свеколико стање разједињености и распарчаности у роману, привидна неповезаност и испретураност догађаја и ликова, несумњиво одражава историјску збиљу и не-време, хаос у коме живимо“ (Михајловић 1992б: 93). Облик укрштених речи савршено приказује укрштање животних прича и судбина ликова (Максимовић 2015: 217) и тако постаје уметнички релевантна форма (Јерков 1992: 176). У поређењу са лексикографским обликом *Хазарског речника*, који је указивао на сумњу у природу знања и поузданост такозваних историјских истина, у *Пределу сликаном чајем* облик укрштенице открива тривијалност употребе знања у модерном добу (Јерков 1992: 210-213; Јерков 1996: 179). Павићев роман показује да су у савременом добу метафизичка знања излишна и своју једину примену налазе у масовној забави (Јерков 1992: 211). Пијановић зато у форми *Предела сликаног чајем* види подривање „смис[ла] приповедања самог, а тако устројена прича постаје похвала духу који се руга“ (Пијановић 1998: 225).

Потенцијално ругање писца читаоцу и поигравање са њим, па и начелно питање односа између писца и читаоца, посебно долази до изражаја у другој књизи *Предела сликаног чајем*, односно у „Роману за љубитеље укрштених речи“. Као и у *Хазарском речнику*, процес заваривања читаоца почиње формалним „маскирањем“ романа и релативизацијом ауторства. У том смислу Брајовић примећује да *Предео сликан чајем* има „dvostruku mimikrijsku formu: žanrovski-tipološki, djelo je ‘odjenuto’ u formu knjige-spomenice, a kompoziciono ono ima formu ‘ukrštenih riječi’.“ (Braјović 1989: 89) Прва вертикала друге књиге *Предела сликаног чајем* заиста открива

да је „Роман за љубитеље укрштених речи“ споменица у част Атанасију Фјодоровичу Разину. Павић се одриче „компромитован[е] улог[е] свемогућег створитеља“ (Генис 1999: 516) у корист колективног аутора споменице, такозваних „Састављача ове споменице“. Премда идентитет аутора поглавља прве вертикале остаје непознат, постојање *приређивача* споменице ствара привид документарности (Delić 1991: 223). Привид документарности остварен је пролошком формом поглавља, посветом архитекти Разину која претходи првом пољу прве вертикале и позивањем на „изворе неупоредиво позваније и потпуније но што могу бити овакве споменице“ (ПСЧ 151), на непостојећу монографију о предузећу које је Разин основао, и на једнако фиктиван документарни филм.

Поглавља прве вертикале откривају вишеструки процес релативизације ауторства, будући да састављачи споменице нису њени једини аутори. У склопу споменице налазе се и текст сâмог Разина о првом сусрету са Витачом Милут и „загонетни текст о три сестре“ (ПСЧ 156). Разин је својом руком само преписао туђи запис о три сестре. Премда ова „лажна повест није нимало веродостојна“ (ПСЧ 156), састављачи је ипак укључују у споменицу не би ли употпунили причу о Разиновом успеху. У споменицу су укључене и „копије три писма, која је непознати доушник неког неидентификованог дон Донина Азерета послао своме налогодавцу“ (ПСЧ 157), као и сећања Разинове мајке, госпође Свилар, која је саставио неки новинар. Споменица садржи и три бележнице Атанасија Разина, које, поред његових записа, обухватају повести „састављене махом туђом руком“ (ПСЧ 240), и чине црна поља укрштенице. Разинове бележнице заслужне су за наслов целине романа и образлажу енигматичку форму „Романа за љубитеље укрштених речи“, будући да садрже описе слика предела које је Разин сликао чајем и бројне укрштенице:

Његове [Разинове] бележнице пуне су укрштеница исечених из разних америчких, европских и југословенских листова и часописа. И увек је разлог био исти: његова служба за press clipping слала му је сваку укрштеницу у којој се тражила одгонетка псеудонима или имена Витаче Милут, удате Разин, имена његове твртке ABC Engineering & Pharmaceuticals, а поготову су му достављане укрштенице где се очекује да одгонетач у три поља унесе иницијале власника једне чувене фирме, који, наравно гласе А(танасије) Ф(јодорович) Р(азин). Уосталом, цео живот арх. Разина може се схватити као једна огромна укрштеница. (ПСЧ 232)

Преиспитивање позиција аутора и приповедача (Delić 1991: 163) поспешена је истовременим укључивањем документарне грађе у споменицу и наглашавањем да су наведена факта лажна. Парадоксална загонетност садржаја Разинове споменице постиже се и јасним навођењем имена дон Донина Азерета, такозваног *неидентификованог* примаоца писама обухваћених споменицом. Коначно, умножавање ауторских фигура *Предела сликаног чајем* (Braјовић 1989: 87-88; Білоног 2007: 420; Живковић 2016: 83) достиже врхунац преношењем ауторског задатка на читаоца (Delić 1991: 165, 226) и подвлачењем важности његовог активног учешћа у састављању целине романа.

Павић је још у коментарима *Хазарског речника* говорио о потреби за стварањем реверзибилних књижевних дела, која се могу и морају читати нелинеарно (Павић 1989: 634; Рајић 1998: 142-143). Загледан у прошлост, Павић примере нелинеарног читања проналази већ у црквеним литургијским текстовима (Павић 2005в: 53), а у будућности види наду да ће „данашњи нови талас нелинеарног приповедања спасити књижевност од нашег у линеарни шаблон сатераног језика“ (Павић 2005в: 54). Израз борбе против линеарности језика присутан је и у захтеву за нелинеарним читањем *Предела сликаног чајем* (Perco 1999: 57; Katsman 2005). Неопходност читалачке активности (Генис 1999: 515) чини Павићев роман интерактивном фикцијом (Кордић 1998: 5). Интерактивност Павићевог романа, Јерковљевим речима, „није представљена у приповедном тексту, већ је приповедни текст преузео такав динамичан, интерактиван облик“

(Јерков 1992: 32). Сличан поступак Павић је применио у *Хазарском речнику*, што активирање читаоца чини једним од „oslonaca poetičke i strukturne fature romana“ (Врајовић 1989: 89).

Док је у *Хазарском речнику* читочева сарадња била изазвана самом непосредношћу лексикографске форме, али и директним обраћањем приређивача читаоцу у „Претходним напоменама“, у *Пределу сликаном чајем* може се говорити о неколицини упутстава за читање (Delić 1991: 164-165; Jerkov 1992: 208). Овога пута упутства за читање нису окупљена на једном месту, па ни у једној књизи *Предела сликаног чајем*, што читаочев задатак чини сложенијим. У последњем поглављу „Малог ноћног романа“ сазнајемо да би сваку књигу требало читати два пута: једном када смо млађи од главног јунака, а једном када будемо старији од њега. Уколико појединац млађи од Атанасија Свиlara настави са читањем, сретће се са додатним објашњењима и упутствима у другом пољу прве вертикале „Романа за љубитеље укрштених речи“. Ту ће се читалац упознати са водоравним и усправним начином читања романа. Водоравни начин читања се назива „стар[им] начин[ом]“ и „једносмерн[ом] улиц[ом]“ којом полази „читалац (...) решен да отклизи до смрти најкраћим могућим путем и не одупирући се“ (ПСЧ 232). С друге стране, усправно читање је намењено оним читаоцима који не воле да читају по реду. Павићевим речима, „нови начин читања књиге који иде насупрот матици времена што нас вуче ка смрти, јесте један узалудан, али частан напор човека да се одупре неумитности своје судбине, бар у књижевности, ако не и у збиљи“ (ПСЧ 233). Метафизичко објашњење двају начина читања указује на дубљи значај читаочевог избора: два начина читања кореспондирају са двама врстама монаха на Светој Гори, чије се особине преносе на све људе. Опредељење да роман чита водоравно читаоца дефинише као кенобита, тојест општежитеља, док ће идиоритмици, или самци, приступити усправном читању романа. У закључку, разлике између двају начина читања своде се на следеће:

Онај ко чита овај роман усправно, следиће судбине јунака, а онај ко се определи за водоравне низове, пратиће првенствено заплет приче. Али не и расплет, јер решења укрштених речи не леже никад у укрштеним речима, него се, као што је познато, дају засебно и накнадно „у идућем броју“. (ПСЧ 238-239)

Праћење „заплета приче“ лако би се могло довести у везу са „детективским“ читањем романа, једним од начина читања *Хазарског речника* (в. Павић 1989: 635). Ако се узме у обзир ироничан однос аутора *Хазарског речника* према криминалистичком жанру присутан и у причи о мајору Похвалићу у другом пољу четврте вертикале *Предела сликаног чајем* (Delić 1991: 174-175; Михајловић 1992б: 85), чини се да писац није сувише наклоњен водоравном читању заплета приче. Будући да константно наглашава потребу за новим начином читања, могло би се закључити да аутор фаворизује усправно читање наспрам старог и једносмерног водоравног читања романа. Аутор, додуше, избегава експлицитан одговор на питање који је начин читања „исправан“:

У праву је, наравно, тврдо пристаниште ћутања у које се уплови после свих укрштања и после свих решења. Како да знамо ко је у праву, када је у нашем веку толико оних које смо морали поштовати, а тако мало оних које смо могли волети? Срећни су зато они који су волели бар једном. Бар књигу, ако нису пса или мачку, бар свог писца, ако не своју жену. (ПСЧ 239)

У праву је, другим речима, онај читалац који се упусти у игру, који остане са књигом дуго пошто ју је „решио“ и прочитао. Имплицитна пишчева жеља за читаоцем саучесником и сапутником (Perco 1999: 51-52) наговештава специфичан емотивни однос између писца и читаоца *Предела сликаног чајем*. Подела читалаца на самце и општежитеље условљава садржину и облик *Предела сликаног чајем*. Ипак, сазнање о двама врстама читалаца романа не представља крај упутстава за читање Павићевог романа.

Читајући о саставним елементима споменице у част архитекте Разина, читалац ће бити упозорен на опасности од погрешног читања романа. У књизи су се, наиме, нашле повести које „са овом *Споменицом*, или са овим укрштеним речима, или са овим *љубавним романом* немају никакве везе“ (ПСЧ 241; курзив К.В.). Читалац се моли да препозна и уклони такозване „приче-уљезе“, иако су последице избацавања погрешних делова романа озбиљне:

Само, у лову на такве приче-уљезе, читалац мора пазити да не почне избацити потребне приче, права поглавља романа – уместо црних, бела поља укрштенице! јер ће му се у том случају књига распарати као џемпер, укрштене речи расути, а у руци му остати само оно што се може наћи у сваком роману, а то је позната назнака:

СВИ ЧИТАОЦИ ОВЕ КЊИГЕ ПОТПУНО СУ ИЗМИШЉЕНИ.

СВАКА СЛИЧНОСТ СА ПРАВИМ ЧИТАОЦИМА СЛУЧАЈНА ЈЕ.“
(ПСЧ 241; верзал и курзив су присутни у оригиналу)

Опасности које вребају читаоца *Предела сликаног чајем* не угрожавају његово физичко и духовно постојање, као што је био случај у *Хазарском речнику*. Погрешно читање овога пута читаоца увлачи у свет фикционалности, претвара га у књижевног јунака и онемогућава да дође до решења укрштенице и расплета романа.

Поетика отвореног дела подразумева неразрешене и амбивалентне завршетке који су препуштени читаоцу на домишљање и разрешавање, али се у *Пределу сликаном чајем* читаочев задатак не састоји више само у креирању смисла текста. Читалац *Предела сликаног чајем*, за разлику од читаоца отвореног дела, буквално дописује крај Павићевог романа. Читаоцу су, штавише, у ту сврху на располагање стављене празне странице романа под насловом „Простор који се уступа читаоцу да убележи расплет романа или решење укрштених речи“. Критичари су из тог разлога неретко тврдили да *Предео сликан чајем* представља књигу без краја (Jerkov 1992: 221; Hardin 1997: 300; Пијановић 1998: 229), или истицали

привидну незавршеност романа који претендује на читаочево саучесништво (в. Михајловић 1992б: 93).

Расплести крај Павићевог романа заправо значи одговорити на питање шта се догодило са Витачом Милут, Разиновом супругом, коју је читалац „оставио“ да врача над водом, очекујући да у њој спази људски лик. Витачин пратилац, подсетимо се, добио је задатак да Витачу убије уколико у води угледа мушки лик, а остави у животу уколико угледа женско лице. Павић усмерава читаоца како да се избори са отвореним завршетком романа:

Читалац који не верује да постоје романи са двоструким крајем, романи који се у исти мах завршавају срећно и несрећно, хепиендом и трагичним исходом, дакле, читалац који хоће да сазна да ли је јунакиња овог романа Витача Милут убијена или није убијена, нека не чека решење у идућем броју као остали одгонетачи укрштених речи, него нека га потражи у регистру на крају књиге. Јер, расплет овог романа се налази у регистру.

Тај регистар је, као сваки други на свету, склопљен азбучним редом, али он се, наравно, може устројити и на други начин. Ако читалац испише речи тог регистра оним редом како се оне јављају у овим укрштеним речима или у овој *Споменици* (следећи бројке страна уз њих, а не азбучни ред) добиће кратак и јасан одговор на своје питање и расплет романа биће ту. (ПСЧ 405)

Будући да одлучује о расплету романа, читалац *Предела сликаног чајем* поседује далеко већу меру слободе и одговорности него читалац *Хазарског речника* (Боске 1990: 1940). Расплет *Предела сликаног чајем*, како се открива у завршном регистру, не зависи од избора усправног или водоравног начина читања, па ни од тога да ли је читалац кенобит или идиоритмик. Решење укрштених речи не зависи ни од посебних читалачких способности, ни од читаочеве изузетне домишљатости или виспрености. Исход романа зависи од пола особе коју Витача Милут угледа у бунарској кофи. У регистру на крају *Предела сликаног чајем* открива се да је то лик самог читаоца.

Чињеницу да расплет романа зависи од читаочевог пола (Павић 2005б: 21; Ahmetagić 2006: 10), а не од читаочевог опредељења за хоризонтално или вертикално читање, поједини критичари су доживели као пишчеву превару (Hardin 1997: 302; Perco 1999: 68). Аутор је, према мишљењу Ђулијане Перко, у своју замку уловио оба читаоца:

both kinds of the reader („vertical“ and „horizontal“) are fooled, the former with the false flattery of having chosen the active and creative way to read, the latter with the disappointment of having been labeled „passive“. Ultimately, both the vertical reader’s self-complacency and the horizontal reader’s frustration will prove pointless, [...], since the freedom of choice the novel gives its readers is illusory to begin with.⁴⁰⁵ (Perco 1999: 68)

Безусловно прихватање тврдње о исмевању читалаца *Предела сликаног чајем* лишило би нас можда и најбоље могућности тумачења расплета романа.⁴⁰⁶ Како би расплет из регистра романа имао смисла, читалац мора имати бескрајну веру у писца и, што се често губи из вида, *воleti* Павићево дело. Читалац мора прихватити Павићев суштински фантастичан метафикцијски „излет“ и допустити писцу да од њега начини књижевног јунака.⁴⁰⁷ На тај начин долази до новог позиционирања читаоца у оквиру Павићевог дела, а читаочева саучесничка улога добија нову димензију (Пијановић 1998: 229).

Уколико је у *Хазарском речнику* наговештен значај читаочевог задатка и необична пишчева моћ да читаоце претвара у књижевне јунаке, метафиктивне одлике читања јављају се широм *Предела сликаног чајем*. Већ

⁴⁰⁵ „обе врсте читалаца („усправан“ и „водораван“) преварене су, први лажним ласкањем што је одабрао активни и креативни начин читања, други разочарањем што је обележен као „пасиван“. Коначно, и самозадовољство усправног читаоца и фрустрација водоравног читаоца показале се бесмисленим, [...], пошто је слобода избора коју роман пружа у најмању руку илузорна.“

⁴⁰⁶ Читалац од самог почетка поседује кључ решења романа, премда тога није свестан, што се може разумети као изјава о важности путовања, а не досезања циља. С друге стране, непроменљивост исхода романа, без обзира на количину напора коју читалац уложи, сведочи о неумитности судбине у животу и у књижевности.

⁴⁰⁷ О метафикцијским елементима као извору фантастике у *Пределу сликаном чајем* видети Delić 1991: 244-245 и Харпањ 2009: 201-202.

у првом пољу шесте вертикале читалац наилази на приповест о писцу који је неком сирوماху понудио да борави у његовој причи. Сиромас се настани у причи, брзо напредује у бројним аспектима свог живота, и по изласку из приче за пишчеву великодушност се „захвали“ тужбом и судским процесом. Прича о писцу и сирوماху суштински изједначава просторе фикције и стварности, у којима владају исти друштвени закони, и обелодањује лакоћу са којом се један свет може заменити другим. Из упутстава за читање романа читалац ће, међутим, сазнати да би сами књижевни јунаци такође желели да ступе у контакт са читаоцем, што представља најдиректнији наговештај кључне читаочеве улоге у *Пределу сликаном чајем*.

Највећи степен читаочевог учешћа постиже се, наиме, у тренутку када читалац постане љубавник јунакиње Павићевог романа, Витаче Милут (Hardin 1999: 311). У трећем пољу четврте вертикале читалац сазнаје како Витача Милут трага за својим тајанственим љубавником, који се појављује и нестаје у огледалима, и да са њим у сновима води љубав. Витача постепено открива идентитет свог непознатог љубавника, који читаоцу саопштава следећим речима:

У први мах не могу да те познам. Али, сад знам. Знам ко си ти. Ти си онај који држи књигу моје судбине у руци, књигу под насловом *Предео сликан чајем* и управо у њој чита следеће редове:

„И тако се Витача Милут, јунакиња овог романа заљубила у читаоца своје књиге.“ (ПСЧ 382-383)

Сваки читалац, који у рукама држи Павићеву књигу, неминовно у себи препознаје љубавника Витаче Милут. Читалац је „увучен“ у роман (Braјовић 1989: 89; али и Delić 1991: 251-252), док Павић изнова показује склоност да не измишља само своје књижевне јунаке, него и своје читаоце (Живковић 2016: 84). Са том разликом што се Павићева књижевна јунакиња и читалац *Предела сликаног чајем* упуштају у једну крајње неконвенционалну љубавну авантуру (в. Харпањ 2009: 202).

Критичари су Витачину заљубљеност у читаоца углавном тумачили симболички, као померање границе „у потрази за могућностима писма и за скривеним просторима света књижевног текста“ (Пијановић 1998: 237), или као „metafor[u] strasne potrebe teksta za čitaocem“ (Jerkov 1992: 202). Рекло би се, додуше, да је сâм Павић истом мотиву придавао дословно значење. Писац је у више наврата говорио о неопходности комуникације између писца и читалаца и пожељни однос особа са обе стране књиге неретко описивао као љубав. У Павићу је, судећи према разговорима са Аном Шомло, постојала „snažna potreba za ljubavlju od strane onoga ko čita za ono što ste napisali“ (Šomlo 1991: 11). Однос према књижевном делу, Павићевим речима, не би имао никаквог смисла без љубави. Неколико година касније, на питање Танасиса Лаласа (Thanassis Lallas) шта је још, поред ума, потребно за успешан однос читалаца према књижевном делу, Павић ће дати сличан одговор: „Love! In other words you must be in love with what you are writing.“⁴⁰⁸ (Lallas 1998: 132) Павићев идеални текст представљао би неку врсту „ушћа“ љубави: пишчеве љубави према ономе што ствара и читаочеве љубави према ономе што у тексту открива.

Предео сликан чајем, према томе, представља следећи логичан корак у развоју читаочевог љубавног односа са романом, тренутак када текст, односно, књижевна јунакиња изјављује љубав читаоцу. Уколико у том тренутку препознамо само још једну Павићеву мистификацију, Витача Милут „ће вечно остати заробљена међу корицама романа“ (Живковић 2016: 85-86), заробљена у својој неизвраћеној љубави. Павић намеће читаоцу готово моралну обавезу да размотри могућност дословног значења Витачиних речи. Уосталом, и сама јунакиња се бори да докаже читаоцу како је њихова љубав могућа. Витача Милут упоређује своју љубав према читаоцу са другим великим књижевним љубавним причама, и пита се: „Али, која велика љубав, љубави моја, није имала баш такве непремостиве тешкоће? Јулијина за Ромеа? [...] Откад је смрт мања

⁴⁰⁸ „Љубав! Другим речима, мораш бити заљубљен у то што пишеш.“

препрека од обичног листа књиге?“ (ПСЧ 384) Једино што Витачину и читаочеву љубав наводно разликује од других великих љубави, јесте то што Витача припада фикцији, а читалац збиљи. Витача проблематизује ово последње упориште здраворазумске логике тако што повлачи знак једнакости између постојања књижевних ликова и читалаца. Витача поручује читаоцу да је аутентичност ванкњижевност постојања једнако неизвесна као и живот књижевних јунака, те да не може бити разлог за дисквалификавање њихове љубави. Једина суштинска разлика између Витачине и других књижевних љубави лежи у томе што Витача полаже неупоредиво већу веру у читаоца, који ће бити у стању да преузме одговорност за њену судбину. Љубавни наратив Павићевог романа не довршава писац, него читалац.

Поставља се питање зашто је Витачи стало до љубави према стварном читаоцу и да ли јој та љубав пружа нешто што не може добити у књижевности. Сама јунакиња на ову дилему имплицитно одговара речима:

Као што је писац емигрант из свог света у свет читаоца, тако сам и ја, Витача Милут, покушала да емигрирам из свог света затвореног у ову страшну књигу, где ми убијају и продају децу у име неких виших разлога, у један други, овај ваш свет, који сам наслутила макар и нејасно, али преко једне моћне силе, преко љубави. (ПСЧ 385)

Витача се окреће љубави према читаоцу пошто је напустила Атанасија Разина, резигнирана сликом света у Павићевом роману. *Предео сликан чајем* представља апокалиптичан свет, у коме се не преза ни од куповине душа нерођене деце зарад материјалне добити. Витача Милут заправо жели да побегне и из апокалиптичне књижевне стварности у стварност коју назива вечно⁴⁰⁹ (в. Delić 1991: 251; Jerkov 1992: 202; Михајловић 1992б: 89; Вучковић 2013: 624; Живковић 2016: 85) у стварност

⁴⁰⁹ Како би се у роману оснажио осећај блискости књижевног света и збиље, Павићева књижевна јунакиња наш ефемерни живот посматра као облик вечности, баш као што ми посматрамо вечно трајање књижевности.

љубави са друге стране књиге⁴¹⁰. Витача Милут, другим речима, жели да изађе у стварност јер у њеном роману нема љубави.

Павићева објава да љубав може постојати само у споју фикције и стварности наставља се на идеје изнете у *Хазарском речнику*. Уколико *Хазарски речник* представља књигу која настаје из љубави књижевних јунака и подстиче љубав својих читалаца, у *Пределу сликаном чајем* долази до љубавног спајања књижевног света и стварности, до врхунца металептичке трансгресије (уп. Genette 1972: 243-246). Метафикцијски карактер *Предела сликаног чајем* последица је потребе за Другим, која се може испунити само под условом да књижевност стекне свест о себи. Јунакиња *Предела сликаног чајем* чезне за објавом сопственог постојања не би ли ступила у контакт са читаоцем и задобила његову љубав. Љубав Павићеве књижевне јунакиње према читаоцу супротставља се на изузетно убедљив начин уобичајеном становишту, према коме метафикција представља књижевност загледану, па и заљубљену у саму себе⁴¹¹. Из загледаности књижевности у саму себе рађа се у *Пределу сликаном чајем* могућност љубавног погледа ка Другом са оне стране листа књиге.

⁴¹⁰ Не смемо, наравно, заборавити како Витачин живот зависи од чињенице да ли је са оне стране хартије чека читалац или читатељка. Павић је држао да су жене неправедно запостављене у књижевности, као списатељице и као читатељке (Павић 1990: 1867), те се епизода са Витачом Милут може разумети у смислу враћања заслужене улоге читатељкама. Павић се питао да ли спас једне књижевне јунакиње *Предела сликаног чајем* може најавити спас читаве књижевности путем женског писма (Павић 2005в: 44).

⁴¹¹ Упоредити са одредницом „нарцисоидни наратив“ (енг. *narcissistic narrative*), коју Линда Хачион користи за метафикцију (Hutcheon 1980: 1-8).

УНУТРАШЊА СТРАНА ВЕТРА:
ЧИТАЊЕ ЉУБАВИ

*Хера је умрла мислећи
да је додир ипак могућ!*⁴¹²

После *Хазарског речника*, романа-лексикона, и *Предела сликаног чајем*, романа-укрштенице, читаоци су са нестрпљењем очекивали следећу романескн у иновацију Милорада Павића. Наслов идућег Павићевог романа *Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру* (1991) није, међутим, упућивао на ново пишчево експериментисање са формом романа. Друга половина наслова читаоца је, штавише, јасно усмеравала ка митској тематици или подтексту Павићевог романа. Док се митски слој *Хазарског речника* и *Предела сликаног чајем* односио на слабо познат историјски догађај верског преобраћења Хазара и на поделу међу светогорским монашким редовима, хеленски мит о Хероји и Леандру представља „jedn[u] od najpoznatijih ljubavnih priča antike“ (Zamarovski 2002: 288). Према античком миту, у кули на европској страни Хелеспонта живела је прелепа Афродитина свештеница Хероја у коју се заљубио Леандер, младић из Абида на малоазијској страни мореуза. Сваке вечери Леандер је пливао до Херонеје, водећи се светиљком на кули. Једне ноћи олуја је угасила светиљку и Леандер се утопио у узбурканој морској води. Када је сутрадан угледала Леандрово тело насукано на обали, Хероја се бацила са куле, придруживши се тако Леандру у смрти (в. Zamarovski 2002: 288).

⁴¹² Цитат је преузет из Херине половине *Унутрашње стране ветра* (УСВ 96X).

Све референце из романа *Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру* наведене су према првом издању: Павић, Милорад. *Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру*. Београд: Просвета, 1991. Штампано.

У парентези ће после ознаке „УСВ“ стајати број странице на којој се налази цитат и слово „Х“ или „Л“, у зависности од тога да ли се цитат налази у Хериној или Леандровој књизи.

Прича о трагичној љубави Хере и Леандра инспирисала је низ књижевних дела, па и *Унутрашњу страну ветра*, са том разликом што се Павић у свом роману ослања на спев Мусеја Граматика из V века наше ере (Флашар 1995: 86). Павић се одлучује за неконвенционалну обраду старе теме. У *Унутрашњој страни ветра* Леандер је тек шесто име Радаче Чихорића, необичног младића, сантураша и неимара, који, бежећи пред турском најездом почетком 18. века, гради цркве како би успорио надирање османске војске. Најзад, Леандер у Београду гради јужну савску кулу, коју ће Турци заједно са њеним неимаром подићи у ваздух 22. априла 1739. године у дванаест часова и пет минута. С друге стране, Павићева Хероја је ексцентрична предратна студенткиња хемије из Београда под именом Херонеја Букур. Хера у слободно време даје часове француског деци и умеће своје приче у преводе туђих књига⁴¹³. Приликом посете брату у Прагу, Хера упознаје младог поручника Јана Кобалу и ступа у љубавну везу са њим. Убрзо пошто је и Херин брат постао љубавник поручника Кобале, Хера умире бизарном смрћу: Јан Кобала јој је сабљом одрубисао главу и данима ју је чувао у свом стану.

Павић је грчку легенду поделио на два засебна наративна тока (Цукић 2006: 601), који су наизглед целовити (Лукић 1992: 513) и сами себи довољни. Прича о Леандру и прича о Хери, две сижејне линије романа, према Делићу се „на први поглед не само не преплићу, већ ни не додирују“ (Делић 1992: 151). Заиста, чим узме књигу у руке, читалац увиђа да се две половине *Унутрашње стране ветра* чак ни физички не могу дотаћи. Премда у *Унутрашњој страни ветра* нема „формалне мимикрије“

⁴¹³ Слично Херонеји Букур, Павић у *Унутрашњу страну ветра* умеће неколико својих раније објављених прича. Имајући у виду однос обима претходних Павићевих романа и броја страница које заузимају такозване „приче-уљези“ (Пијановић 1998: 250), може се закључити да заступљеност технике аутоцитата претвара *Унутрашњу страну ветра* у „многолику рефлектујућу интертекстуалност“ (Радовић 1992: 507; али и Пијановић 1998: 252). Критичари су Павићу замерали „недовољну сраслост“ одређених прича у целину романа (Пијановић 1998: 258; Ahmetagić 2006: 49), али су и поздрављали Павићеву вештину „истовременог остварења континуитета и новине“ (Михајловић 1992в: 524). О конкретним причама које су укључене у *Унутрашњу страну ветра* видети: Делић 1992: 151; Шапоња 1999: 28; Babić 2000: 144; Цукић 2006: 602-603; Ahmetagić 2006: 49; Terić 2013: 39.

(Дамјанов 1992: 519), облик романа је далеко од традиционалног. Овога пута Павићев роман се чита са две стране: „има две ‘предње’ корице са истоветним насловом“ (Флашар 1995: 85) и сликом мушкарца на страни романа која носи назив „Леандер“, односно, сликом жене на половини насловљеној „Хера“. Преостала паратекстуална опрема у половинама романа, која претходи именима јунака уместо наслова, потпуно је иста. Завршеци двеју половина штампаних у обрнутим смеровима у средини су одвојени једим празним плавим листом.

Читалац *Унутрашње стране ветра*, упознат са претходним Павићевим романима, могао би очекивати ауторову помоћ у виду упутстава за читање, попут оних у *Хазарском речнику* или у *Пределу сликаном чајем*. Мада *Унутрашња страна ветра*, према Сави Дамјанову, садржи „више аутопоетичких референци него било које друго Павићево прозно остварење“ (Дамјанов 1992: 521; касније и Јовановић Гогуљ 1998: 211), ниједна од њих није практичне природе и не помаже читаоцу да донесе одлуку са које ће стране почети са читањем. Ипак, Дамјанов сматра да се читалац овога пута не налази пред великом дилемом, те да је „за формално сналажење довољно и упутство за читање дато већ у стандардном СР-обрасцу за библиотечку каталогизацију књиге, где се наглашава да је ‘Други део романа штампан у обрнутом смеру’“ (Дамјанов 1992: 519). Већина критичара, пак, није тако самоуверено одговарала на питање предвиђеног начина читања *Унутрашње стране ветра* (Флашар 1995: 85; Јовановић Гогуљ 1998: 204). Друга половина наслова романа могла би сугерисати читање које почиње Херином и завршава Леандровом причом (Флашар 1995: 85). С друге стране, различити епиграфи двеју половина *Унутрашње стране ветра* могли би навестити другачији редослед у читању. Епиграф Леандрове књиге упућује на однос дела и целине:

Он је био половина нечега. Снажна, лепа и даровита половина нечега, што је можда било још снажније, веће и лепше од њега. Био је, дакле, чаробна половина нечега величанственог и недокучивог. А она, она је била потпуна целина. Мала, дезоријентисана, не много снажна ни складна целина, али целина. (УСВ 7Л)

Могло би се учинити да епиграф Леандрове половине ни на који начин није повезан са епиграфом који претходи Хериној књизи: „Унутрашња страна ветра је она која остаје сува док ветар дува кроз кишу. Један од јефтиних пророка“ (УСВ 7Х). Чињеница да епиграф Херине приче ипак потиче из Леандрове половине романа, према Флашару, представља „индициј у прилог читања редоследом: половина-целина, мушка-женска књига, *Леандер-Хера*“ (Флашар 1995: 85; курзив је присутан у оригиналу).

Недвосмислен закључак о предвиђеном редоследу читања романа не може се донети ни помоћу позиције поменутог обрасца каталошког записа у публикацији (енг. *CIP - Cataloguing in Publication*), који се уобичајено налази на крају или на почетку публикације. У првом издању *Унутрашње стране ветра* CIP-образац је одштампан два пута, у оквиру импресума на почетку обе половине романа. Двострука позиција CIP-обрасца, уз изостајање Павићевог непосредног изјашњавања о редоследу читања делова романа, може представљати убедљиво сведочанство о једнаком значају прича о Хери и Леандру

Специфичан облик романа и недостатак ауторских напомена о том облику подстакли су критичаре на различита жанровска пододређења *Унутрашње стране ветра*. Сама двострана композиција Павићевог дела непосредно је инспирисала опис *Унутрашње стране ветра* као „романа-диптиха“ (Делић 1992: 151; Флашар 1995: 84), при чему се обједињен роман термилошки може одредити као нова целина. Према Делићу, „[с]појени диптих постаје роман-клепсидра: Кад пијесак исцури, дводијелну вазу треба обрнути“ (Делић 1992: 157). Идеја о роману-клепсидри била је изузетно популарна међу тумачима *Унутрашње стране ветра* (в. Делић

1991: 7; Лукић 1992: 513; Jovanović Gorup 1998: 205; Ристовић 2013: 356), посебно зато што се њени зачеци могу наћи још у „Претходним напоменама уз друго, реконструисано и допуњено издање“ *Хазарског речника* (Лукић 1992: 515). Приређивач савременог издања речника говори о златном примерку Даубманусовог речника и о пешчаном сату уграђеном у његове корице:

Клепсидра коју је уградио у корице књиге била је невидљива, али се у потпуној тишини могло чути за време читања како песак цури. Кад песак престане да цури требало је књигу окренути и наставити са читањем обрнутим редом, одатле ка почетку и ту се тајни смисао књиге откривао. (ХР 15)

Аналогно златном примерку *Хазарског речника*, половине *Унутрашње стране ветра* тек заједно откривају поменути „тајни смисао књиге“. Другим речима, форма клепсидре упућује на мит о јединству мушкарца и жене (Ристовић 2013: 356), јер се у случају *Унутрашње стране ветра* може говорити о мушкој и женској половини књиге о Хери и Леандру (Делић 1992; Дамјанов 1992: 521; Пијановић 1998: 251). Павићев текст, поред тога, испољава одлике женске, то јест, мушке осећајности (Михајловић 1992в: 527). Према Душану Живковићу, разлика између двеју књига *Унутрашње стране ветра* темељи се на епској природи текста у Леандровој усмерена ка историјским питањима, док „прича о Хери нема историјски оквир, већ је саздана од чудесног Павићевог постмодернистичког преплитања херметизма и хришћанства“ (Живковић 2012: 499). Уколико је у мушком и женском примерку *Хазарског речника* један пасус откривао полност текста, у *Унутрашњој страни ветра* се у оквиру исте књиге јављају мушка и женска прича о главним јунацима (Дамјанов 1992: 521)⁴¹⁴. Препознавши у

⁴¹⁴ Идеја полности текста заузима истакнуту тематску позицију у *Хазарском речнику* и у *Унутрашњој страни ветра*, али тема мушког и женског текста не изостаје у потпуности ни из *Предела сликаног чајем*. У једном од црних поља „Малог ноћног романа“ укључена је Павићева приповетка „Плава цамија“, резултат надметања Атанасија Разина и Азре у игри „причине деце“, односно, у наизменичном настављању измишљене повести. Иако констатује хармоничност двају гласова који причају једну причу, Делић примећује

половинама *Унутрашње стране ветра* отеловљења Јунгових архетипа Анимуса и Аниме (Михајловић 1992в: 526-527; Јовановић Gorup 1998: 209; Шапоња 1999: 26; Ристовић 2013: 359), неки критичари су Павићево дело назвали и андрогиним романом (Ђерић 1991: 8; Михајловић 1992в: 525; Јовановић Gorup 1998: 209).

Бројне теорије о формалној природи *Унутрашње стране ветра* ипак нису пружиле одговор на питање зашто је Павић своје дело назвао романом о Хери и Леандру. Именовање главних јунака по протагонистима хеленског мита ипак није довољно да би се Павићев роман прогласио причом о љубави и смрти Хере и Леандра, поготово ако се има у виду целина дотадашњег Павићевог романескног опуса и сложеност веза са традицијом у *Хазарском речнику* и *Пределу сликаном чајем*. *Унутрашња страна ветра* може се, попут претходних Павићевих романа, сврстати у отворена дела (Флашар 1995: 90; Terić 2017: 198), али ова термилошка одредница још увек не објашњава тачну природу Павићевог односа према хеленском миту. Јасмина Ахметагић Павићеве текстове после *Хазарског речника* дефинише, на пример, као сувише отворене, па чак и произвољне. Ахметагић стога инсистира на дескриптивној употреби појма „отвореног дела“, која не подразумева високу књижевну вредност Павићевих позних дела (Ahmetagić 2006: 76, 84). Флашар, насупрот ставу Јасмине Ахметагић, поводом *Унутрашње стране ветра* примећује да „‘отвореност’ у Павића не значи одсуство логике градње, функционалног обједињавања и конструкта“ (Флашар 1995: 85).

Премда мање уочљиве него у претходним Павићевим романима, и у *Унутрашњој страни ветра* постоје нити које две половине књиге повезују у кохерентну целину и објашњавају митски подтекст романа. Споне између

разлику између двеју половина текста, која је у већој мери верске него полне природе (Delić 1991: 189). С друге стране, прожимање, али и супротстављање мушког и женског принципа увелико обележава ликове Атанасија Разина и Витаче Милут, имајући у виду да коначна судбина Витаче Милут зависи од пола читаоца романа (Максимовић 2015: 217; Николић 2015: 160; Живковић 2016: 84-85).

Херине и Леандрове приче су, према мишљењу Јасмине Михајловић, „very subtle and are not explicitly defined on the surface of the text or at the level of the novel’s structure“⁴¹⁵ (Mihajlović 1998: 218). Ахметагић из истог разлога говори о слабој повезаности *Унутрашње стране ветра*, која се заснива искључиво на случајностима (Ahmetagić 2006: 52). Међу поменуте случајности могло би се сврстати Херино име, или чињеница да је надимак Радаче Чихорића, „Леандер“, тек последица једног необичног одговора на школском часу. Ипак, на том часу се говорило о старогрчком миту о Хери и Леандру. На питање шта раздваја двоје љубавника, Чихорић одговара да љубавнике одвајају таласи времена. Паралела која се између Хере и Леандра успоставља помоћу стихова Мусејевог спева такође се, на први поглед, граничи са случајношћу. Леандер, градећи своју *кулу* (попут оне са које се бацила митска Хера), рецитије стихове Мусејевог спева које Хера на часовима француског преводи са својим учеником.

Наведени детаљи заиста би се могли приписати коинциденцијама, да се не јављају „симетрично у обе књиге диптиха, и то у сличним ситуацијама и само неколиким наводима, а и лајтмотивски [...] алузијама на мотиве Мусејевог спева“ (Флашар 1995: 86). Заједно са другим мотивима, ове ситуације граде „сложене сплетове укрштаја различитих алузија, назнака и копчи с овом старом причом“ (Михајловић 1992в: 524). Већина веза између Павићевог наратива и хеленске приче „успоставља се наизглед нехајним, готово случајним помињањем топоса и елемената приче о Хери и Леандру“ (Пијановић 1998: 253), али се оснажује читавим епизодама које се односе на античку легенду. Међу њима се посебно истиче прича о боравку Хере и њеног брата Манасије Букура у Риму, и прича о позоришном плакату за представу „Љубав и смрт Хере и Леандра“. Иако је упорно покушавала да открије место одржавања представе и дође до карата, Хери није пошло за руком да одгледа

⁴¹⁵ „врло суптилне и нису експлицитно дефинисане на површини текста или на нивоу структуре романа“

мистериозни комад. Павићева благовремена алузија на Пирандела упућује на парадоксалност Херине потраге за представом „Љубав и смрт Хере и Леандра“. Павићева Хера жели да присуствује представи чији је протагониста⁴¹⁶ (Лукић 1992: 515; Цукић 2006: 209).

Роман се дефинитивно склапа у целину и повезује са митом о Хери и Леандру на своме крају, у приказу смрти главних јунака. Током читаве приче о Леандру лајтмотивски се понавља слика његовог дугог и лепог врата, предсказање Леандрове смрти од сабље. Први гатар је прорекао да ће Леандру војник посећи главу сабљом (УСВ 21Л), а други је предвидео да ће Леандер умрети од ватре 22. априла 1739. године, уз необичну напомену да је његова смрт наслеђена и туђа (УСВ 99-105Л). Леандер се неколико пута блиско сусреће са сабљашима, али увек успева да изнесе живу главу, да би на крају погинуо поменутом туђом смрћу, у експлозији своје куле, и то на предсказани датум, 22. априла 1739. године у дванаест сати и пет минута. С друге стране књиге, Херонеја Букур „зна да ће умрети у 12 и пет“ (УСВ 17Х), јер су сви у њеној породици минера гинули у дванаест и пет, пошто провере зашто бомба није експлодирала у подне. Иако није минер, Хера је веровала да ће и она умрети у наречено време, током забрањеног експеримента, пет минута пошто се затвори хемијски институт на коме студира. Иако ће Херин брат испрва мислити да је Хера заиста погинула у 12.05, у експлозији коју је сама изазвала, читалац на крају романа сазнаје како је Херу убио њен љубавник, поручник Јан Кобала. Кобала је Херину одсечену главу чувао све док трећег дана по смрти није „крикнула страшним, дубоким и као мушким гласом“ (УСВ 98Х). Уколико је сабљаш, уместо Леандровог, посекао лепо Херин врат, Леандер умире Херином смрћу, експлозијом заказаном у дванаест часова и пет минута. На тај начин, према Јовану Делићу, „[љ]убавници су

⁴¹⁶ Епизода о боравку Хере и Манасије Букура у Риму и потрага за неухватљивом представом о „Љубави и смрти Хере и Леандра“ представља један од основних извора фантастике у роману (Пијановић 1998: 265). О другим фантастичним елементима у *Унутрашњој страни ветра*, видети Дамјанов 1992: 519-520; Лукић 1992: 512; Terić 2013.

размијенили дарове – своје смрти“ (Делић 1992: 157), а пророчанства задобила кључну улогу у повезивању двеју одвојених прича *Унутрашње стране ветра* (Делић 1992: 153) и пробијању „опне времена“ (Пијановић 1998: 268).

Сусрет Павићевих љубавника из XVIII и XX века одвија се тек у смрти (Делић 1991: 7; Цукић 2006: 607; Casanova 2011), која омогућава додир нововековних отеловљења Хере и Леандра из Мусејевог спева. Сумња у могућност додира коју осећају и Леандер и Хера била је оправдана за њихових живота, али њихово сједињење „ван искуственог времена, [...] у смрти“ (Цукић 2006: 607; али и Лукић 1992: 513) представља вечни, бесмртни додир (в. Михајловић 1992в: 525). Из тог разлога критика препознаје језгро *Унутрашње стране ветра* у „сједињавању Хере са Леандром“ (Цукић 2006: 602), а целина романа, према Јасмини Михајловић, представља „прич[у] о непрекидном савлађивању препрека, не би ли се остварила апсолутна љубав“ (Михајловић 1992в: 524).

Расплет романа без директног физичког и духовног додира двоје љубавника, односно, без „љубавн[е] прич[е] у класичном смислу“ (Михајловић 1992: 525), излази „изван хоризонта очекивања читалаца љубавних прича“ (Делић 1992: 157). Поједини критичари стога у односу *Унутрашње стране ветра* према жанру љубавних романа препознају оспоравање традиционалних љубавних наратива (Делић 1992: 153) или њихово пародирање (Babić 2000: 164). Према најрадикалнијим оценама, *Унутрашња страна ветра* је „најобичнија књижевна превара“⁴¹⁷ (Marković 1999:

⁴¹⁷ Изразито негативни ставови о *Унутрашњој страни ветра*, попут Марковићевог, ипак представљају реткост у домаћој критици (в. Marković 1999: 34-37; Ahmetagić 2006: 51). Иако је нешто слабије интересовање за Павићев роман очито, судећи по броју студија које су му посвећене делом или у целини, мишљење српских критичара о *Унутрашњој страни ветра* претежно је позитивно. Павићев роман превођен је на немачки језик још из рукописа (Џидилко 2006: 611), а очекивало се да ће проћи „кроз велике капије светског успеха“ (Ђерић 1991: 8). До великог иностраног успеха *Унутрашње стране ветра*, нажалост, није дошло (в. Сребро 2006: 603-605; Лазаревић ди Такомо 2006: 660-661). У далеким земљама, попут Јапана, неприхватање *Унутрашње стране ветра* образлагано је тематиком романа, превише необичном за тамошњу читалачку публику (Оку 2009: 116). С друге стране, рецепција романа у Шпанији, Немачкој, Италији, и другим великим европским земљама,

34), јер у Павићевог љубавном роману нема управо љубави (Marković 1999: 35).

Већина тумача ипак у *Унутрашњој страни ветра* препознаје љубавну причу, а форму романа сматра неопходном за остварење љубавног наратива (в. Јерков 1991: 8; Дамјанов 1992: 519; Лукић: 1992: 513; Јовановић Gorup 1998: 213; Terić 2017: 198). Две половине романа из те перспективе симболизују одвојеност љубавника. Према мишљењу Саве Дамјанова, два наративна тока „се крећу један ка другом са супротних крајева књиге (као што је, у грчком миту Леандер сваке ноћи морао пливати на супротну обалу да би стигао до Хере) и, најзад, два завршетка који се додирују и спајају на средини *Унутрашње стране ветра*“ (Дамјанов 1992: 519). Нешто мање поетски настројени критичари су у страници у средини романа видели „gur[u] od 200 godina“ (Babić 2000: 143), док су други у плавом листу препознали море које је одвајало античке љубавнике (Јовановић Gorup 1998: 205, 213; Terić 2017: 198). У облику *Унутрашње стране ветра* Јерков уочава „поетичку законитост“ Павићевог романа, начин да се оствари љубав која би у роману класичне форме била немогућа:

Јасно је да се две судбине, судбине јунака ове приче, Хере и Леандра, које су одвојене различитим временом, не додирују онако како би то било неопходно у класичном љубавном роману. Али, да се ова два

била је у великој мери негативно одређена контекстом ратних збивања на Балкану (в. Цидилко 2006: 620; Бајић 2006: 670; Лазаревић ди Такомо 2006: 660). Културолошка тумачења изградње двеју кула у *Унутрашњој страни ветра* у кључу односа према Истоку и Западу (Стошић 1992: 530-531), и схватање целине Павићевог романа „као изванредне метафоре о расколу два континента, Европе и Азије“ (Јерков 2013: 546), добијају у Немачкој деведесетих година националистички призив (Мустур 2016: 60). Милица Мустур објашњава модел по коме је тадашња немачка књижевна критика тумачила *Унутрашњу страну ветра*: „Хера и Леандер, главне фигуре романа, симболичка су репрезентација српског митског националног тела; на тај начин Павић циља на глорификацију сопственог национа и његове православне конфесионалности, што у контексту грађанског рата значи отворен позив на мржњу спрема осталих етничких и верских група државе у распаду; Леандров градитељски нагон приликом бекства пред османским освајачима перфидна је сакрализација српског тла; неподесан, политички некоректан, јесте и сам избор тематике, епоха аустријско-турских ратова на Балкану – њоме се упира прстом на вековног османског непријатеља и уједно позива на физичко уништење муслиманске популације као његовог историјског наследника.“ (Мустур 2016: 60)

текста окрену један према другом, мушка прича наспрам женске приче, морају се додирнути датошћу структуре књиге, али не због тога како би се потврдило да је љубав могућа и да се обистињује. Овај немогући додир са стране књижевне историје није немогућ и са становишта Павићеве поетике: Павић још једном успева да ту немогућност сопствених књига побије. (Јерков 1991: 8)

Критичари (в. Живковић 2012: 498; Terić 2013: 51) у композицији *Унутрашње стране ветра* препознају и облик слова тета (Θ). Слово тета симболички је значајно за тематику додир у роману, што се најбоље види у епизоди сахрањивања старе иконе из Пелагоније. Разочаран због немогућности додир са младом девојком на Охридском језеру, Леандер у распореду ликова на икони препознаје једино слово које зна, тета (Θ). Линије слова повезују Богородицу, светог Јована Крститеља и дете, и за Леандра представљају непобитан доказ могућности људског додир (в. УСВ 26-27Л). Уколико се, како тврди Душан Живковић, композиција *Унутрашње стране ветра* гради по аналогији на облик слова тета, Леандрово тумачење индиректно сугерише могућност додир двеју половина Павићевог романа:

[К]ружни облик слова симболизује принцип цикличности у роману, док хоризонтална линија у кругу, омеђена двема равноправним вертикалном линијама, тече у два правца и спаја два наспрамна дела круга, означава принцип реверзибилитета. Дакле, кружни облик слова симболизује вечност, а линија са два почетка и краја симболизује две основне, међусобно зависне временске перспективе. (Живковић 2012: 498)

Павић се ослања на читаоца свог романа у покушају да реализује додир између Хере и Леандра. Обе половине *Унутрашње стране ветра*, саме за себе, у најбољем случају причају о нади да љубави можда може бити, под условом да не представљају трагичну повест о самоћи. Како би *Унутрашња страна ветра* постала љубавни роман, читалац мора повезати Херину и Леандрову причу у целину (Делић 1992: 152; Лукић 1992: 513; Дамјанов 1992: 519-520; Јовановић Gorup 1998: 206; Ристовић 2013: 359). Тек захваљујући читаочевом учешћу, *Унутрашња страна ветра* се може са

пуним правом назвати љубавном причом. Читалац омогућује сусрет између Хере и Леандра изван смрти, „ван страница романа, у машти, асоцијативности, жељи или стварности читаоца“ (Михајловић 1992: 526). У *Унутрашњој страни ветра*, као и у претходним Павићевим романима, коначна реализација љубави тако се поново одвија изван страница текста, на узбудљивом терену метафикције.

Стварни читаоци *Хазарског речника* имали су задатак да спајањем мушког и женског примерка књиге обнове (или створе) фиктивну древну љубав принцезе Атех и Мокадасе Ал-Сафера. Витача Милут је у *Пределу сликаном чајем* изјавила љубав читаоцу и молила га да је из хладног и безосећајног света фикције одведе у стварност пуну наде. У напору да убеди читаоца у снагу својих осећања, Витача се пита: „Откад је смрт мања препрека од листа папира?“ (ПСЧ 384). Пошто се у *Пределу сликаном чајем* обрачунао са границом која раздваја стварност од фикције, у *Унутрашњој страни ветра* Павић се одлучио да покаже да ни смрт, као највећа препрека, не може стати на пут љубави. Полажући бескрајну веру у свог саучесника са друге стране књиге, Павић пред читаоца још једном ставља књижевну причу лишену љубави. Писац очекује од читаоца да на празној плавој страници испише љубавни епилог обновљеног спева о љубави и смрти Хере и Леандра.

ЗАКЉУЧАК

Наше истраживање било је посвећено утицају метафикције на тематику љубави у Кортасаровим и Павићевим романима и начину на који концепција љубави у романима аргентинског и српског писца може обогатити и променити уобичајено разумевање појма метафикције. Наратив љубави уско је повезан са иновативним моделима читања репрезентативних романа Хулија Кортасара и Милорада Павића, што смо настојали да покажемо анализом Кортасарових *Школица* (1963), *62. Модела за састављање* (1968) и *Мануелове књиге* (1973), те Павићевог *Хазарског речника* (1984), *Предела сликаног чајем* (1989) и *Унутрашње стране ветра* (1991).

Полазећи од Кортасарове теорије романа и читања, истражили смо заснивање тематике љубави у *Школицама* и улогу љубави у потрази за идеалним начином читања Кортасаровог романа. Аутор предлаже два начина читања романа: традиционални, линеарни приступ, који изоставља трећину текста, и иновативни, скоковити приступ, који прати пишчеве смернице. Први начин читања намењен је омаловаженом читаоцу-женки, док би читалац-саучесник требало да роман чита „скачући“ од поглавља до поглавља. Две врсте читалаца критика је доследно препознавала у протагонистима романа, љубавницима Орасију Оливејри и Маги, при чему је Орасио добијао улогу читаоца-саучесника, а Мага читаоца-женке. У 34. поглављу *Школица* једини пример читања књижевног текста у Кортасаровом роману допушта проверу устаљене поделе читалачких улога. Помним читањем (енг. *close reading*) и анализом 34. поглавља долази се до закључка о ограничењима Оливејриног и предностима Магиног читања. Идеални начин читања представља спој Орасиовог и Магиног приступа тексту и проистиче из љубавног контакта између протагониста романа. Истовремено активно и емпатично, освешћено и отворено читање Галдосовог романа, заузврат, открива улогу књижевности у потрази јунака за судбинском и несазнатљивом љубављу.

Правилно прочитан, књижевни текст чини Кортасаровог протагонисту свесним истинске природе осећања према Маги.

Најексперименталнији Кортасаров роман, *62. Модел за састављање*, заснива се на идејама изнетим у *62. поглављу Школица*, одакле преузима и модел идеалног читаоца. Ако се у *Школицама* теорија читања могла проверити на *34. поглављу романа*, у *62. Моделу за склапање*, протагониста Хуан „чита“ стварност. Епизода са почетка романа, која се одвија у ресторану Полидор, поприма улогу „Упутства за читање“ из *Школица*. Са том разликом што ново Кортасарово упутство наводи читаоца на погрешан пут произвољних асоцијација и полуистина. Погрешни шаблон Хуановог „читања“, заједно са осталим необичностима *62. Модела за састављање*, попут нетрадиционалне концепције времена, простора и каузалности, има задатак да читаоцу приближи доживљај света самих Кортасарових књижевних ликова. У Кортасаровом роману, поред нивоа наводно миметичке „стварности“, Град и зона представљају простор фикције у оквиру фикције и простор у коме фикција настаје. На трима Кортасаровим стварносним равнима покреће се игра *mise en abyme*, будући да књижевни јунаци постају свесни своје фиктивности и желе да се ослободе њених стега. Како је љубав у Граду забрањена, Кортасарови јунаци управо у њој препознају средство за борбу против пишчеве воље. Борба Кортасарових јунака љубављу против фикције представља парадигму иновативног односа према теми љубави и наговештај њених револуционарних потенцијала.

У *Мануеловој књизи* Хулио Кортасар се посвећује темама књижевне и политичке револуције. Читаочев задатак је по питању домишљатости и инвентивности мање комплексан, али се од читаоца овога пута тражи да постане револуционарни „нови човек“. Фокус се премешта на поље активизма и политичког ангажмана са којима се у блиску везу доводе питања сексуалног и књижевног ослобађања. Протагониста романа, Андрес, не успева да пронађе разлоге да се прикључи политичкој борби

све до тренутка када је живот жене коју воли доведен у опасност. Андрес из љубави одлучује да постане „нови човек“ и придружи се револуцији. Револуционарни дух љубави шири се из *Мануелове књиге* ка ванкњижевној стварности. Цео роман се, наиме, поистовећује са књигом коју родитељи бебе Мануела пишу своме сину као неку врсту „упутства за живот“. Читање књиге, која настаје из љубави према нерођеном сину, треба да образује „новог човека“, спремног да мења политичку стварност. Поред тога што подстиче на активизам унутар фикције, љубав на овај начин иницира чак и промену саме ванкњижевне стварности.

Однос метафикције, читања и љубави у Кортасаровим романима може се упоредити са иновацијама које је Милорад Павић увео у српску и светску књижевност друге половине XX века. Први роман Милорада Павића, *Хазарски речник*, уводи бројне формалне иновације у жанр романа, који се, како наслов сугерише, обликује по лексикографским принципима. Одступање од строге научне форме речника очитује се у постојању мушке и женске верзије романа и обради теме љубави, којом се та специфичност мотивише. Полно одређење Павићевог текста не представља пуки експеримент, већ одражава одлике првих хазарских речника, чији су састављачи били љубавници Мокадаса Ал Сафер и принцеза Атех. Попут *Мануелове књиге*, и *Хазарски речник* проистиче из љубави и љубављу подстиче промене у стварном свету. Павићев роман настаје из љубавног додира фиктивних приређивача и окончава се љубавним сусретом стварних читалаца. У „Завршној напомени“ аутор позива читаоце модерног *Хазарског речника* да се сретну, упореде примерке књиге и уживају у оном „што долази потом [...] и вредније је од сваког читања“ (ХР 242). Љубав у *Хазарском речнику* истовремено омогућава излазак текста из оквира фикционалности и металептички улазак стварних читалаца у књижевно дело.

Уколико је у *Хазарском речнику* писац упућивао читаоца у начине читања романа-лексикона, у *Пределу сликаном чајем* Павић је морао да

објасни начин употребе романа-укрштенице. Подела монаха из митског слоја романа на општежитеље и самце преноси се и на читаоце *Предела сликаног чајем*. Налик Кортасару у *Школицама*, Павић дефинише два могућа начина читања романа, линеарно, то јест „водоравно“, и скоковито, то јест „усправно“, намењена двома врстама читаоца. Исход *Предела сликаног чајем* ипак не зависи од избора начина читања, нити од посебних читалачких вештина. Судбина јунакиње Витаче Милут зависи од пола самог читаоца. Како би се роман разрешио, читалац мора допустити писцу да од њега направи књижевног јунака. Учешће читаоца у радњи *Предела сликаног чајем* ипак се ту не завршава. Павићева јунакиња Витача Милут, попут протагониста Кортасаровог романа *62. Модел за склапање*, суочава се са суморном сликом живота без љубави и са својом фиктивном природом. Витача Милут заљубљује се у читаоца свог романа, тражећи спас у стварности љубави са друге стране књиге. Љубав између књижевне јунакиње и читаоца представља врхунац металепсе и наговештава могућност новог схватања метафикције. Метафикција или „самосвесна“ књижевност уобичајено се сматра „нарцисоидним“ наративом, загледаним или заљубљеним у самога себе. *Предео сликан чајем* ствара услове да се у метафикцији препозна облик комуникације, па чак и љубави према читаоцу.

Друга половина наслова *Унутрашње стране ветра или романа о Хери и Леандру* непосредно упућује на жанр Павићевог романа. Митску основу романа представља хеленска легенда о несрећној љубави Хере и Леандра, чији елементи нису лако уочљиви у Павићевој књизи. Читаочев задатак отежан је физичким и временским одвајањем двеју половина књиге, које почињу са различитих страна и представљају повест о савременој Хери и барокном Леандру. Приче о Хери и Леандру завршавају се и спајају на средини књиге, одвојене плавим међулистом. Премда повезани за живота само низом „случајности“, Павићеви јунаци сусрећу се у смрти. Хера на крају романа умире смрћу коју су пророци предсказали Леандру, док

Леандар умире Херином смрћу. Павић полаже бескрајну наду у свог читаоца, који једини може склопити љубавни роман о Хери и Леандру у целину. Попут читаоца Кортасарових *Школица*, читалац *Унутрашње стране ветра* једини може омогућити физички и духовни додир између Павићевих љубавника. Читалац допуњава и довршава причу о љубави Хере и Леандра на плавој страници своје маште, изван књижевног света, коме је од почетка био потребан.

ЛИТЕРАТУРА

Ћириличне скраћенице

- ХР [бр. стране]: Павић, Милорад. *Хазарски речник: роман-лексикон у 100.000 речи: [мушки примерак]*. Београд: Просвета, 1984. Штампано.
- ХР [бр. стране]ж: Павић, Милорад. *Хазарски речник: роман-лексикон у 100.000 речи: [женски примерак]*. Београд: Просвета, 1984. Штампано.
- ПСЧ [бр. стране]: Павић, Милорад. *Предео сликан чајем: роман за љубитеље укрштених речи*. 1989. Приредили Јасмина Михајловић и Александар Јерков. Београд: „Драганић“, 1996. Штампано.
- УСВ [бр. стране]Л: Павић, Милорад. „Леандер.“ *Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру*. Београд: Просвета, 1991. 5-115. Штампано.
- УСВ [бр. стране]Х: Павић, Милорад. „Хера.“ *Унутрашња страна ветра или роман о Хери и Леандру*. Београд: Просвета, 1991. 5-98. Штампано.

Латиничне скраћенице

- R [бр. поглавља: бр. стране]: Cortázar, Julio. *Rayuela*. 1963. Edición crítica. Nanterre: ALLCA Xxe, 1991. Impreso.
- 62MA [бр. стране]: Cortázar, Julio. *62: Modelo para armar*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. Impreso.
- LM [бр. стране]: Cortázar, Julio. *Libro de Manuel*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1973. Impreso.

Ћирилични извори

- Абрамовић, Милица. "Фрагментација у Вонегатовом и Павићевом приповедању." *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са VIII научног скупа младих филолога Србије, одржаног 2. априла 2016. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*. Књ. 2. Ур. Маја Анђелковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2017. 147-157. Штампано.
- Бабић, Сава. "Све, све, али занат." *Књижевност* 44.82.11 (1988): 1780-1784. Штампано.
- Бајић, Драгана. "Милорад Павић у Шпанији." *Летопис Матице српске* 478.4 (2006): 665-675. Веб. 15.12.2016.
- Билоног, Јулија. "Романи Милорада Павића у контексту постмодернистичке ироније/самоироније." *МСЦ Научни састанак слависта у Вукове дане 35/2, Београд, 7-10.9.2005. Реч - морфолошки, синтаксички, семантички и формални аспекти у српском језику, хумористичка и сатирична традиција у српској књижевности* (2007): 417-427. *Дигитална библиотека Филолошког факултета Универзитета у Београду*. Веб. 20.10.2016.
- Блашковић, Ласло. "Из седла велосипеда." *Књижевност* 54.104.3/4 (1999): 508-512. Штампано.
- Бојанић Ћирковић, Мирјана Д. "Павићева теорија читања." *Језик и књижевност у контакту и досконтакту: тематски зборник радова*. Бојана Димитријевић (ур.). Ниш: Филозофски факултет Универзитета, 2015а. 163-176. Штампано.
- . "Домети читалачке слободе у Павићевој поетици на примеру романа *Уникат*." *Зборник радова са научног скупа Наука и слобода (Пале, 6 - 8. јуни 2014.)*. *Филолошке науке*. Милош Ковачевић (ур.). Пале: Филозофски факултет Универзитета у Источном Сарајеву, 2015. 547-562. Штампано.

- Боске, Ален. "Милорад Павић или празник маште." Превела Мирјана Живковић. *Књижевност* 45.90.11/12 (1990): 1939-1940. Штампано.
- Брајовић, Снежана. "Хазарска прича." *Летопис Матице српске* 177.468.3 (септ. 2001): 287-293. Штампано.
- Васић, Смиљка. *Полазне основе новије српске прозе. Књ. 2, Хазарски речник Милорада Павића: фреквенцијски речник*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Институт за педагошка истраживања, 1998. Штампано.
- Видаковић-Петров, Кринка. "Јехуда Халеви и интертекстуалност." *Хоризонт Хиспанија*. Београд: Чигоја штампа, 2017. 7-22. Штампано.
- Владушић, Слободан. "Павићево "да"." *Златна греда* 10.99/100 (јан.-феб. 2010): 70-71. Штампано.
- Воларевић, Младен Срџан. "Једно загонетно име." *Књижевност* 44.82.11 (1988): 1777-1780. Штампано.
- Вуловић, Ксенија. "Између привида и љубави: Борхес и Павић." *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VIII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (25-26. X 2013)*. Књ. 2, *Сатир, сатира, сатирично*. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2014. 277-282. Штампано.
- Вучковић, Радован. *Писац, дело, читалац: (О креативном писању, читању и интерпретацији)*. Београд: Службени гласник, 2008. Штампано.
- . *Модерни роман двадесетог века*. Београд: Службени гласник, 2013. Штампано.
- Генис, Александар. "Апотеоза форме." Превела Драгиња Рамадански. *Књижевност* 54. 104. 3/4 (1999): 513-516. Штампано.
- Глушчевић, Зоран. "Милорад Павић између модерне и постмодерне." *Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета "Савремена српска проза", 6-7. новембар 1992, Трстеник*. Књижевни сусрети "Савремена

- српска проза". Трстеник: Народни универзитет: ТИЛТ: Металограф; Београд: Сфаирос, 1994. 95-100. Штампано.
- Голден, Питер. "Чињенице о Хазарима." Превела Јелисавета Милојевић. *Књижевност* 46.91.1/2 (1991): 209-216. Штампано.
- Гројс, Борис. "Нови речник несвесног." Превео Божидар Зец. *Књижевност* 44.82.11 (1988): 1780-1784. Штампано.
- Дамјанов, Сава. "Нова кутија тајни Милорада Павића." *Књижевност* 47.97.3/4 (1992): 519-522. Штампано.
- . "Постмодернизација фантастике код Павића." *Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета "Савремена српска проза", 6-7. новембар 1992, Трстеник. Књижевни сусрети "Савремена српска проза". Трстеник: Народни универзитет: ТИЛТ: Металограф; Београд: Сфаирос, 1994. 63-69. Штампано.*
- Делић, Јован. "Роман-клепсидра." *Гласник ДКВ, подлистак „Поља“* 1.5 (1991): 7. Штампано.
- . "Љубавници размјењују смрт." *Књижевност* 47.97.1-2 (1992): 151-158. Штампано.
- . "Сродност антипода." *Свеске Задужбине Иве Андрића* 20 (2003): 354-358. *Дигитална библиотека Филолошког факултета Универзитета у Београду.* Веб. 25.10.2016.
- Дицков, Весна. "Наративна проза Хулија Кортасара." *ЛИК* 1.1 (2015): 107-117. Штампано.
- . *Хиспаноамеричка књижевност: од постмодернизма до постбума.* Београд: Филолошки факултет, 2016. Штампано.
- Драгојловић, Јулија. "Хипертекстуалност у романима-књигама Милорада Павића." *Књижевност и мултикултуралност.* Књ. 2. Александра Вранеш и Љиљана Марковић (ур.). Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2013. 283-295. Штампано.
- Берић, Зоран. "Врхунска лакоћа приповедања." *Гласник ДКВ, подлистак „Поља“* 1.5 (1991): 8. Штампано.

- Борђевић, Миленгије. "Три тезе о поетици романа Милорада Павића." *Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета "Савремена српска проза", 6-7. новембар 1992, Трстеник. Књижевни сусрети "Савремена српска проза". Трстеник: Народни универзитет: ТИЛТ: Металограф; Београд: Сфаирос, 1994. 87-93. Штампано.*
- Егерић, Мирослав. "Хазарски речник или краљевство светлих чуда Милорада Павића." *Дела и дани. (IV). Нови Сад: Матица српска, 1997. 137-143 Штампано.*
- Живковић, Ана. "Хазарски речник Милорада Павића као историографска метафикција." *Радови Филозофског факултета* 13.1 (2011): 607-622. *Khazars.com*. Веб. 22.10.2014.
- Живковић, Душан. "Исламски извори у Хазарском речнику Милорада Павића." *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (30-31. X 2009). Књ. 2, Империјални оквири књижевности и културе. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града, 2010. 291-298. Штампано.*
- . "Религија, историја и фикција у роману *Унутрашња страна ветра* Милорада Павића." *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (28-29. X 2011). Књ. 2, Бог. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града, 2012. 495-501. Штампано.*
- . "Преображаји поетичких и наративних модела криминалистичких романа у *Имену руже Умберта Ека* и *Хазарском речнику* Милорада Павића." *Србија између Истока и Запада: наука, образовање, култура, уметност: тематски зборник у 4 књиге. Књ. 3, Књижевност у компаративном и интердисциплинарном контексту. Александра*

- Вранеш и Љиљана Марковић (ур.). Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2014а. 249-264. Штампано.
- . "Црвени есеј – поводом 30. година *Хазарског речника*." *Студентски књижевни лист Весна* 4 (2014б): 18-21. Веб. 12.09.2017.
- . "Значај *Хазарског речника* у контексту светске књижевности." *Летеће виолине Милорада Павића: зборник: [тридесет година Хазарског речника]*. Јелена Марићевић (ур.). Нови Сад: Студентска асоцијација Филозофског факултета, 2015. 77-90. Штампано.
- . *Отворени лавиринти: Еко и Павић*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2016. Штампано.
- . "Тишина и ћутање у роману *Предео сликан чајем* Милорада Павића." *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XI међународног научног скупа [Српски језик, књижевност, уметност] одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28-29. октобра 2016)*. Књ. 2, *Тишина*. Драган Бошковић и Часлав Николић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2017. 205-214. Штампано.
- Зорић, Павле. "Милорад Павић или Новалисова „Мудрост загонетке“." *Књижевност* 44.82.11 (1988): 1754-1762. Штампано.
- Јанићијевић, Невена. "Рецепција Милорада Павића на шпанском, каталонском и португалском језику." *Летопис Матице српске* 488.5 (2011): 868-876. Веб. 15.12.2016.
- Јаус, Ханс Роберт. "Павићев *Хазарски речник*." Превела Љубинка Петрин. *Књижевност* 51.102.1/2 (1997): 245-252. Штампано.
- . "Разговор религија или: *The Last Things Before The Last*." Предео с немачког Дамир Смиљанић, одломке с латинског превела Габријела Петровић. *Летопис Матице српске* 190.494.1/2 (2014): 61-94. Штампано.
- Јерков, Александар. "Роман незаборавне структуре." *Гласник ДКВ, подлистак „Поља“* 1.5 (1991): 7-8. Штампано.

- . "Постмодерно доба српске прозе." *Антологија српске прозе постмодерног доба*. Прир. Александар Јерков. Београд: Српска књижевна задруга, 1992. 7-61. Штампано.
- . "О неизговорљивом." *Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета "Савремена српска проза"*, 6-7. новембар 1992, Трстеник. Књижевни сусрети "Савремена српска проза". Трстеник: Народни универзитет: ТИЛТ: Металограф; Београд: Сфаирс, 1994. 39-43. Штампано.
- . "Од нове текстуалности до културне поетике." *За увек и дан више: позоришни јеловник*. Милорад Павић. Земун: "Драганић", 1996. 113-180. Штампано.
- . "Хазарски вилајет." *Павићеви палимпсести*. Приредио Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010. 139-154. Штампано.
- . "Контравокација медитеранског губитка српске културе и Павићеви културнопоетички палимпсести." *Asqua alta: међународни зборник радова = miscellanea internazionale. Медитерански пејзажи у модерној српској и италијанској књижевности = Paesaggi mediterranei nelle litterature italiana e serba del novecento*. Ур. Светлана Шеатовић Димитријевић, Марија Рита Лето, Персида Лазаревић Ди Ђакомо. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013. 539-570. Штампано.
- Јовановић, Александар. "Хазарски речник: многострука читања једног текста или конструкција/ деконструкција књижевног дела." Превела Јасмина Нешковић. *Књижевност* 51.102.1/2 (1997): 280-285. Штампано.
- Јоковић, Мирољуб. "Стратегија интертекстуалности у прозном писму Милорада Павића." *МСЦ Научни састанак слависта у Вукове дане 30/2, Београд, Нови Сад, 12-17.9.2000. Српска књижевност у контексту европске књижевности* (2002): 487-496. *Дигитална библиотека Филолошког факултета Универзитета у Београду*. Веб. 20.10.2016.
- Кабел, Јане. "Мотив двојника у Хазарском речнику Милорада Павића." *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности*. Предраг Палавистра (ур.). Београд: САНУ, 1989. 581-585. Штампано.

- Ким, Санг Хун. "Рецепција и значење дела Милорада Павића у Јужној Кореји." *Летопис Матице српске* 488.5 (2011): 880-886. Веб. 15.12.2016.
- Кољевић, Светислав. "Ходочашће Атанасија Свицара." *Павићеве палимпсести*. Приредио Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010. 39-46. Штампано.
- Кордић, Радоман. "Постмодерна укрштеница. Предео сликан чајем и Хазарски речник Милорада Павића." *Постмодернистичко приповедање*. Београд: Просвета, 1998. 5-32. Штампано.
- Крунић, Јелена. "Хазарски речник као тело Адамово." *Зборник радова = Book of Proceedings / Прва међународна научна конференција Језик, књижевност и митологија = First International Conference Language, Literature and Mythology*. Нада Тодоров (ур.). Београд: Алфа универзитет, Факултет за стране језике, 2013. 70-78. Штампано.
- . "Дијалог религија у *Травничкој хроници* Иве Андрића и *Хазарском речнику* Милорада Павића." *Andrićeva Hronika = Andrićs Chronik*. Branko Tošović (ur./Hg.). Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität Graz; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Beograd: Svet knjige: Nmlibris, 2014. 247-257. Štampano.
- Кузњецов, Игор. "Човек по имену Милорад." Превео Добрило Аранитовић. *Летопис Матице српске* 488.5 (2011): 890-895. Веб. 15.12.2016.
- Лазаревић ди Бакомо, Персида. "Рецепција дела Милорада Павића у Италији." *Летопис Матице српске* 478.4 (2006): 627-664. Веб. 15.12.2016.
- Лајтнер, Андреас. "Роман Милорада Павића *Хазарски речник*." Превела Стојанка Раденовић-Петковић. *Књижевност* 47.97.8/9/10 (1992): 1668-1675. Штампано.
- Лефевр, Франсоа. "Читања *Хазарског речника* Милорада Павића." Превео Љубомир Величков. *Књижевност* 51.102.1/2 (1997): 253-276. Штампано.

- Лукић, Јасмина. "Наративне стратегије Павићеве прозе." *Књижевност* 47.97.3/4 (1992): 511-518. Штампано.
- . "Хазарски речник као модерна хетеротопија." *Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета "Савремена српска проза", 6-7. новембар 1992, Трстеник. Књижевни сусрети "Савремена српска проза". Трстеник: Народни универзитет: ТИЛТ: Металограф; Београд: Сфаирос, 1994. 51-61. Штампано.*
- Максимовић, Марина. "Однос према женском принципу у романима *Предео сликан чајем* и *Унутрашња страна ветра* Милорада Павића." *Летеће виолине Милорада Павића: зборник: [тридесет година Хазарског речника]*. Јелена Марићевић (ур.). Нови Сад: Студентска асоцијација Филозофског факултета, 2015. 216-220. Штампано.
- Манчић, Александра. "Пребирања и сабирања." *Сабране приче 2*. Хулио Кортасар. Београд: Службени гласник, 2012. 547-562. Штампано.
- Мешчерјаков, Сергеј. "Рецепција стваралаштва Милорада Павића у Русији." *Превела Драгиња Рамадански. Летопис Матице српске* 478.4 (2006): 676-689. Веб. 15.12.2016.
- Миленковић, Иван. "Орфејев прекршај: случајност и нужност код Котрасара и Делеза." *Књижевни магазин* 15.169-174 (јул-децембар 2015): 8-10. *Српско књижевно друштво*. Веб. 10.06.2017.
- Милошевић, Никола. "Павићево отворено дело." *Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета "Савремена српска проза", 6-7. новембар 1992, Трстеник. Књижевни сусрети "Савремена српска проза". Трстеник: Народни универзитет: ТИЛТ: Металограф; Београд: Сфаирос, 1994. 35-38. Штампано.*
- Милошевић, Петар. "Српски „трикроман“: (промоција термина и компаративна скица са српским примерима)." *МСЦ Научни састанак слависта у Вукове дане, Свеска 29/2, Београд, Нови Сад, 14-19.9.1999., Развој прозних врста у српској књижевности* (2000): 285-291. *Дигитална*

библиотека Филолошког факултета Универзитета у Београду. Веб.
20.10.2016.

---. "О трик-роману – есеј и белешке." *Павићеви палимпсести*. Приредио
Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010. 125-
138. Штампано.

Митровић, Немања. "Тајни живот професор Павића." *Књижевност*
45.90.11/12 (1990): 1936-1939. Штампано.

Михајловић, Јасмина. "Неки историјски извори о Хазарима и њихова
транспозиција у Хазарски речник." *Прича о души и телу: слојеви и*
значења у прози Милорада Павића. Београд: Просвета, 1992а. 60-74.
Штампано.

---. "Предео сликан чајем као еколошки роман." *Прича о души и телу: слојеви и*
значења у прози Милорада Павића. Београд: Просвета, 1992б. 75-94.
Штампано.

---. "Унутрашња страна ветра или роман о жудњи за целином." *Књижевност*
47.97.3/4 (1992в): 523-527. Штампано.

---. "Читање и пол." *Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета*
"Савремена српска проза", 6-7. новембар 1992, Трстеник. Књижевни
сусрети "Савремена српска проза". Трстеник: Народни универзитет:
ТИЛТ: Металограф; Београд: Сфаирос, 1994. 21-28. Штампано.

Монрос Стојаковић, Силвиа. "О Кортасару укратко." *Књижевна реч* 10.170
(1981): 12. Штампано.

---. "Жути цвет и букет значења." *Књижевна реч* 12.223/224 (1983): 14-15.
Штампано.

---. "Кортасарова поетика као савремена књига мртвих." *Књижевна реч*
14.257 (1985): 19. Штампано.

Мустур, Милица. "Повратак описаном – нова читања Хазарског речника из
угла немачке науке о књижевности/ Die Rückkehr zum Verworfenen -
neue Lesarten des Chasarischen Wörterbuchs in der deutschsprachigen
Literaturwissenschaft." *Летеће виолине Милорада Павића: зборник:*

- [тридесет година Хазарског речника]. Јелена Марићевић (ур.). Нови Сад: Студентска асоцијација Филозофског факултета, 2015. 91-117. Штампано.
- . "Од свитања до сумрака – и назад? Милорад Павић у дневној и академској критици немачког језичког простора." *Архива 2* (2016): 47-63. Веб. 18.05.2017.
- Негришорац, Иван. "Изазов нихилизма као изазов нихилизму." *Књижевност* 51.102.1/2 (1997): 133-142. Штампано.
- . "Прозорљиво око Милорада Павића." *Павићеви палимпсести*. Приредио Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010. 75-84. Штампано.
- Ненин, Миливој. *Стари лисац: присећања и прештампавања: приче п/о Павићу*. Београд: Народна књига – Алфа, 2006. Штампано.
- Николић, Снежана. "Десакрализација мотива путовања у Павићевом роману *Предео сликан чајем*." *Летеће виолине Милорада Павића: зборник: [тридесет година Хазарског речника]*. Јелена Марићевић (ур.). Нови Сад: Студентска асоцијација Филозофског факултета, 2015. 158-167. Штампано.
- Новак Бајцар, Силвија. "Знаци питања. Проза Милорада Павића у светлу њене постмодернистичке рецепције." *Павићеви палимпсести*. Приредио Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010. 47-58. Штампано.
- Оку, Ајак. "Милорад Павић у Јапану." *Летопис Матице српске* 484.1/2 (2009): 110-118. Веб. 15.12.2016.
- Олах, Кристијан. *Књига – Бог: (постмодерна) духовност у Хазарском речнику Милорада Павића*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2012а. Штампано.
- . "Бог и отелотворење књиге: динамична међуусловљеност структуралне и семантичке равни романа *Хазарски речник* Милорада Павића." *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VI међународног*

научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (28-29. X 2011). Књ. 2, Бог. Драган Бошковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града, 2012б. 487-493. Штампано.

- . "Инверзна апокалипса: о проблему јереси и културном (само)одређењу Хазарског речника Милорада Павића." *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 60.2 (2012в): 461-487. Веб. 12.05.2016.
- . "Драма идентитета у Малом ноћном роману Милорада Павића." *Српска теологија данас 2013: Зборник радова петог годишњег симпозиона одржаног на Православном богословском факултету 14. децембра 2013.* Радомир В. Поповић (прир.). Православни богословски факултет – Институт за теолошка истраживања, Београд, 2014. 581-601. Штампано.
- Павић, Милорад. "Хазарски ћуп и друга лажна осећања." *Историја, стил и стил. Језичко памћење и песнички облик II.* Нови Сад: Матица српска, 1985. 270-278. Штампано.
- . "О Хазарском речнику." *Српска фантастика: натприродно и нестварно у српској књижевности.* Предраг Палавестра (ур.). Београд: САНУ, 1989. 633-638. Штампано.
- . "Писати у име оца, у име сина, или у име духа братства?" *Књижевност* 45.90.11/12 (1990): 1862-1868. Штампано.
- . "Предговор андрогиним издању Хазарског речника." *Хазарски речник: роман-лексикон у 100.000 речи: [1. српско андрогинно издање].* Београд: Дерета, 2003. 11-17. Штампано.
- . "Аутобиографија." *Роман као држава и други огледи.* Прир. Јелена Павић. Београд: Плато, 2005а. 7-8. Штампано.
- . "Почетак и крај читања – почетак и крај романа." *Роман као држава и други огледи.* Прир. Јелена Павић. Београд: Плато, 2005б. 14-24. Штампано.
- . "Кратка историја читања." *Роман као држава и други огледи.* Прир. Јелена Павић. Београд: Плато, 2005в. 39-54. Штампано.

- Павковић, Васа. "Прилог Књизи о измишљеним бићима." *Књижевност* 45.90.11/12 (1990): 1922-1927. Штампано.
- Пажберски, Душан Владислав, и Евелина Хаћа. "Предео сликан политиком? Рецепција књижевности Милорада Павића у Пољској." *Летопис Матице српске* 488.5 (2011): 844-868. Веб. 15.12.2016.
- Пајић, Миленко. "Зидари времена и ловци снова: о приповедачкој уметности Милорада Павића." *Павићеви палимпсести*. Приредио Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010. 101-112. Штампано.
- Палавестра, Предраг. "Павићеви романи опсене и прерушавања." *Књижевност* 44.82.11 (1988): 1743-1754. Штампано.
- Пантић, Михајло. "Припитомљавање Ђавола." *Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета "Савремена српска проза", 6-7. новембар 1992, Трстеник*. Књижевни сусрети "Савремена српска проза". Трстеник: Народни универзитет: ТИЛТ: Металограф; Београд: Сфаирс, 1994. 45-49. Штампано.
- Петровић, Горан. "Запис на маргини једног примерка „Хазарског речника“." *Павићеви палимпсести*. Приредио Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010. 119-123. Штампано.
- Пијановић, Петар. *Павић*. Београд: "Филип Вишњић", 1998. Штампано.
- . "Милорад Павић у еволутивном луку српске прозе." *Павићеви палимпсести*. Приредио Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010. 85-96. Штампано.
- Попов, Јован. "Павић, светски писац." *Летопис Матице српске* 486.6 (2010): 1134-1142. Веб. 15.12.2016.
- Поповић, Радован. "Да ли писац Хазарског речника постоји?" *Књижевност* 44.82.11 (1988): 1785-1801. Штампано.
- . *Први писац трећег миленија : животопис Милорада Павића*. Београд: Дерета, 2002. Штампано.

- . "Мала прича о великом писцу." *Павићеви палимпсести*. Приредио Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010. 97-100. Штампано.
- Пушић, Радосав. "Језик као смисао и бесмисао пута: дело Милорада Павића у НР Кини." *Летопис Матице српске* 484.1/2 (2009): 119-128. Веб. 15.12.2016.
- Радовић, Миодраг. "Спекуларни роман Милорада Павића." *Књижевност* 47.97.3/4 (1992): 505-510. Штампано.
- . "Каталог поређења." *Зборник излагања са Деветих књижевних сусрета "Савремена српска проза", 6-7. новембар 1992, Трстеник*. Књижевни сусрети "Савремена српска проза". Трстеник: Народни универзитет: ТИЛТ: Металограф; Београд: Сфаирос, 1994. 7-12. Штампано.
- Радоњић, Горан. "Метафизичка детекција у Хазарском речнику." *Летопис Матице српске* 190.494.1/2 (2014): 53-60. Веб. 15.12.2016.
- Радуловић, Немања. "Између игре и иницијације: Павић и наслеђе европског езотеризма." *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 60.2 (2012): 437-459. Веб. 18.02.2014.
- Радуловић, Оливера. "Интертекстуална прожимања романа *На Дрини ћуприја* и *Хазарски речник*." *Andrićeva Ćuprija = Andrićs Brücke*. Branko Tošović (ur./Hg.). Graz: Institut für Slawistik der Karl-Franzens-Universität; Banja Luka: Narodna i univerzitetska biblioteka Republike Srpske; Beograd: Beogradska knjiga: Svet knjige, 2013. 527-539. Štampano.
- Рајачић Перић, Светлана. "Лов на лептира у читању Павића: (само)преписивање или детерминисани хаос." *Савремена проучавања језика и књижевности: зборник радова са V научног скупа младих филолога Србије одржаног 30. марта 2013. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*. Књ. 2. Ур. Маја Анђелковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2014. 289-297. Штампано.
- Рајков, Драгана. "Подаци о рецепцији." *Khazars.com*. Веб. 09.11.2017.

- Ребећ, Драшко. "Симетрија као коб." *Књижевност* 44.82.11 (1988): 1762-1765.
Штампано.
- . "Сан отровних огледала или Павићева кабала." *Књижевност* 45.90.11/12 (1990): 1881-1885. Штампано.
- Ристовић, Јелена. "Митска матрица и сан у Павићевом роману *Унутрашња страна ветра*." *Савремена проучавања језика и књижевности : зборник радова са IV научног скупа младих филолога Србије одржаног 12. марта 2012. године на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу*. Књ. 2. Маја Анђелковић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2013. 355-361. Штампано.
- . "Лов на истину/е кроз Хазарски речник." *Летеће виолине Милорада Павића: зборник: [тридесет година Хазарског речника]*. Јелена Марићевић (ур.). Нови Сад: Студентска асоцијација Филозофског факултета, 2015. 168-174. Штампано.
- Рудјак, Павел. "Постмодернистичка верзија андрићевске традиције: Хазарски речник М. Павића у контексту развоја српског историјског романа." *Историја као роман: Иво Андрић, Меша Селимовић, Милош Црњански, Милорад Павић*. Превео Алексеј Риковски. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 1998. 132-148. Штампано.
- Сребро, Миљивој. "Картезијански дух и византијски „мајстор акробација.“ Рецепција дела Милорада Павића у Француској." Превела Вања Манић. *Летопис Матице српске* 478.4 (2006): 581-609. Веб. 15.12.2016.
- Стојановић, Миодраг. "Хомерски видици Милорада Павића." *Летопис Матице српске* 484.1/2 (2009): 96-109. Веб. 15.12.2016.
- Стошић, Душан. "У Милорада Павића четворе очи." *Књижевност* 47.97.3/4 (1992): 528-531. Штампано.
- Сужњевић, Дубравка. "Присуство и утицај Милорада Павића у Мексику." *Летопис Матице српске* 488.5 (2011): 876-880. Веб. 15.12.2016.

- Татаренко, Ала. "Милорад Павић и његови украјински читаоци." *Летопис Матице српске* 478.4 (2006): 690-699. Веб. 15.12.2016.
- . "У потрази за „другим телом“ романа: *Друго тело* М. Павића – између књижевне археологије и ергодиких стратегија." *Павићеви палимпсести*. Приредио Сава Дамјанов. Бајина Башта: Фондација Рачанска баштина, 2010. 59-71. Штампано.
- . "(Не)могуће у српској књижевној фантастици постмодерног доба." *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VII међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (26-27. X 2012)*. Књ. 2, *Немогуће: завет човека и књижевности*. Ур. Драган Бошковић. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2013. 15-24. Штампано.
- . "Венчање речи са телом у пределима (не)могућег: у кругу Павићевог троугла." *Летопис Матице српске* 494.1/2 (2014): 116-146. Веб. 15.12.2016.
- Ћосовић, Марјана. "Школице Хулија Кортасара као модел постмодерног романа." *Philologia Mediana* 5.5 (2013): 293-310. Веб. 20.05.2016.
- Флашар, Мирон. "Касноантички мотиви и поступак монтаже у роману Милорада Павића." *Модерно у прозном дискурсу српске књижевности 20. века: [(поводом стогодишњице рођења Милоша Црњанског)]*. 1 / 23. *Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, Нови Сад, Тршић, 14-19. 9. 1993*. Александар Јерков и Живан Живановић (редактори). Београд: Међународни славистички центар, 1995. 83-91. *Дигитална библиотека Филолошког факултета Универзитета у Београду*. Веб. 20.10.2016.
- Харпањ, Михал. "Сликање чајем као интертекст романа." Превела Мирослава Вукадиновић. *Летопис Матице српске* 483.1/2 (2009): 196-203. Веб. 15.12.2016.
- . "Рецепција књижевног дела Милорада Павића у словачкој књижевности." *Летопис Матице српске* 488.5 (2011): 837-844. Веб. 15.12.2016.

- Цидилко, Весна. "О књижевности у сенци политике или Милорад Павић на немачком." *Летопис Матице српске* 478.4 (2006): 609-626. Веб. 15.12.2016.
- Цукић, Драгана. "Инверзија и парадокс као стилски поступци у *Унутрашњој страни ветра* Милорада Павића." *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 54.3 (2006): 595-613. Веб. 18.02.2014.
- Шапоња, Ненад. "Фатална стратегија привлачности." *Аутобиографија читања: критике и есеји*. Београд: Просвета, 1999. 24-32. Штампано.
- Шкорић, Виктор. "Сусрет Павића и Кортасара: потрага за формом читања као потрага за идентитетом." *Летеће виолине Милорада Павића: зборник [тридесет година Хазарског речника]*. Јелена Марићевић (ур.). Нови Сад: Студентска асоцијација Филозофског факултета, 2015. 134-143. Штампано.
- Штерлеман, Иван. "Енциклопедијски лавиринт: Судар барока и просветитељства у *Хазарском речнику* Милорада Павића." *Летеће виолине Милорада Павића: зборник: [тридесет година Хазарског речника]*. Јелена Марићевић (ур.). Нови Сад: Студентска асоцијација Филозофског факултета, 2015. 55-63. Штампано.
- Шукало, Младен. "О читању, па и чају." *Књижевност* 44.82.11 (1988): 1774-1777. Штампано.
- Шулте, Бербел. "Сипати песак у море." Превела Снежана Минић. *Књижевност* 45.90.11/12 (1990): 1941-1945. Штампано.

Латинични извори

- Aboul-Hosn, Sydney S. "The 'Female Reader' and the Rejection of the Logos: La Maga as the 'Central' Character in Cortázar's *Rayuela*." *Hispanic Journal* 16.2 (1995): 307-316. Print.
- Aebi, Marcelo. "'Marelle Hopscotch Coxcoyilla'. Julio Cortázar y las lenguas de «Rayuela»." *Literatura y bilingüismo: homenaje a Pere Ramírez*. Elvezio

- Canonica de Rochemonteix y Ernst Rudin (coordinadores.). Kassel: Edition Reichenberger, 1993. 367-384. Impreso.
- Aguirre, Elvira. "Motivación cultural en la ficción literaria de Julio Cortázar." *INTI 22/23 Cortázar en Mannheim* (otoño 1985 – primavera 1986): 155-164. JSTOR. 05.09.2014.
- Ahmetagić, Jasmina. *Unutrašnja strana postmodernizma: Pavić*. Beograd: Raška škola, 2006. Štampano.
- Alascio Cortázar, Miguel Mario. *Viaje alrededor de una silla*. Buenos Aires: Carpeta Editora, 1971. Impreso.
- Alazraki, Jaime "Julio Cortázar: fiction's master weaver." *The Christian Science Monitor*, 04.09.1978., B4. *Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- . *En busca del unicornio: los cuentos de Julio Cortázar*. Madrid: Gredos, 1983a. Impreso.
- . "Introducción: Hacia la última casilla de la rayuela." *La isla final: Julio Cortázar*. Jaime Alazrafki, Ivar Ivask, y Joaquín Marco (eds.). Madrid: Ultramar, 1983b. 11-45. Impreso.
- . "The Novels of Julio Cortázar by STEVEN BOLDY." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 8.2 (invierno 1984): 281. ProQuest. Web. 26.11.2014.
- . "Imaginación e historia en Julio Cortázar." *Los Ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Fernando Burgos (editor). Madrid: EDI-6, 1987. 1-20. Impreso.
- . "Rayuela." *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Madrid: Anthropos, 1994a. 173-234. Impreso.
- . "62. Modelo para armar: novela calidoscopio." *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Madrid: Anthropos, 1994b. 235-246. Impreso.
- . "La literatura como amistad." *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Madrid: Anthropos, 1994c. 367-369. Impreso.
- . "España en la obra de Julio Cortázar." *Hacia Cortázar: aproximaciones a su obra*. Madrid: Anthropos, 1994d. 341-351. Impreso.

- Alba, Horacio. "Rayuela, de Julio Cortázar: la obra literaria como instrumento de investigación filosófica." *Taula* 33-34 (2000): 239-250. *RACO: Revistas Catalanes amb Accés Obert*. Web. 12.10.2014.
- Alegría, Fernando. "Rayuela: o el orden del caos." *Revista Iberoamericana* 35.69 (1969): 459-472. Web. 17.01.2014.
- . "Libro de Manuel: un libro de preguntas." *INTI 10/11 Julio Cortázar en Barnard* (otoño 1979 – primavera 1980): 101- 107. *JSTOR*. Web. 11.09.2014.
- Aleksić, Tatjana. "Mythistory in a nationalist age: a comparative analysis of Serbian and Greek postmodern fiction." PhD Thesis. Rutgers University, 2007. *Rucore: Rutgers University Community Repository*. Web. 07.04.2014.
- . "National Definition through Postmodern Fragmentation: Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars*." *The Slavic and East European Journal* 53.1 (2009): 86-104. *JSTOR*. Web. 07.04.2014.
- Allen, Richard F. "Temas y técnicas literarias de Julio Cortázar." *The South Central Bulletin* 29.4 *Studies by Members of SCMLA* (1969): 116-118. *JSTOR*. Web. 20.04.2014.
- . "Temas y técnicas del taller de Julio Cortázar." *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani (editor). Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972. 297-305. Impreso.
- Alter, Robert. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press, 1975. Print.
- Amorós, Andrés. "El ambiente de "La de Bringas", novela de Galdós." *Reales sitios* 2.6 (1965): 61-68. *Proquest*. Web. 15.11.2015.
- . "El Galdós de Montesinos." *Cuadernos hispanoamericanos* 233 (1969): 530. *Proquest*. Web. 15.11.2015.
- . "Sobre técnicas de Galdós, de Ricardo Gullón." *Insula* 26 (1971): 6. *JSTOR*. Web. 15.11.2015.
- . "Tristana, de Galdós a Buñuel." *Actas del Primer Congreso Internacional de Estudios Galdosianos [celebrado en Las Palmas de Gran Canaria, del 29 de agosto*

- al 5 de septiembre de 1973]. Las Palmas: Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria, 1977. 319-329. *Memoria Digital de Canarias*. Web. 15.11.2015.
- . "Rayuela (nueva lectura)." *La isla final: Julio Cortázar*. Jaime Alazraki, Ivar Ivask, y Joaquín Marco (eds.). Madrid: Ultramar, 1983. 103-158. Impreso.
- . "Introducción." *Rayuela*. Julio Cortázar. 27ª edición. Madrid: Cátedra, 2014. 15-93. Impreso.
- Anderson, Blanca. "Julio Cortázar: La imposibilidad de narrar." PhD Thesis. Boston University, 1987. UMI Microfilm. *ProQuest*. Web. 13.10.2014.
- . *Julio Cortázar: La imposibilidad de narrar*. Madrid: Editorial Pliegos, 1990. Impreso.
- Araújo, Helena. "Cortázar, la Maga y las otras." *Eco* 215 (1979): 541-556. Impreso.
- Arias Careaga, Raquel. *Julio Cortázar. De la subversión literaria al compromiso político*. Madrid: Sílex Ediciones, 2014. Impreso.
- Aronne-Amestoy, Lida. *Cortázar: la novela mandala*. Buenos Aires: Fernando García Cambeiro, 1972. Impreso.
- Arrigucci Jr., Davi. *O escorpião encalacrado: a poética da destruição em Julio Cortázar*. São Paulo-SP: Campanhia das Letras, 1995. Impreso.
- Babić, Sava. *Milorad Pavić mora pričati priče*. Novi Sad: Stylos, 2000. Štampano.
- Babín, María Teresa. "La antinovela en Hispanoamérica." *Revista Hispánica Moderna* 34.3/4 Homenaje a Federico de Onís (1885-1966) Vol. II (Jul. - Oct., 1968): 523-532. *JSTOR*. Web. 31.08.2014.
- Barrenechea, Ana María. "La estructura de *Rayuela* de Julio Cortázar." *Julio Cortázar*. Pedro Lastra (ed.). Madrid: Taurus, 1981. 207-224. Impreso.
- . "Estudio preliminar." *Cuaderno de bitácora de "Rayuela"*. Julio Cortázar. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1983. 7-138. Impreso.
- . "*Rayuela*, una búsqueda a partir de cero." *Rayuela*. Julio Cortázar. Nanterre: ALLCA XXe, 1991. 677-680. Impreso.

- Barros Grela, Eduardo. "Performatividad lúdica y espacios de género en *Rayuela* y *El túnel*." *Revista Chilena de Literatura* 81 (2012): 119-135. JSTOR. Web. 16.10.2014.
- Barsani, Leo. "62: A Model Kit by Julio Cortázar." *The New York Times's Book Review*, 26 Nov. 1972, 7, 43. *Fondo Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Barth, John. "The Literature of Exhaustion." *The Atlantic* 220.2 (1967): 29-34. Print.
- . "The Literature of Replenishment: Postmodernist Fiction." *The Atlantic monthly* 245.1 (1980): 65-71. Print.
- Bašević, Jelena. "Poética de la ficción en *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić." Tesis de máster inédita. Universidad Complutense de Madrid, 2011. Archivo *Microsoft Word*.
- . "Erotismo en *Diccionario jázaro* de Milorad Pavić." *El erotismo en la modernidad*. Ángel Clemente Escobar y Javier Rivero Grandoso (eds.). Madrid: Compañía Española de Reprografía y Servicios, 2012. 57-73. Impreso.
- Bauer, Matthias. "»Händelt es sich um ein Fahrrad?« Probleme der Genre-Demarkation und der Hybrid-Narration." *Lili* 175.44 (September 2014): 65-91. Druck.
- Baxt, Linda Cummings. "Game in Cortázar." PhD Thesis. Yale University, 1973. UMI Microfilm. *Proquest*. Web. 13.10.2014.
- Bayley, John. *The Characters of Love: A Study in the Literature of Personality*. London: Constable, 1960. Print.
- Benedetti, Mario. "Julio Cortázar, un narrador para lectores cómplices." *Letras del continente mestizo*. Montevideo: Arca, 1974. 90-109. Impreso.
- Benítez, Rubén. "Cortázar: 'que supo abrir la puerta para ir a jugar'." *Revista Iberoamericana* 34.84-85 (1973): 483-501. Web. 12.05.2016.
- Berg, Walter Bruno. "Juegos, dobles y puentes (Anotaciones al capítulo 41 de «Rayuela»)." *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de*

- Cortázar. Vol. 2. Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 263-273. Impreso.
- Bergmann, Martin. *The anatomy of loving: the story of man's quest to know what love is*. New York: Columbia University Press, 1987. Print.
- Bernstein, Jérôme. "Capítulo 34 de «Rayuela»: Toma de posición." *Papeles de Son Armadans* 68 (1973): 233-48. Impreso.
- Berti, Eduardo. "Cortázar novelista." *Anales de literatura hispanoamericana* 37 (2008): 61-69. Web. 21.04.2014.
- Bignardi, Irene. "»Hazarski rečnik«, »slučaj« na poslednjem frankfurtskom sajmu..." *Repubblica*, Roma, 3.6.1988. *Kratka istorija jedne knjige: izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči Hazarski rečnik od Milorada Pavića: delovi izabranih književnih kritika objavljenih u Jugoslaviji, Francuskoj, Belgiji, Švajcarskoj, Nemačkoj, Austriji, Italiji, SAD, Kanadi, Velikoj Britaniji, Australiji, Holandiji, Španiji i Izraelu*. Prir. Jasmina Tešanović. Prevod B.N. Vršac: Književna opština Vršac, 1991. 137. Štampano.
- Blanco Amor, José. "Julio Cortázar." *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani (editor). Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972. 235-260. Impreso.
- Blanco Arnejo, María Dolores. *La novela lúdica experimental de Julio Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos, 1996. Impreso.
- Bocchino, Adriana. "Rayuela: la cuestión del narrador." *Revista Letras* 37 (1988): 286-291. *Biblioteca digital de periódicos de UFPR*. Web. 13.10.2014.
- . "Entre lo dicho y lo callado: buscando al lector libre de «Rayuela»." *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica* 13 (enero 1990): 143-147. Web. 13.10.2014.
- . "Rayuela: programa de un modelo de lector." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 20 (enero 1991): 243-248. Web. 13.10.2014.
- . *Caso Rayuela: las tramas de un ardid*. Mar del Plata, Argentina: Estanislao Balder, 2001. Impreso.

- Bojić, Goran. "Enciklopedija i leksikografija – najnovije proze Milorada Pavića i Danila Kiša." *Savremenik* 32.1/2 (1986): 91-109. Štampano.
- Boldori, Rosa. "Cortázar, una novelística nueva." *Setecientos Monos* 7 (1 de diciembre de 1965): 21-23. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Fondo Julio Cortázar. Web. 25.11.2015.
- . "Sentido y trascendencia de la estructura de «Rayuela»." *Boletín de Literaturas Hispánicas* 6 (1966): 59-69. Impreso.
- Boldy, Steven. *The novels of Julio Cortázar*. Cambridge [Eng.]; New York: Cambridge University Press, 1980a. Print.
- . "The final chapters of Cortázar's *Rayuela*: madness, suicide, conformism?" *Bulletin of Hispanic Studies* 57.3 (1980b): 233-238. ProQuest. Web.13.10.2014.
- Bongers, Wolfgang. *Schrift/Figuren: Julio Cortázars transtextuelle Ästhetik*. Tübingen: Stauffenburg, 2000. Druck.
- Bonham, Jeanne Cecil. "Oh, No, Not Another Search for Identity!" *Columbus*, 07.01.1966, s.p. Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web. 12.05.2016.
- Booth, Wayne. *The Rhetoric of Fiction*. Second Edition. Chicago: University of Chicago Press, 1983. Print.
- Borges, Jorge Luis. "Preface to Julio Cortázar's *Cuentos*." *Critical essays on Julio Cortázar*. Jaime Alazraki (editor). New York: G.K. Hall, 1999. 21-22. Print.
- Borinsky, Alicia. "Littératures/Discipline." *L'Arc* 80 (1980): 32-39. Imprimé.
- . "Fear/silent toys." *Review of Contemporary Fiction* 3.3 (Fall 1983): 89-94. ProQuest. Web. 27.09.2014.
- Bošković, Sanja. "Les éléments du folklore slave dans la littérature contemporaine serbe: Milorad Pavić, le Dictionnaire khazar." *Revue des études slaves* 74.2/3 (2002): 353-362. Persée. Web. 22.10.2014.
- . "L'esprit prométhéen et l'idée de l'expérimentation dans *Le Dictionnaire Khazar* de Milorad Pavić." *Dossier Spécial. Le premier écrivain du XXIe siècle: Milorad Pavić*. Mars 2012a. *Serbica.fr*. Web. 12.05.2016.

- . "Le Dictionnaire Khazar ou l'iconographie éclectique de Pavić." *La littérature serbe dans le contexte européen: texte, contexte et intertextualité. Actes du Colloque international organisé par Milivoj Srebro. Université Michel de Montaigne - Bordeaux 3*. 27.07.2012b. *Serbica.fr*. Web. 12.05.2016.
- Bracamonte, Jorge. "Julio Cortázar y momentos de la novela experimental argentina." *Anclajes* 19.2 (2015): 12-23. *SCIELO*. Web. 10.04.2017.
- Brajović, Tihomir. "Roman-enigma." *Književna kritika* 20.2 (1989): 87-91. Štampano.
- Brenes Reyes, Jaime. "Ontological and Political Search for 'El Hombre Nuevo': Julio Cortázar's *Rayuela* and *Libro de Manuel*." MA Thesis. University of Guelph, 2011. *The Atrium*. Web. 17.04.2016.
- Brody, Robert. "Stream-of-consciousness techniques in Cortázar's *Rayuela*." *Symposium* 9.1 (1975): 48-56. *ProQuest*. Web. 16.10.2014.
- . *Julio Cortázar. Rayuela*. London: Grant and Cutler; Tamesis, 1976. Print.
- Broyard, Anatole. "I am exercising my option." *The New York Times*, 24 Nov. 1972, 35. *Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- Bruckner, D. J. R. "How to kill readers." *New York Times*, 11/20/1988, 15. Print.
- Bryan, C. D. B. "Cortázar's Masterpiece [On *Hopscotch*]." *Critical essays on Julio Cortázar*. Jaime Alazraki (editor). New York: G.K. Hall, 1999a. 155-161. Print.
- . "The Deluxe Model [on *62: A Model Kit*]." *Critical essays on Julio Cortázar*. Jaime Alazraki (editor). New York: G.K. Hall, 1999b. 169-172. Print.
- Burkhart, Dagmar. "Culture as Memory: On the Poetics of Milorad Pavić." *Review of Contemporary Fiction* 18.2 (1998): 164-171. *ProQuest*. Web. 22.10.2014.
- But, Vejn. *Retorika proze*. Preveo Branko Vučićević. Beograd: Nolit, 1976. Štampano.
- Callus, Ivan. "Paratextual Play in Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars*." *Electronic Book Review*, 01.01.1999. Web. 12.09.2017.

- Carmosino, Roger Biagio. "Constantes temáticas y formales en la narrativa de Julio Cortázar: función en cuento y novela." PhD Thesis. The University of Connecticut, 1985. UMI Microfilm. *ProQuest*. Web. 14.10.2014.
- Carranza, José María. "Reseña de 62. *Modelo para armar* de Julio Cortázar." *Revista iberoamericana* 35.69 (1969): 557-559. Web. 15.05.2016.
- Casanova, Nicole. "Les fêtes barbares de Milorad Pavić." *Dossier Spécial. Le premier écrivain du XXIe siècle: Milorad Pavić*. 2011. *Serbica.fr*. Web. 12.05.2016.
- Castellano-Girón, Hernán. "Lo galdosiano en Cortázar, lo cortazariano en Galdós. A propósito del capítulo 34 de *Rayuela*." Fernando Burgos (editor). Madrid: EDI-6, 1987. 129-135. Impreso.
- Castillo, Debra A. "Reading over her shoulder: Galdós/Cortázar." *Anales galdosianos* 21 (1986): 147-160. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 15.12.2015.
- Castro-Klarén, Sara. "Ontological Fabulation: Toward Cortázar's Theory of Literature." *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*. Jaime Alazraki and Ivar Ivask (eds). Norman: University of Oklahoma Press, 1978. 140-150. Print.
- . "Desire, the author and the reader in Cortázar's narrative." *Review of Contemporary Fiction* 3.3 (Fall 1983): 65-71. *ProQuest*. Web. 27.09.2014
- Cédola, Estela. *Cortázar: el escritor y sus contextos*. Buenos Aires: Edicial, 1994. Impreso.
- Celis, Roger. "Erotismo y Muerte; Georges Bataille y Julio Cortázar." *Chasqui* 31.1 (2002): 38-49. *JSTOR*. Web. 11.08.2015.
- Céspedes, Irma. "El Montaje como Recurso en *Rayuela*." *Revista Chilena de Literatura* 5/6 (1972): 111-132. *JSTOR*. Web. 16.10.2014.
- Chainani, Sonesh Suresh. "Greater than the game itself: seduction in Julio Cortázar's 62: *modelo para armar*." BA Thesis. Harvard University, 1999. Typescript.

- Chanady, Amaryll. "Julio Cortázar: una respuesta latinoamericana a la «literatura de agotamiento»." *Los Ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Fernando Burgos (editor). Madrid: EDI-6, 1987. 67-73. Impreso.
- Chapman, Arnold. "Cortázar's *Rayuela*: A Case of Convention?" *Symposium* 32.2 (1978): 93-102. *ProQuest*. Web. 31.08.2014.
- Chatzivasileiou, Litsa. "Rereading *Rayuela*: Hypergraphy, Hermaphroditism, and Schizophrenia." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.3 (primavera 2001): 397-423. *JSTOR*. Web. 17.01.2016.
- Chesler, Robin. "62: Transgressions of Narrative and Narrative of Transgressions." BA Thesis. Harvard University, 1986. Typescript.
- Cheuse, Alan. "A fusion of Marx, the Marx Bros." *Los Angeles Times*, 19 Nov. 1978, s.p. Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Christ, Ronald. "62: A Model Kit. Shuffle Your Own Hand in Cortázar's Latest." Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web. 12.05.2016.
- Clément, Jean. "Fiction interactive et modernité." *Littérature* 96, *Informatique et Littérature* (1994): 19-36. *JSTOR*. Web. 22.10.2014.
- Cogburn, Eda E. "Cortázar's *Rayuela* as Convergent Canvas Between Author and Reader." BA Thesis. University of Tennessee, 2011. *University of Tennessee Honors Thesis Projects*. Web. 15.12.2015.
- Colás, Santiago. *Postmodernity in Latin America: The Argentine paradigm*. Durham [N.C.]: Duke University Press, 1994. Print.
- . "Inventing Autonomies: Meditations on Julio Cortázar and the Politics of Our Time." *CR: The New Centennial Review* 5.2 (2005): 1-34. *Project Muse*. Web. 20.04.2014.
- . "Writing life and love: Julio Cortázar and Gilles Deleuze." *Angelaki* 11.1 (2006): 199-207. *Taylor & Francis Online*. Web. 17.09.2014.

- Coll, Edna. "Aspectos cervantinos en Julio Cortázar." *Revista Hispánica Moderna* 34.3/4, *Homenaje a Federico de Onís (1885-1966) Volúmen II* (julio - octubre 1968): 596-604. JSTOR. Web. 20.02.2016.
- Collazos, Óscar. "La encrucijada del lenguaje." Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970. 7-37. Impreso.
- Concha, Jaime. "Critizando «Rayuela»." *Hispanamérica* 4, *Anejo 1: Literatura latinoamericana e ideología de la dependencia* (agosto 1975): 131-158. JSTOR. Web. 31.08.2014.
- Conti, Haroldo. "Cuando enmudezcan todas las voces." *La Opinión*, Buenos Aires, 8 de diciembre 1974, s.p. Fondo *Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - *Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- Coover, Robert. "He thinks the way we dream." *New York Times*, 11/20/1988, 15-16. Print.
- Copeland, John. "Las imágenes de *Rayuela*." *Revista Iberoamericana* 33.63 (1967): 85-104. Web. 16.04.2014.
- Cortázar, Julio. *La vuelta al día en ochenta mundos*. 1967. 4ª edición. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 1968a. Impreso.
- . "Literatura en la revolución y revolución en la literatura: algunos malentendidos a liquidar." Óscar Collazos, Julio Cortázar y Mario Vargas Llosa. *Literatura en la revolución y revolución en la literatura (polémica)*. México: Siglo Veintiuno Editores, 1970a. 38-77. Impreso.
- . *Viaje alrededor de una mesa*. Buenos Aires: Editorial Rayuela, 1970b. Impreso.
- . "La muñeca rota." *Último round*. Vol. 1. 1969. 4ª edición. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1974a. 248-271. Impreso.
- . "/que sepa abrir la puerta para ir a jugar." *Último round*. Vol. 2. 1969. 4ª edición. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1974b. 58-84. Impreso.
- . "Cristal con una rosa adentro." *Último round*. Vol. 2. 1969. 4ª edición. Madrid: Siglo XXI de España Editores, 1974c. 127-129. Impreso.
- . *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Madrid: Alfaguara, 2013. Impreso.

- Cortázar, Julio y Ana María Barrenechea. *Cuaderno de bitácora de «Rayuela»*. Buenos Aires: Sudamericana, 1983. Impreso.
- Cosgrove, Ciaran. "Discursive Anarchy or Creative Pluralism? The Cases of Cortázar and Puig." *The Modern Language Review* 90.1 (Jan., 1995): 71-82. JSTOR. Web. 22.10.2014.
- . "Cortázar y la novela prescindible." *Otra flor amarilla: antología: homenaje a Julio Cortázar*. Guadalajara: Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, Universidad de Guadalajara; México, D.F.: Cátedra Latinoamericana Julio Cortázar, Universidad de Guadalajara, 2002. 83-99. Impreso.
- Coutinho, Eduardo de Faria. *The process of Revitalization of the Language and Narrative Structure in the fiction of Joao Guimaraes Rosa and JC*. Valencia: Albatros Hispanófila Ediciones, 1980. Impreso.
- Cruz, Juan. "Edith Aron: su propia 'maga'." *El País*, 20.04.2007. Web. 22.12.2016.
- Cruz Delgado, José E. *La postmodernidad literaria en «Rayuela» de Julio Cortázar*. Caracas: Fedupel, 1997. Impreso.
- Cunningham, Rodger. "Falling into heaven: pre-adamism and paradox in *Rayuela*." *INTI* 1.34/35 (1991): 93-106. JSTOR. Web. 22.10.2014.
- Curutchet, Juan Carlos. *Julio Cortázar o la crítica de la razón pragmática*. Madrid: Editora Nacional, 1972. Impreso.
- Cvetanović, Ivan. "The Search for Pre-Adam: The Mythopoeic Dimension in *Dictionary of the Khazars*, By M. Pavić." PhD Thesis. University of Illinois at Chicago, 2002. Typescript.
- . "Knjiga je bog – mitsko kao stilska odlika *Hazarskog rečnika*." *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са VI међународног научног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу, (28-29. X 2011). Књ. 2, Бог. Драган Бошковић (ур.)*. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет: Скупштина града, 2012. 481-486. Штампано.
- Damrosch, David. *What is World Literature?* Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2003. 260-279. Print.

- . "Death in Translation." *Nation, Language, and the Ethics of Translation*. Sandra Bermann and Michael Wood (editors). Princeton, N.J.: Princeton University Press, 2005. 380-398. Print.
- De Gregorio, María Isabel. "Rayuela." *Boletín de literaturas hispánicas* 6 (1966): 43-59. Impreso.
- De Laurentiis, Antonella. *Julio Cortázar: il tempo e la sua rappresentazione*. Roma: Aracne, 2005. Stampato.
- De Sola, Graciela. *Julio Cortázar y el hombre nuevo*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968a. Impreso.
- . "Rayuela: una invitación al viaje." *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Noé Jitrik et al. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968b. 75-102. Impreso.
- Dellepiane, Ángela. "Algunas conclusiones acerca del lenguaje en Cortázar." *Sin Nombre* 2.2 (1971): 24-35. Impreso.
- . "«62. Modelo para armar»: ¿Agresión, regresión o progresión?" *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani (editor). Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972. 151-180. Impreso.
- . "Otra experiencia para lectores «salteados»: «Libro de Manuel»." *Nueva narrativa hispanoamericana* 5 (enero y septiembre de 1975): 17-34. Impreso.
- Delić, Jovan. *Hazarska prizma: tumačenje proze Milorada Pavića*. Beograd: Prosveta: Dosije; Titograd: Oktoih; Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991. Štampano.
- Demarchi, Rogelio. "El intelectual y la política. Paradojas cortazarianas." *El Taco en la brea* 2 (2015): 69-79. Web. 11.01.2017.
- D'Haen, Theo. *Text to reader: a communicative approach to Fowles, Barth, Cortázar, and Boon*. Amsterdam; Philadelphia: J. Benjamins Pub., 1983. Print.
- Di Biase Castro, Elisa T. "Las rayuelas de Le Corbusier y Julio Cortázar: alquimia del erotismo y la conciencia." *El erotismo en la modernidad*. Ángel Clemente Escobar y Javier Rivero Grandoso (eds.). Madrid: Compañía Española de Reprografía y Servicios, 2012. 119-134. Impreso.

- Di Geronimo, Miriam. *Narrar por knock-out: La poética del cuento de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Simurg, 2004. Impreso.
- Diéguez Pascual, Ana. "El erotismo en *Rayuela*." *El erotismo en la modernidad*. Ángel Clemente Escobar y Javier Rivero Grandoso (eds.). Madrid: Compañía Española de Reprografía y Servicios, 2012. 119-134. Impreso.
- Donni de Mirande, Nelly. "Notas sobre la lengua de Cortázar." *Boletín de literaturas hispánicas* 6 (1966): 71-83. Impreso.
- Dostie, Carole. "Érotisme, plaisir et devenir. L'érotisme au fil d'un passe." MA thèse. Université Laval, 1998. UMI Microfilm. ProQuest. Web. 14.10.2014.
- Doulu, Jérôme. "De las experiencias y cruces en el discurso de la memoria: de la involuntaria en Proust a la del Polidor en *62/ Modelo para armar* de Cortázar." *Kamchatka* 2 (diciembre 2013): 225-240. Web. 04.05.2016.
- Douthit, Peter L. "Imported Novel Classic." *York Writer Star Telegram*, 08.05.1966, s.p. Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Đurić, Rajko. "Kultur und Destruktivität am Beispiel Jugoslawien." *Suchbild Europa: künstlerische Konzepte der Moderne*. Jürgen Wertheimer (Hg.). Amsterdam; Atlanta: Rodopi, 1995. 162-167. Druck.
- Eco, Umberto. *Lector in fabula: La cooperazione interpretativa nei testi narrativi*. Milano: Bompiani, 1979. Stampato.
- . *Opera aperta*. 1962. Milano: Bompiani, 1997. Stampato.
- Edelstein, Arthur. "As Fiction, "Hopscotch" Is More An Exhibition Than An Encounter." *National Observer*, 13.06.1966, s.p. Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Eko, Umberto. *Otvoreno djelo*. Sarajevo: Izdavačko preduzeće "Veselin Masleša", 1965. Štampano.
- Escandón Montenegro, Pablo. "Internet, una invención literaria." *Temas de comunicación* 15 (2007): 155-172. Web. 17.12.2016.

- Escantilla, Roberto. *Julio Cortázar: la visión de conjunto*. México: Organización Editorial Novaro, 1970. Impreso.
- Ezquerro, Milagros. "Rayuela: estudio temático." *Rayuela*. Julio Cortázar. Nanterre: ALLCA XXe, 1991. 615-628. Impreso.
- Fazzolari, Margarita. "Una muñeca rota con una sorpresa «adentro»." *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 2. Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 195-202. Impreso.
- Feilhauer, Felicitas. "Knjige kao »Hazarski rečnik« su srećni događaji..." *Leserlexicon zum Lexiconroman*, Carl Hanser Verlag, januar 1988. *Kratka istorija jedne knjige: izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči Hazarski rečnik od Milorada Pavića: delovi izabranih književnih kritika objavljenih u Jugoslaviji, Francuskoj, Belgiji, Švajcarskoj, Nemačkoj, Austriji, Italiji, SAD, Kanadi, Velikoj Britaniji, Australiji, Holandiji, Španiji i Izraelu*. Prir. Jasmina Tešanović. Prevod J.M. Vršac: Književna opština Vršac, 1991. 91. Štampano.
- Fell, Claude. "Des jeux pour vivre et pour rêver." *L'Arc* 80 (1980): 56-62. Imprimé.
- Fernández, Ana María. *Teoría de la novela en Unamuno, Ortega y Cortázar*. Madrid: Editorial Pliegos, 1991. Impreso.
- Fernández, Mariángeles. "Aproximación a la idea de lector cómplice en Julio Cortázar." *Revista Letral* 12 (2014): 58-69. Web. 30.05.2015.
- Fernández Utrera, María Soledad. "Julio Cortázar y *Libro de Manuel*: pensamiento y narrativa en torno al concepto de «revolución»." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 20.2 (Inverno 1996): 225-240. JSTOR. Web. 16.10.2014.
- Ferro, Roberto. "Escritura y vida en los textos de Julio Cortázar / Un modelo para desarmar." *Taller de Letras* 41 (2007): 21-51. Web. 11.01.2017.
- Figueroa, Esperanza. "Guía para el Lector de *Rayuela*." *Revista Iberoamericana* 32.62 (1966): 261-266. Web. 12.10.2014.

- Figuerola Amaral, Esperanza. "Dos libros de Cortázar." *Revista Iberoamericana* 35.68 (1969): 377-383. Web. 20.06.2016.
- Filer, Malva E. *Los mundos de Julio Cortázar*. Long Island City, New York, U.S.A.: Las Américas Pub. Co., 1970. Impreso.
- . "La búsqueda de autenticidad." *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani (editor). Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972a. 195-206. Impreso.
- . "Las transformaciones del yo." *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani (editor). Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972b. 261-276. Impreso.
- . "El lugar de la poesía. Pasos hacia la ciudad de 62. Modelo para armar." *Los Ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Fernando Burgos (editor). Madrid: EDI-6, 1987. 47-53. Impreso.
- Filipović, Nataša. "Discurso metapoético en los cuentos de Julio Cortázar." *Reči* 3.4 (2011): 63-78. Web. 22.09.2016.
- Flores, Félix Gabriel. "El lirismo metafísico de Julio Cortázar." *Cuadernos Hispanoamericanos* 289-90 (1974): 7-52. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 14.10.2014.
- Ford, Aníbal. "Humanismo para europeos." *La Opinión*, Buenos Aires, 8 diciembre 1974, 3. Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Forster, E. M. *Aspects of the novel*. New York: Harcourt, Brace & company, 1927. Print.
- Franciscato, Martha Paley. "Julio Cortázar y un modelo para armar ya armado." *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani (editor). Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972. 365-373. Impreso.
- . "The New Man (But Not the New Woman)." *Final Island*. Jaime Alazraki and Ivar Ivask (Eds). Norman: University of Oklahoma Press, 1978. 134-139. Print.

- . "El juego como metáfora de la búsqueda en la obra de Julio Cortázar." *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas celebrado en Toronto del 22 al 26 agosto de 1977*. Toronto: Department of Spanish and Portuguese, 1980. 273-275. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 25.11.2016.
- Franco, Jean. "Julio Cortázar, utopia and everyday life." *INTI 10/11, Julio Cortázar en Barnard (otoño 1979 - primavera 1980)*: 108-118. *JSTOR*. Web. 20.04.2014.
- Friendly, Jonathan. "Warning to Skip Came Too Late in Hopscotch." *Minneapolis Tribune*, 12.06.1966, n. p. *CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Fondo Julio Cortázar*. Web. 17.09.2015.
- Fuentes, Carlos. "Rayuela: La novela como caja de Pandora." *Mundo nuevo* 9 (1967): 67-69. Impreso.
- Gabbay, Cynthia. "Intertextualidad de artificio y dialogismo imaginado: los alter-ego autoriales en la obra de Julio Cortázar." *Actas del IV Congreso Internacional "Cuestiones Críticas"*. CELARG (ed.). Rosario: Centro de Estudios de Literatura Argentina, 2015. Web. 20.11.2016.
- Gallo, Marta. "Los nombres de Rayuela." *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 2. Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 223-235. Impreso.
- Gamboa, Santiago. "Rayuela y la iglesia cortazariana." *El País*, 26.06.2013. Web. 15.01.2014.
- . "Las consecuencias de Cortázar." *El Espectador*, 25.08.2014. Web. 21.05.2016.
- Garcés, Gonzalo. "Instrucciones para criticar a Cortázar." *Letras libres* 33 (junio 2004): 76-78. Web. 16.10.2014.
- García Canclini, Néstor. *Cortázar: una antropología poética*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1968. Impreso.
- Garfield, Evelyn Picon. *Julio Cortázar*. New York: Ungar, 1975a. Print.
- . *¿Es Julio Cortázar un surrealista?* Madrid: Gredos, 1975b. Impreso.

- Garfield, Evelyn Picon y Julio Cortázar. *Cortázar por Cortázar*. Xalapa, México: Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias, Universidad Veracruzana, 1978. Impreso.
- Garonzik, Rebecca Rae. "Beyond Marcuse: Guevara's Influence on the Revolutionary Erotic in Julio Cortázar's *Libro de Manuel*." *A Contracorriente* 13.2 (2016): 287-310. Web. 11.01.2017.
- Generani, Gustavo. "62/Modelo para armar: la tradición de la ruptura." *Cortázar, 1994: estudios críticos: actas de las Jornadas de Homenaje a Julio Cortázar, 2, 3 y 4 de noviembre de 1994*. Jornadas de Homenaje a Julio Cortázar (ed.). Buenos Aires: Ediciones Academia del Sur, 1997. 129-138. Impreso.
- Genette, Gérard. *Figures III. Discourse de récit*. Paris: Éditions du Seuil, 1972. Imprimé.
- . *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil, 1987. Imprimé.
- Genover, Kathleen. *Claves de una novelística existencial (En «Rayuela» de Cortázar)*. Madrid: Playor, 1973. Impreso.
- Gertel, Zunilda. "Rayuela, la figura y su lectura." *Hispanic Review* 56.3 (1988): 287-305. JSTOR. Web. 16.10.2014.
- Gilman, Stephen. *Galdós and the Art of the European Novel: 1867-1887*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1981. Print.
- Giordano, Enrique. "Algunas aproximaciones a «Rayuela», de Julio Cortázar, a través de la dinámica del juego." *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani (editor). Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972. 96-129. Impreso.
- Gnutzmann, Rita. *Rayuela, Julio Cortázar*. Madrid: Alhambra, 1989. Impreso.
- Goloboff, Gerardo Mario. "El "hablar con figuras" de Cortázar." *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 2. Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 241-256. Impreso.

- Gómez, Susana. "Tres palabras sobre *Libro de Manuel*. Temporalidad, lenguaje y (cultura) política." *Recial* 4.4 (2013): s.p. Web. 10.09.2015.
- González Bermejo, Ernesto y Julio Cortázar. *Conversaciones con Cortázar*. Barcelona: EDHASA, 1978. Impreso.
- González Dueñas, Daniel. *Rayuela: Cuaderno de lectura. Un tránsito por la novela de Julio Cortázar*. Coyoacán, México: La Cabra Ediciones, 2014. Impreso.
- Gudiño Kieffer, Eduardo. "La novela frente al autor, al lector y a sí misma." *El Litoral*, 03.11.1963, s.p. *Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- Guevara, Ernesto. "El socialismo y el hombre en Cuba." *Marcha*, Montevideo, 12 marzo 1965, 14-15, 20. *Anáforas*. Web. 17.05.2017.
- Guevara Geer, Geoff. "Better dead than read: the risk of the passive reader in Julio Cortázar's narrative." *Latin American Literary Review* 41.81 (Jan-June 2013): 107-118. Web. 16.04.2014.
- Gullón, Germán. "La retórica de Cortázar en *Rayuela*." *Insula*, No. 299 (1971): 13. *Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- Gyurko, Lanin A. "Identity and Fate in Cortázar's 62: *Modelo Para Armar*." *Symposium*, 27.3 (1973a): 214-234. *Taylor & Francis Online*. Web. 17.09.2014.
- . "Destructive and Ironically Redemptive Fantasy in Cortázar." *Hispania* 56.4 (Dec. 1973b): 988-999. *JSTOR*. Web. 27.08.2014.
- Halkin, Hillel. "Fic.tio.nary." *The New Republic* 199.25 (December 19, 1988): 38-41. Web. 25.11.2014.
- Hardin, Michael. "Non-cooperative game theory and female-readers: How to win the game of *Hopscotch*." *Hispanófila* 111 (Mayo 1994): 57-72. *JSTOR*. Web. 10.01.2016.
- . "Dictionary of the Khazars and Landscape Painted with Tea: Gendered Reading: Or Is the Female Reader Just a Male in Drag?" *Canadian-American Slavic Studies* 31.3 (1997): 289-312. *ProQuest*. Web. 20.10.2014.

- . "Cortázar's Masochistic Text: *Hopscotch* and the Pleasure of Losing." *Playing the Reader: The Homoerotics of Self-Reflexive Fiction*. New York: Peter Lang, 2000. 73-91. Print.
- Harding, Phillip (editor and translator). *From the end of the Peloponnesian War to the battle of Ipsus*. Cambridge [Cambridgeshire]; New York: Cambridge University Press, 1985. Print.
- Harss, Luis. "Julio Cortázar, o la cachetada metafísica." *Los nuestros*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966. 252-300. Impreso.
- . "Cortázar: lenguaje y sociedad." *INTI 10/11, Julio Cortázar en Barnard* (otoño 1979 - primavera 1980): 119-125. *JSTOR*. Web. 11.09.2014.
- Hayles, N. Katherine. "Corporeal Anxiety in *Dictionary of the Khazars*: What Books Talk about in the Late Age of Print When They Talk about Losing Their Bodies." *Modern Fiction Studies* 43.3 (1997): 800-820. Print.
- Heker, Liliana. "Apunte para una lectura 'literaria' de *Libro de Manuel*." *El Escarabajo de Oro* 12.46 (1973): 18-19, 22-23. *Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines - Archivos*. Web.12.05.2016.
- Hernández, Ana María. "Cortázar: El libro de Andrés + Lonstein =Manuel." *Nueva narrativa hispanoamericana* 5 (enero y septiembre de 1975): 35-55. Impreso.
- . "Vampires and Vampiresses: A Reading of 62." *Final Island*. Jaime Alazraki and Ivar Ivask (Eds). Norman: University of Oklahoma Press, 1978. 109-114. Print.
- . "Camaleonismo y vampirismo: la poética de Julio Cortázar." *Revista Iberoamericana*, 45.108 (1979): 475-492. Web. 16.10.2014.
- Hernández del Castillo, Ana. *Keats, Poe, and the shaping of Cortázar's mythopoesis*. Amsterdam: J. Benjamins, 1981. Print.
- Holsten, Ken. "Notas sobre el "Tablero de Dirección" en *Rayuela* de Julio Cortázar." *Revista Iberoamericana* 39.84 (1973): 683-688. Web. 12.10.2014.

- Hoorn, Tanja von. "Kleine Typologie des Lexicon-Romans (Okopenko, Pavic, Marti, Wolf)." *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 88.3 (2014): 392-413. Web. 20.10.2016.
- Horvat, Srećko. *Radikalnost ljubavi*. Preveo Dušan Maljković. Beograd: Laguna, 2016. Štampano.
- Hussey, Barbara L. "Rayuela: Chapter 55 as Take-(away)." *The International Fiction Review* 8.1 (1981): 53-60. *Centre for Digital Scholarship Journals*. Web. 10.01.2016.
- Hutcheon, Linda. "Modes et formes du narcissisme littéraire." *Poétique: Revue de Théorie et d'Analyse Littéraires* 29 (1977): 90-106. Imprimé.
- . *Narcissistic narrative: the metafictional paradox*. Waterloo, Ont.: Wilfred Laurier University Press, 1980. Print.
- Hutchinson, Peter. *Games Authors Play*. London; New York: Methuen, 1983. Print.
- Ibsen, Kristine. "Hacia la puerta del infinito: El papel de la mujer en *Rayuela*." *Mester* 18.1 (Spring, 1989): 33-40. *eScholarship. University of California*. Web. 05.03.2014.
- Ikonen, Teemu. "Literary Encyclopedia. A User's Manual." *Cybertext yearbook, Ergodic Histories* (2006): n. p. *Cybertext yearbook database*. Web. 15.12.2016.
- Ilian, Ilinca. "La inmoción del pathos: una influencia de Robert Musil sobre Julio Cortázar." *Colindancias* 1 (2010): 51-63. Web. 12.10.2014.
- Imbrogno, Mara. "Julio Cortázar e il ponte da Rayuela a 62. Modelo para armar." *Orillas* 1 (2012): 1-17. Web. 15.01.2017.
- . "I giochi con le parole in Rayuela e 62. Modelo para armar di Julio Cortázar." *Lingue e Linguaggi* 9 (2013): 105-120. Web. 15.01.2017.
- Imo, Wiltrud. *Wirklichkeitsauffassung und Wirklichkeitsdarstellung im Erzählwerk Julio Cortazars*. Frankfurt/Main: Haag und Herchen, 1981. Druck.
- Inclendon, John. "Una Clave de Cortázar sobre 62. Modelo para armar." *Revista iberoamericana* 41 (1975): 263-65. Web. 20.04.2014.

- . "La «ejecución silenciosa» en «Libro de Manuel»." *Cuadernos Hispanoamericanos*, 364-366 (1980): 510-517. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 14.10.2014.
- Iñigo-Madrigal, Luis. "«Rayuela»: los juegos en el cementerio." *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 2. Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 263-273. Impreso.
- Irby, James. "Cortázar's "Hopscotch" and Other Games." *NOVEL: A Forum on Fiction* 1.1 (Autumn, 1967): 64-70. *JSTOR*. Web. 16.10.2014.
- Isasi Angulo, A. Carlos. "Función de las innovaciones estilísticas en *Rayuela*." *Revista Iberoamericana* 39.84 (1973): 583-592. Web. 22.04.2014.
- Jaffe, Janice Ann. "Lovers' play/l'oeuvre se plait: the love story in the digressive tradition of Sterne, Machado de Assis and Cortázar." PhD Thesis. University of Wisconsin-Madison, 1989. Typescript.
- Jerkov, Aleksandar. *Od modernizma do postmoderne: pripovedač i poetika, priča i smrt*. Priština: Jedinstvo; Gornji Milanovac: Dečje novine, 1991. Štampano.
- . "Nova tekstualnost." *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Nikšić: Unireks; Beograd: Prosveta; Podgorica: Oktoih, 1992. 163-221. Štampano.
- Jones, Julie. "62: Cortázar's "novela pastoril"." *INTI* 21 (1985): 27-35. *JSTOR*. Web. 22.04.2014.
- . *A Common Place: The Representation of Paris in Spanish American Fiction*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press; London; Cranbury, NJ: Associated University Presses, 1998. Print.
- Jovanović Gorup, Radmila. "Pavić's *The Inner Side of the Wind*: A Postmodern Novel." *Review of Contemporary Fiction* 18.2 (1998): 204-213. *ProQuest*. Web. 22.10.2014.
- Juan-Navarro, Santiago. "Postmodernist Collage and Montage in *A Manual for Manuel*." *Critical essays on Julio Cortázar*. Jaime Alazraki (editor). New York: G.K. Hall, 1999. 173-192. Print.

- Kahn, Lauri Hutt. *Vislumbrar la otredad: los pasajes en la narrativa de Julio Cortázar*. New York: Peter Lang, 1996. Impreso.
- Kalfus, Ken. "Milorad Pavić: To Serbs with Love." *Voice literary supplement* 103 (1992): 22-23. Print.
- Katsman, Roman. "Anthropoetic Gesture: A Key to Milorad Pavić's Poetics (*Landscape Painted with Tea*)." *Toronto Slavic Quaterly* 12 (Spring 2005): n.p. *Toronto Slavic Quaterly*. Web. 12.05.2016.
- Katušić, Bernarda. "Fikcija i faksija u Pavićevom romanu *Hazarski rečnik*." *Језици и културе у времену и простору: тематски зборник*. 2. 1. Снежана Гудурић и Марија Стефановић (ур.). Нови Сад: Филозофски факултет, 2013. 229-235. Штампано.
- Kennedy, William. "Collage for Revolutionaries." *Washington Post*, 5 Nov. 1978, s.p. Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Kerr, Lucille. "Critics and Cortázar." *Latin American Research Review* 18.2 (1983): 266-275. JSTOR. Web. 06.05.2014.
- . "Betwixt Reading and Repetition (apropos of Cortázar's 62: *A Model Kit*)." *Julio Cortázar: new readings*. Carlos J. Alonso (editor). Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1998. 91-109. Print.
- Kilabera, Ramadan. "Postmodern Fundamentalism or Vice Versa: Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars*." MA Thesis. The University of Wisconsin - Eau Claire, 2003. UMI Microfilm. ProQuest. Web. 07.12.2014.
- Kilbourn Davis, Rachel. "*Dictionary of the Khazars* as a Khazar Jar." *Review of Contemporary Fiction* 18.2 (1998): 172-182. ProQuest. Web. 22.10.2014.
- Klopfer, Rolf. "La libertad del autor y el potencial del lector: encuentro con "Rayuela" de Julio Cortázar." *INTI 22/23, Cortázar en Mannheim* (otoño 1985 - primavera 1986): 113-129. JSTOR. 16.10.2014.
- Kohut, Karl. "El escritor latinoamericano en Francia. Reflexiones de Julio Cortázar en torno al exilio." *INTI 22/23, Cortázar en Mannheim* (otoño 1985 - primavera 1986): 263-280. JSTOR. 05.09.2014.

- Kortasar, Húlio. *Školice*. Prevela Silvia Monros Stojaković. Beograd: Prosveta: Narodna knjiga: Književne novine: Rad, 1984. Štampano.
- Kos-Lajtman, Andrijana. "Legitimizacija imaginarnog i subverzija povijesnog u romanesknom diskursu Dževada Karahasana, Milorada Pavića i Jasne Horvat." *Slavia Centralis* V/2 (2012): 19–30. *KU Scholarworks*. Web. 20.05.2016.
- Kristeva, Julia. *Histoires d'amour*. Paris: Denoël, 1983. Imprimé.
- Kulin, Katalin. "Discurso de 62. Modelo para armar, de Julio Cortázar." *Anales de literatura hispanoamericana* 12 (1983): 99-113. *Dialnet*. Web. 20.09.2014.
- Lačok, Elena. "Naučnofantastično viđenje Hazarskog rečnika." *Znak Sagite* 13.15 (2005): 2685-2686. Štampano.
- Lagmanovich, David. "Rayuela, la novela que no lo es pero no importa." *La Gaceta - Washington*, 29.03.1964, s.p. *Fondo Julio Cortázar*. *CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- Lagos, Ramona. "Libro de Manuel: el mundo a través de la escritura." *La Palabra y el Hombre* 12.25 (1978): 49-59. *Fondo Julio Cortázar*. *CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web. 12.05.2016.
- Lallas, Thanassis. "'As a Writer I Was Born Two Hundred Years Ago...': An Interview with Milorad Pavić." *Review of Contemporary Fiction* 18.2 (1998): 128-141. *ProQuest*. Web. 22.10.2014.
- Landow, George. *Hypertext 3.0: Critical Theory and New Media in an Era of Globalization*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006. Print.
- Larsen, Neil. "Cortázar and Postmodernity: New Interpretive Liabilities." *Julio Cortázar: new readings*. Carlos J. Alonso (editor). Cambridge, U.K.; New York: Cambridge University Press, 1998. 57-75. Print.
- Lazić, Boris. "Le montage dans *Le Dictionnaire Khazar* de Milorad Pavić." *Dossier Spécial. Le premier écrivain du XXIe siècle: Milorad Pavić*. Septembre 2011. *Serbica.fr*. Web. 12.05.2016.
- Leal, Luis. "Situación de Julio Cortázar." *Revista Iberoamericana* 39.84 (1973): 399-409. Web. 16.10.2014.

- Ledgard, Melvin. *Amores adversos y apasionados: la evolución del tema del amor en cinco novelas latinoamericanas*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú, 2002. Impreso.
- Legaz, María Elena. "Rayuela, ayer y hoy." *RECIAL* 4.4 (2013): s.p. Web. 20.04.2014.
- Leitner, Andreas. "Dictionary of the Khazars as an Epistemological Metaphor." *Review of Contemporary Fiction* 18.2 (1998): 155-163. ProQuest. Web. 22.10.2014.
- Leonard, John. "Julio Cortázar Goes Política." *Herald Magazine*, 26 Nov. 1978, n.p. Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- . "Hazarski rečnik je lakše pročitati nego opisati..." *The Nation*, New York, 5.12.1988. *Kratka istorija jedne knjige: izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči Hazarski rečnik od Milorada Pavića: delovi izabranih književnih kritika objavljenih u Jugoslaviji, Francuskoj, Belgiji, Švajcarskoj, Nemačkoj, Austriji, Italiji, SAD, Kanadi, Velikoj Britaniji, Australiji, Holandiji, Španiji i Izraelu*. Prir. Jasmina Tešanović. Prevod J. T. Vršac: Književna opština Vršac, 1991. 225-227. Štampano.
- Lezama Lima, José. "Cortázar y el comienzo de la otra novela." *Rayuela*. Julio Cortázar. Nanterre: ALLCA XXe, 1991. 710-720. Impreso.
- Libedinsky, Juana. "Edith Aron: la maga de Julio Cortázar." *La Nación*, 07.03.2004. Web. 22.12.2016.
- Lichtblau, Myron. *Rayuela y la creatividad artística: estudio sobre la obra de Julio Cortázar*. Miami: Ediciones Universal, 1988. Impreso.
- Livada, Raša. "Knjiga budućnosti." *Kratka istorija jedne knjige: izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči Hazarski rečnik od Milorada Pavića: delovi izabranih književnih kritika objavljenih u Jugoslaviji, Francuskoj, Belgiji, Švajcarskoj, Nemačkoj, Austriji, Italiji, SAD, Kanadi, Velikoj Britaniji, Australiji, Holandiji, Španiji i Izraelu*. Prir. Jasmina Tešanović. Vršac: Književna opština Vršac, 1991. 21-23. Štampano.

- Lladó, Albert. "Edith Aron: "Cortázar me dijo: 'Voy a hacer un libro mágico'." *Revista Ñ*, 27.06.2013. Web. 22.12.2016.
- Llosa Sanz, Álvaro. "Re-construyendo la novela para un nuevo milenio. Postestructuralismo, discurso, lectura, autoría e hipertextualidad ante los nuevos caminos de la novela." *Caracteres* 1.2 (2012): 22-28. Web. 12.12.2015.
- Lobo, Olga. "62 ese «ovni» cortazariano: Perspectivas para una poética hermenéutica de la novela." *Escritural* 5 (2012). *Fondo Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web. 15.01.2017.
- Lobo Pedreros, Olga. "La poética hermeneútica de Julio Cortázar: 62 *Modelo para armar*: novela especular." Thèse de doctorat. Université de Poitiers, 2004. Microfilme.
- Longinović, Tomislav Z. "Chaos, Knowledge, and Desire: Narrative Strategies in Dictionary of the Khazars." *Review of Contemporary Fiction* 18.2 (1998): 183-190. *ProQuest*. Web. 22.10.2014.
- López Aguilar, Enrique. "Cortázar: Amor, juego, utopía y la teoría del azar y la necesidad." *Texto Critico* 13.36/37 (1987): 123-136. *Repositorio Institucional UV*. *DSpace*. Web. 22.12.2016.
- López Chuhurra, Osvaldo. "...Sobre Julio Cortázar." *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani (editor). Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972. 207-234. Impreso.
- Loveluck, Juan. "Aproximación a *Rayuela*." *Revista Iberoamericana* 34.65 (1968): 83-93. Web. 15.12.2015.
- MacAdam, Alfred. "La Simultaneidad en las Novelas de Cortázar." *Revista Iberoamericana* 37.76/77 (1971): 667-676. Web. 15.11.2016.
- Madrid, Lelia. "La Maga or the Problem of Readership." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 15.2 (invierno 1991): 328-333. *JSTOR*. Web. 17.01.2016.
- Maguhn, Aurora. *62/ Modelo para armar o el armado del sentido*. Caracas: Equinoccio, Ediciones de la Universidad Simón Bolívar, 1991. Impreso.

- Makedonas, Eleftherios. "Nostalgias perdidas en *Rayuela* de Cortázar." *Journal of Iberian and Latin American Research* 19.1 (2013): 104-117. *Taylor & Francis Online*. Web. 17.10.2014.
- Manjarrez, Héctor. "La revolución y el escritor según Cortázar." *Cuadernos Políticos* 41 (1984): 84-109. Web. 05.09.2014.
- Manríquez, María del Valle. "Los juegos del lenguaje: *Rayuela*, discurso posmoderno." *Cortázar, 1994: estudios críticos: actas de las Jornadas de Homenaje a Julio Cortázar, 2, 3 y 4 de noviembre de 1994*. Jornadas de Homenaje a Julio Cortázar (ed.). Buenos Aires: Ediciones Academia del Sur, 1997. 181-190. Impreso.
- Marambio, John Louis. "Julio Cortázar y la contra-novela." PhD Thesis. Texas Tech University, 1978. UMI Microfilm. *ProQuest*. Web. 13.10.2014.
- Marčetić, Adrijana. "The Khazar Face." *Serbian Studies* 23.1 (2009): 61-82. *Project Muse*. Web. 17.03.2016.
- Marković, Milivoje. *Književna obmana: studija o prozi Milorada Pavića*. Beograd: Slobodna knjiga, 1999. Štampano.
- Martín, Óscar. "La transfiguración del yo en el *Libro de Manuel*, de Julio Cortázar." *Espéculo* 46 (2011): s.p. Web. 06.03.2016.
- . "Políticas del *Libro de Manuel* de Julio Cortázar." *CeLeHis* 22.25 (2013): 51-66. Web. 23.11.2014.
- Martínez, Noemí. "¿Jugamos con Cortázar?" *Revista Sans Soleil* 4 (2012): 326-350. Web. 06.05.2014.
- Martynik, Claudio Eduardo. *Imagen de Julio Cortázar*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2004. Impreso.
- Maturo, Graciela. *Julio Cortázar: razón y revelación*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2014. Impreso.
- Mayet, Graciela. *Rimbaud y Mallarmé en la poética de Julio Cortázar*. Córdoba, Argentina: Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades, 2009. Impreso.

- Mazzei, Norma. *Las magas de Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación, 2006. Impreso.
- McDonough, Matthey J. "The Metafictional Novel: A Comparative Study." MA Thesis. Michigan State University, 1991. UMI Microfilm. *ProQuest*. Web.16.10.2014.
- McHale, Brian. *Postmodernist fiction*. New York: Methuen, 1987. *Taylor and Francis e-Library*. 2004. Web. 20.04.2014.
- Mihajlović, Jasmina. "Milorad Pavić and Hyperfiction." *Review of Contemporary Fiction* 18.2 (1998): 214-223. *ProQuest*. Web. 22.10.2014.
- . *Na obali Hazarskog mora: ljubavna priča dva pisca*. Beograd: Laguna, 2014. Štampano.
- Milosavljević, Olivera. "Upotreba autoriteta nauke: Javna politička delatnost Srpske akademije nauka i umetnosti (1986-1992)." *Peščanik.net*, 03.06.2008. Veb. 22.10.2014.
- Molina, Mauricio. "Cincuenta años de *Rayuela*." *Revista de la Universidad de México* 108 (2013): 97. Web. 16.10.2014.
- Moliner, María. *Diccionario de uso del español*. Tercera edición. Vol. 2. Madrid: Gredos, 2007. Impreso.
- Moner, Michel. "Variations sur le plaisir et la douleur dans *Rayuela* de Julio Cortázar." *Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien* 23 (1974): 63-71. *Persée*. Web. 13.10.2014.
- Monrós-Stojaković, Silvia. *Poslednje Kortasarove školice*. Beograd: "Bata", 1991. Štampano.
- . "Pogovor jednog hronopije." *Školice*. Hulo Cortasar. Prevela Silvia Monros Stojaković. Beograd: Prosveta: Narodna knjiga: Književne novine: Rad, 1984. 579-602. Štampano.
- Montfort, Nick. "Notes on Reading *Dictionary of the Khazars* by Milorad Pavić." 1996. *Digital Media and Hypertext*. Web. 12.09.2017.

- Moran, Dominic. *Questions of the Liminal in the Fiction of Julio Cortázar*. Oxford: Legenda: European Humanities Research Centre, University of Oxford, 2000. Print.
- Morello-Frosch, Marta. "El personaje y su doble en las ficciones de Cortázar." *Revista Iberoamericana* 34.66 (1968): 323-330. Web. 27.09.2014.
- . "Julio Cortázar: From Beasts to Bolts." *Books Abroad* 44.1 (1970): 22-25. JSTOR. Web. 21.06.2014.
- Moreno Montoya, Octavio Augusto. *La rebeldía literaria de Julio Cortázar*. Manizales, Colombia: Editorial Universidad de Caldas, 1995. Impreso.
- Nedić, Marko. "Hazarski i drugi palimpsesti Milorada Pavića". *Savremenik* 32.1/2 (1986): 61-90. Štampano.
- Nouhaud, Dorita. "Hay que armar el modelo «comilfó»." *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 2. Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 213-221. Impreso.
- Novak Bajcar, Silvija. "Borhesovska fantastika. Danilo Kiš, Milorad Pavić i postmodernizam." *Mape vremena: srpska postmodernistička proza pred izazovima epohe*. Prevela Ljubica Rosić. Beograd: Službeni glasnik, 2015. 95-127. Štampano.
- O'Connor, Patrick J. "Passages of revolutionary desire: The writings of Julio Cortázar and Walter Benjamin." PhD Thesis. Yale University, 1994. UMI Microfilm. ProQuest. Web. 13.10.2014.
- . "Fashionable and Unfashionable Perversions on the Latin American Rive Gauche: Cortázar and Pizarnik Read *The Bloody Countess*." *Latin American fiction and the narratives of the perverse: paper dolls and spider women*. New York: Palgrave Macmillan, 2004. 121- 154. Print.
- Oliva Mendoza, Carlos. *Deseo y mirada del laberinto: Julio Cortázar y la poética de «Rayuela»*. Chimalistac, D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2002. Impreso.

- Olsen, Lance. "Architecture of Possibility: Reading Milorad Pavić Reading." 2000. *LanceOlsen.com*. Web. 12.09.2017.
- O'Reilly, Magessa. "Subversion du rythme: le roman anti-linéaire." *Études littéraires* 29.1 (1996): 95-103. *Érudit*. Web. 20.10.2016.
- Orloff, Carolina. "La vuelta al día en ochenta mundos and Último Round: The Politics of Julio Cortázar's Collage Books." *Bulletin of Spanish Studies* 90.2 (2013): 229-253. *Taylor & Francis Online*. Web. 15.12.2014.
- Ortega, Julio. "Las voces de «Rayuela»." *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 2. Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 235-239. Impreso.
- . "La apertura novelesca: tres tentativas de liberación." *Obras completas III. Novelas II*. Julio Cortázar. Edición de Saúl Yurkievich. Barcelona: Galaxia Gutenberg: Círculo de Lectores, 2004. 9-29. Impreso.
- Ortiz, Carmen. *Julio Cortázar: una estética de la búsqueda*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1994. Impreso.
- Osorio, Olga. "Entender, no entender. Sobre Rayuela, de Julio Cortázar." *Espéculo* 21 (2002): s.p. Web. 12.05.2016.
- Osses, José Emilio. "La novela morelliana en "Rayuela", de Julio Cortázar." *Revista Chilena de Literatura* 31 (Apr., 1988): 9-32. *JSTOR*. Web. 20.04.2014.
- Ostria González, Mauricio. "Rayuela: poética y práctica de un lector libre." *Revista Chilena de Literatura* 15 (Apr., 1980): 15-33. *JSTOR*. Web. 20.04.2014.
- Oviedo, José Miguel. "Cortázar: La revolución es juego." *El Comercio*, Lima, 22 Jul. 1973a. 34, 36. *Fondo Julio Cortázar*. *CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- . *Historia de la literatura hispanoamericana*. 4. *De Borges al presente*. Madrid: Alianza Editorial, 2002. Impreso.
- Parisien, Julie Anne Rona. "Understanding Difficulty: Reader Response and Cognition Across Genres." PhD Thesis. University of Toronto, 2014. *TSpace*. Web. 22.05.2016.

- Paternain, Alejandro. "Cortázar o la escritura entre las líneas. (Diálogo entre un fama y un cronopio)." *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366 (1980): 191-198. Web. 16.10.2014.
- Pavić, Milorad. *Predeo slikan čajem*. 2. izdanje. Sarajevo: Svjetlost, 1989. Štampano.
- . "The Beginning and the End of Reading - The Beginning and the End of the Novel." *Review of Contemporary Fiction* 18.2 (1998): 142-146. ProQuest. Web. 22.10.2014.
- . *Dictionary of the Khazars: a lexicon novel in 100.000 words: the androgynous edition*. Translated from the Serbian by Christina Pribičević Zorić. Beograd: Zavod za udžbenike, 2013. Print.
- Pavlović-Samurović, Ljiljana. *Leksikon hispanoameričke književnosti*. Beograd: Savremena administracija, 1993. Štampano.
- Paz, Octavio. *Sólo a dos voces*. Barcelona: Editorial Lumen, 1973. Impreso.
- Peavler, Terry J. *Julio Cortázar*. Boston: Twayne, 1990. Print.
- Percival, Anthony. "Reader and *Rayuela*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 6.2 (invierno 1982): 239-255. JSTOR. Web. 16.10.2014.
- Perco, Giuliana. "If on a Winter's Night, Wandering Through a Landscape Painted with Tea... Milorad Pavić, Italo Calvino, and the Construction of the Reader." *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée* 26.1 (1999): 51-71. Print.
- . "Looking for the hidden plot: Non-linear narratives, open works, and hyperfictions." PhD Thesis. The Pennsylvania State University, 2003. UMI Microfilm. ProQuest. 20.11.2014.
- Perdomo, María Teresa. *El lector activo y la comunicación en Rayuela*. Morelia, México: Univ. Michoacana, 1980. Impreso.
- Pereda, Rosa María. "Cortázar: un libro para la vida." *El Urogallo* 27/28 (1974): 210-211. Fondo *Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Pereira, Armando. *Deseo y escritura*. México, D.F.: Premià, 1985. Impreso.

- Peri Rossi, Cristina. "El ángulo del narrador o un tal Julio Cortázar." *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366 (1980): 237-241. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 10.01.2016.
- . *Julio Cortázar y Cris*. Palencia: Cálamo, 2014. Impreso.
- Peris Blanes, Jaume. "Libro de Manuel de Julio Cortázar, entre la revolución política y la vanguardia estética." *Cuadernos de investigación filológica* 31-32 (2006): 143-161. Web. 23.11.2014.
- Piglia, Ricardo. "Cortázar o el Socialismo de los Consumidores I." *Últimas Noticias*, Caracas, 10 agosto 1975a, s.p. Fondo *Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- . "Cortázar o el Socialismo de los Consumidores II." *Últimas Noticias*, Caracas, 17 agosto 1975b, s.p. Fondo *Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- . "Cortázar o el Socialismo de los Consumidores: Nota final." *Últimas Noticias*, Caracas, 24 agosto 1975c, s.p. Fondo *Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Planells, Antonio. *Cortázar: metafísica y erotismo*. Madrid: J. Porrúa Turanzas, 1979. Impreso.
- . "Del «ars masturbandi» a la revolución: «Libro de Manuel», de Julio Cortázar." *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366 (1980): 518-532. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 14.10.2014.
- Pokalchuk, Yuri. "El hombre y el tiempo en la obra de Cortázar." *Revista América Latina* 20.4 (1978): 161-177. Fondo *Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Pope, Randolph. "Dos novelas álbum: "Libro de Manuel" de Cortázar y "Figuraciones en el mes de marzo" de Díaz Valcarcel." *Bilingual Review / La Revista Bilingüe* 1.2 (May-August 1974): 170-184. *JSTOR*. Web. 10.04.2017.)

- . "Cgoarltdaozsar: el Galdós intercalado en Cortázar en *Rayuela*." *Anales galdosianos* 21 (1986): 141-146. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 15.12.2015.
- . "La novela hispanoamericana desde 1950 a 1975." *Historia de la Literatura Hispanoamericana. II. El siglo XX*. Roberto González Echevarría y Enrique Pupo-Walker (eds.). Traducción de Ana Santoja Querol y Consuelo Triviño Anzola. Madrid: Gredos, 2006. Impreso.
- Portuondo, José Antonio. *La emancipación literaria de Hispanoamérica*. La Habana: Casa de las Américas, 1975. Impreso.
- Posso, Karl. "Cortázar, Julio." Gaëtan Brulotte and John Phillips (eds.). *Encyclopedia of Erotic Literature*. Volume 1. New York: Routledge, 2006. 280-282. Print.
- Prego, Omar. *La fascinación de las palabras: conversaciones con Julio Cortázar*. Barcelona: Muchnik, 1985. Impreso.
- Premat, Julio. "Dar el salto. Los comienzos de *Rayuela*." *Cuadernos LIRICO* [En línea] 9 (2013): s.p. Web. 21.05.2016.
- Price, Todd A. "From Clot to Collapse: Two Approaches to Reading in Cortázar's 62. *Modelo para armar*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.3 (primavera 2001): 493-504. *JSTOR*. Web. 20.06.2016.
- Pucciarelli, Ana Maria. "Notas sobre la búsqueda en la obra de Cortázar." *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani (editor). Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972. 181-193. Impreso.
- Puleo, Alicia Helda. "La sexualidad fantástica." *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 1. Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 203-212. Impreso.
- . *Cómo leer a Julio Cortázar*. Madrid: Ediciones Júcar, 1990. Impreso.

- Puleo García, Alicia Helda. "El lenguaje de la autenticidad." *INTI* 22/23, *Cortázar en Mannheim* (otoño 1985 – primavera 1986): 379-384. JSTOR. 05.09.2014.
- Puppo, María Lucía. "Mucha agua bajo el puente: las mujeres en la narrativa de Julio Cortázar." *Borges/Cortázar: Penúltimas lecturas*. María Victoria Riobó (coord.). Buenos Aires: Circeto, 2007. 87-107. Impreso.
- Quiñónez Gauggel, María Cristina. "El Personaje Femenino Existencial en las Novelas de Clarice Lispector y Julio Cortázar." PhD Thesis. Louisiana State University, 1979. UMI Microfilm. ProQuest. Web. 13.10.2014.
- Rabassa, Gregory. "Lying to Athena: Cortázar and the Art of Fiction." Jaime Alazraki and Ivar Ivask (eds). *The Final Island: The Fiction of Julio Cortázar*. Norman: University of Oklahoma Press, 1978. 57-62. Print.
- . "Mintiéndole a Palas: Cortázar y el arte de la ficción." *La isla final: Julio Cortázar*. Jaime Alazraki, Ivar Ivask, y Joaquín Marco (eds.). Madrid: Ultramar, 1983. 183-197. Impreso.
- . "Translation and its Dyscontents." *World Literature Today: A Literary Quarterly of the University of Oklahoma* 79.2 (May 2005): 37-41. Print.
- Radin-Sabadoš, Mirna. "Fenomeni hiperteksta i mreže u okvirima postmoderne kritičke teorije." *Philologia* 4.4 (2006): 157-164. Web. 20.10.2016.
- Rama, Ángel. "Cortázar: el libro de las divergencias." *Plural*, No. 22 (1973): 36-37. Fondo *Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web. 12.05.2016.
- . "La tecnificación narrativa." *Hispanamérica* 10.30 (1981): 29-82. JSTOR. Web. 10.01.2016.
- . "La historia desenfrenada de un inconformista porteño." *Al término del polvo y el sudor*. Julio Cortázar. Montevideo: Biblioteca de Marcha, 1987. 179-187. Impreso.
- Ramadanović, Petar. "Language and Crime in Yugoslavia: Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars*." *Regionalism reconsidered: new approaches to the field*. David Jordan (editor). New York: Garland Pub., 1994. 185-196. Print.

- . "Memory, Nation, Stranger: Forgetting in the Writing of the Disaster." PhD Thesis. State University of New York at Binghamton, 1996. Typescript.
- Ramírez Molas, Pedro. *Tiempo y narración: Enfoques de la temporalidad en Borges, Carpentier, Cortázar y García Márquez*. Madrid: Gredos, 1978. Impreso.
- Ramos Izquierdo, Eduardo. "Rayuela: la bibliomanía de la escritura." *INTI 22/23, Cortázar en Mannheim (otoño 1985 - primavera 1986)*: 131-136. *JSTOR*. Web. 05.09.2014.
- . "La escritura lúdica en Rayuela." *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 2. Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 257-261. Impreso.
- Ravitz, Abe C. "Hard-to-assemble literary kit." *The Plain Dealer*, 31 Dec. 1972, s.p. Fondo Julio Cortázar. *CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- "Rayuela se agotó y hoy sale la segunda entrega de Cortázar." *Clarín*, 19.06.2004., *Clarín.com*. Web. 15.05.2017.
- Read, Dennis. "Do-It-Yourself Novel. A Manual for Manuel by Julio Cortázar." *Milwaukee Journal*, Milwaukee, 12 Oct. 1978, n.p. Fondo Julio Cortázar. *CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web. 12.05.2016.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Edición del Tricentenario (23ª). 2014. Web. 10.04.2017.
- Reichardt, Dieter. "La lectura nacional de «El otro cielo» y «Libro de Manuel»." *INTI 22/23, Cortázar en Mannheim (otoño 1985 - primavera 1986)*: 205-215. *JSTOR*. Web. 05.09.2014.
- Riddle, Maxwell. "Madness in a Search for Truth." *The Cleveland Press*, 06.05.1966, s.p. Fondo Julio Cortázar. *CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.

- Rix, Rob. "Julio Cortázar's *Rayuela* and the Challenges of Cyberliterature." *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Claire Taylor and Thea Pitman (eds.). Liverpool: Liverpool University Press, 2007. 194-206. Print.
- Rodríguez, Luz. "*Rayuela*: el cambio de un modelo narrativo." *Homenaje a Julio Cortázar*. Christian de Paepe y Luz Rodríguez (eds.). Kortrijk: Kathliek Universitet Leuven, 1985. 65-74. Impreso.
- Rodríguez Puértolas, Julio. *Galdós, burguesía y revolución*. Madrid: Turner, 1975. Impreso.
- Rogozinski, Jacob. "La fin de l'unité yougoslave et la littérature: à propos du "Dictionnaire Khazar" de Milorad Pavic." *Esprit* 252.5 (1999): 53-60. JSTOR. Web. 12.09.2014.
- Romero Chumacero, Leticia. "Torvo, inspirador aleteo: Julio Cortázar y sus vampiros." *Ogigia* 7 (2010): 19-29. Web. 20.04.2014.
- Rosa, Nicolás. "Cortázar: Los modos de la ficción." *La Letra Argentina, crítica 1970-2002*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2003. 83-101. Impreso.
- Rosa Ferrero, Sergio. "Literatura y música, vanguardia y revolución. *Libro de Manuel de Julio Cortázar*." *Kamchatka* 3 (2014): 261-286. Web. 12.05.2016.
- Roy, Joaquín. *Julio Cortázar ante su sociedad*. Barcelona: Ediciones Península, 1974. Impreso.
- Ruffinelli, Jorge. "Cortázar: la novela ingresa en la historia." *Marcha*, 25.05.1973., 31. *Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- . "Cortázar: Erotismo y alegría." *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366 (1980): 333-341. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 14.10.2014.
- Sacido Romero, Alberto. "El espacio, el esqueleto representacional en la crisis lúdica de la *Rayuela*." *INTI* 32/33 (otoño 1990 - primavera 1991): 79-89. JSTOR. Web. 06.05.2014.
- Safir, Margery A. "The Implicit Author and His Reader: A Study Based on Julio Cortázar's *Rayuela*." PhD Thesis. Yale University, 1977. Microfilm.

- . "An Erotics of Liberation: Notes on Transgressive Behavior in *Hopscotch* and *Libro de Manuel*." *Final Island*. Jaime Alazraki and Ivar Ivask (Eds). Norman: University of Oklahoma Press, 1978. 84-96. Print.
- Sage, Victor. "[T]he privileged horror...of the constellation': Cortazar's use of the Gothic in *62: A Model Kit*." *E-rea* [Online] 5.2 (2007). Web. 12.05.2016.
- Said, Edward W. *Beginnings: intention and method*. New York: Basic Books, 1975. Print.
- Salas, Horacio. "Julio Cortázar: la ubicuidad del exiliado." *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366 (1980): 84-105. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 14.10.2014.
- Salazar, Béatrice. "Palabras que juegan, juegos con las palabras: Juego verbal y reflexión pragmática en la narrativa de Cortázar." *Coloquio Internacional Lo Lúdico y lo Fantástico en la Obra de Cortázar*. Vol. 1. Centre de recherches latino-américaines, Université de Poitiers (ed.). Madrid: Editorial Fundamentos, 1986. 71-77. Impreso.
- Salmones Castaneda, Haydeé Gisela. "62 / Modelo para armar: una teoría de la novela según Morelli." Tesis inédita. Universidad Nacional Autónoma de México, 2013. Web. 15.01.2017.
- Sánchez Lobato, Jesús. "Aproximación a los procedimientos expresivos en «Rayuela»." *Cuadernos Hispanoamericanos* 364-366 (1980): 449-455. *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 14.10.2014.
- Sanhueza, Ana María. "Caracterización de los narradores de *Rayuela*." *Revista Chilena de Literatura* 1 (Autumn 1970): 43-57. *JSTOR*. Web. 16.10.2014.
- Santana, Mario. *Foreigners in the Homeland: The Spanish American New Novel in Spain, 1962-1974*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press; London; Cranbury, NJ: Associated University Presses, 2000. Print.
- Sarlo, Beatriz. "Releer *Rayuela* desde *El cuaderno de bitácora*." *Revista Iberoamericana* 51.132/133 (1985): 939-952. Web. 27.09.2014.

- Schmitz-Emans, Monika. "Chasaren und Lexikographen – Milorad Pavić: »Das Chasarische Wörterbuch« (Hazarski Recnik), 1984." *Enzyklopädien des Imaginären*. Monika Schmitz-Emans. *Acta Literarum*. 2010. Web. 12.09.2017.
- Schmucler, Héctor. *Rayuela: juicio a la literatura*. Madrid: Del Centro Editores, 2011. s.p. Impreso.
- Scholes, Robert. *Fabulation and Metafiction*. Urbana: University of Illinois Press, 1979. Print.
- Scholz, László. *El arte poética de Julio Cortázar*. San Antonio de Padua, Argentina: Ediciones Castañeda, 1977. Impreso.
- Schwartz, Kessel. "Review: *Libro de Manuel* by Julio Cortázar." *Hispania* 58.1 (Mar., 1975): 234-235. JSTOR. Web. 14.10.2014.
- Serex, Patricia. "Knjiga XXI veka..." *24 Heures* (Suisse), 31.03.1988. *Kratka istorija jedne knjige: izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči Hazarski rečnik od Milorada Pavića: delovi izabranih književnih kritika objavljenih u Jugoslaviji, Francuskoj, Belgiji, Švajcarskoj, Nemačkoj, Austriji, Italiji, SAD, Kanadi, Velikoj Britaniji, Australiji, Holandiji, Španiji i Izraelu*. Prir. Jasmina Tešanović. Prevod J.M. Vršac: Književna opština Vršac, 1991. 59-61. Štampano.
- Serna, Mercedes. "El amor, esa palabra... *Rayuela* y *El pasado*: una teoría sobre el amor." *Babab* 26 (2004): s.p. *Biblioteca Babab*. Web. 22.10.2014.
- Serra Salvat, Rosa. "62 Modelo para armar de Julio Cortázar, entre la experimentación vanguardista y la tradición literaria." *Actas del XXXVIII Congreso Internacional. Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Independencias: memoria y futuro. 9-12 junio de 2010*. Enrique E. Cortez y Gwen Kirkpatrick (eds). *Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*. 2010. Web. 22.11.2016.
- Servodidio, Mirella d'Ambrosio. "Facticity and Transcendence in Cortázar's *Rayuela*." *Journal of Spanish Studies: Twentieth Century* 2. 1 (Spring, 1974): 49-57. JSTOR. Web. 02.03.2016.

- Shafer, Carol L. "Disconnected threads in Argentinian's latest book not worth." *Minneapolis Star*, 22 Mar. 1973, s. p. Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Shafer, José P. *Los puentes de Cortázar*. Buenos Aires: Grupo Editor Latinoamericano, 1996. Impreso.
- Sharkey, E. Joseph. "A Gadamerian Interpretation of the Conclusion to the "First Book" of *Rayuela*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 25.2 (Invierno 2001a): 307- 326. JSTOR. Web. 04.05.2016.
- . "Rayuela's Confused Hermeneutics." *Hispanic Review* 69.4 (Autumn 2001b): 423-442. JSTOR. Web. 20.04.2014.
- Shaw, Donald L. "Notes on the presentation of sexuality in the modern Spanish-American novel." *Bulletin of Hispanic Studies* 59.3 (1982): 275-282. ProQuest. Web. 31.08.2014.
- Shorter, Kingsley. "Rewriting the World. 62: A Model Kit by Julio Cortázar." *New Leader*, 2 Apr. 1973, 18-20. Fondo Julio Cortázar. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web. 12.05.2016.
- Sicard, Alain. "Homo ludens: l'homme en jeu." *L'Arc* 80 (1980): 17-23. Impreso.
- . "Figura y novela en la obra de Julio Cortázar." *Julio Cortázar*. Pedro Lastra (editor). Madrid: Taurus, 1981. 225-240. Impreso.
- . "Utopía y compromiso (Poética y política de Julio Cortázar)." *INTI* 22/23, *Cortázar en Mannheim* (otoño 1985 - primavera 1986): 247-254. JSTOR. Web. 05.09.2014.
- Simo, Ana María, et al. *Cinco miradas sobre Cortázar*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1968. Impreso.
- Simpkins, Scott. "The Infinite Game: Cortázar's *Hopscotch*." *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 23.1 (Spring, 1990): 61-74. JSTOR. Web. 10.01.2016.
- Slotorevsky, Mirna. "Paradojas e incumplimientos en *Libro de Manuel*." *Hispanamérica* 15.44 (1986): 19-28. JSTOR. Web. 25.09.2014.

- Soldatić, Dalibor. *Prilozi za teoriju novog hispanoameričkog romana*. Beograd: Filološki fakultet; Kragujevac: Nova svetlost, 2002. Štampano.
- Soloaga Martín, Néstor. "Modelo para armar el blanco." Departamento de Filología Española, Universitat Autònoma de Barcelona. *Julio Cortázar, Octavio Paz: cien años*. 2017. Web. 15.01.2017.
- Sopranzi, Michela. *Julio Cortázar: un escritor sistémico*. München: Martin Meidenbauer, 2011. Impreso.
- Sosnowski, Saúl. *Julio Cortázar; una búsqueda mítica*. Buenos Aires: Ediciones Noé, 1973. Impreso.
- Srebro, Milivoj. "Le coup médiatique de Milorad Pavić: *Le dictionnaire Khazar* vu par la critique littéraire française." *Revue de Littérature Comparée* 69.3 (1995): 273-285. ProQuest. Web. 09.12.2014.
- Standish, Peter. "Imagen de Galdós en Cortázar" *Bulletin Hispanique* 90.3/4, (1988): 397-404. Impreso.
- . "Los compromisos de Julio Cortázar." *Hispania* 80.3 (1997): 465-471. JSTOR. Web. 06.05.2014.
- Steenmeijer, Maarten. "*Rayuela* de Julio Cortázar: Novela (post)modernista." *Neophilologus* 79.2 (1995): 253-262. Impreso.
- Stone, Cynthia. "El lector implícito de *Rayuela* y los blancos de la narración." *Los Ochenta mundos de Cortázar: ensayos*. Fernando Burgos (editor). Madrid: EDI-6, 1987. 177-184. Impreso.
- Šomlo, Ana. *Hazari, ili obnova vizantijskog romana: razgovori sa Milorodom Pavićem*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod, 1991. Štampano.
- Šop, Ljiljana. "Hermafroditizam a la Pavić." *Pro Femina* 1.1 (1994/1995): 154-158. Štampano.
- Tatarenko, Ala. "Romančići, priče i druge povesti: postmoderne metamorfoze proznih žanrova." *Balkanski književni glasnik* 4.17 (2008). Web. 12.09.2017.
- Tedesco, Ítalo. "*Rayuela* novela salto: teoría y práctica del juego." *Mester de lecturía en América Latina*. Caracas: Universidad Católica Andrés Bello, 2000. 121-135. Impreso.

- Terić, Marijana. "Fantastika u romanu *Unutrašnja strana vetra* Milorada Pavića." Magistarski rad. Univerzitet Crne Gore, 2013. *Khazars.com*. Veb. 12.05.2016.
- . "Fenomen tišine kao narativni element." *Српски језик, књижевност, уметност: зборник радова са XI међународног научног скупа [Српски језик, књижевност, уметност] одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (28-29. октобра 2016)*. Књ. 2, Тишина. Драган Бошковић и Часлав Николић (ур.). Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 2017. 197-204. Штампано.
- Terrones Saldaña, Félix Martín. *La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar*. 2004. HAL – Archives ouvertes. Web. 22.11.2014.
- Tešanović, Jasmina (priređivač). *Kratka istorija jedne knjige: izbor napisa o romanu leksikonu u 100.000 reči Hazarski rečnik od Milorada Pavića: delovi izabranih književnih kritika objavljenih u Jugoslaviji, Francuskoj, Belgiji, Švajcarskoj, Nemačkoj, Austriji, Italiji, SAD, Kanadi, Velikoj Britaniji, Australiji, Holandiji, Španiji i Izraelu*. Vršac: Književna opština Vršac, 1991. 59-61. Štampano.
- Tirri, Néstor. "El perseguidor perseguido." *La vuelta a Cortázar en nueve ensayos*. Noé Jitrik et al. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor, 1968. 133-161. Impreso.
- Troncoso Valdés, Patricia. "Espacialidad y transgresión en 62/modelo para armar de Julio Cortázar." *Espejo de paciencia* 5 (2000): 28-31. Acceda. Web. 12.05.2016.
- Tyrkkö, Jukka. "'Kaleidoscope' Narratives and the Act of Reading." *Theorizing Narrativity*. John Pier and José Ángel García Landa (editors). Berlin; New York: Walter de Gruyter, 2008. 277-305. Print.
- Ubilluz, Juan Carlos. *Sacred eroticism: Georges Bataille and Pierre Klossowski in the Latin American erotic novel*. Lewisburg [Pa.]: Bucknell University Press, 2006. Print.
- Umbra, Francisco. "Periodismo galdosista." *El País*, 17.01.1982., s.p. *El País: Archivo*. Web. 15.11.2015.
- Valdés, Mario J. "Documents and Fiction in Julio Cortazar's *Rayuela*." *Reflexión* 2.2-4, (Enero-Diciembre 1973): 83-86. JSTOR. Web. 20.04.2014.

- Valentine, Colton. "Oeufs À La Madeleine: A Timely Approach to the Intertext in Marcel Proust and Milorad Pavic." BA Thesis. Harvard University, 2016. PDF file.
- Valentine, Robert Young. "Rhetorical Control in the Fiction of Julio Cortázar." PhD Thesis. Duke University, 1976. Microfilm.
- Varela Jácome, Benito. "Análisis del experimento narrativo de *Rayuela*." *Hispanoamérica en sus textos: ciclo de conferencias. (A Coruña, 1992)*. Eva Valcárcel (ed.). A Coruña: Universidade da Coruña. Servizo de Publicacións, 1993. 157-181. Impreso.
- Vargas Llosa, Mario. "La trompeta de Deyá." *Vuelta* 17.195 (febrero 1993): 10-14. *Letras Libres: Hemeroteca Vuelta*. Web. 10.01.2014.
- Vázquez, María Esther. "La Maga, Cortázar; el azar, un barco, un vagón de subterráneo." *La Maga 5, Homenaje a Cortázar* (1994): 6. Impreso.
- Vázquez-Aspiri, Héctor. "Parece lo que no quiere." *Visión*, 16 junio 1973, p. 62. Fondo *Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Vera Martín, Laura. "Cortázar versus Cortázar. El doble literario como estrategia." *Sobrenatural, fantástico y metarreal: La perspectiva de América Latina*. Barbara Greco y Laura Pache Carballo (eds). Madrid: Biblioteca Nueva, 2014. 71-82. *Fundación Dialnet*. Web. 22.11.2016.
- Vernon, Kathleen M. "Cortázar's 3 R's: Reading, Rhetoric and Revolution in *Libro de Manuel*." *Modern Language Studies* 16.3 (Summer, 1986): 264-270. *JSTOR*. Web. 25.09.2014.
- Vidal, Hernán. "Julio Cortázar y la Nueva Izquierda." *Ideologies and Literature* 2.7 (1978): 45-67. Fondo *Julio Cortázar*. CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos. Web.12.05.2016.
- Villanueva, Marcelo Alberto. "El salto hacia delante o la razón de la sinrazón." *Homenaje a Julio Cortázar: variaciones interpretativas en torno a su obra*. Helmy F. Giacomani (editor). Long Island City, N.Y.: Las Américas, 1972. 31-80. Impreso.

- Vulović, Ksenija. "Male or female time? Milorad Pavić's *Dictionary of the Khazars* and Gabriel García Márquez's *One Hundred Years of Solitude*". *European Review* 23.3 (July 2015): 396-405. *Cambridge Core*. Web. 10.07.2015.
- . "62. *Modelo para armar* de Julio Cortázar: Perspectivas de lectura." *Идентитет, мобилност и перспективе у студијама језика, књижевности и културе: монографија поводом 45-годишњице Групе за шпански језик и хиспанске књижевности на Филолошком факултету Универзитета у Београду*. Весна Дицков (ур.). Београд: Универзитет у Београду, Филолошки факултет; Кјети; Пескара: Универзитет "Габријеле д'Анунцио", 2017. 331-356. Штампано.
- Wachtel, Andrew. "Postmodernism as Nightmare: Milorad Pavić's Literary Demolition of Yugoslavia." *The Slavic and East European Journal* 41.4 (1997): 627-644. *JSTOR*. Web. 09.12.2014.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: the theory and practice of self-conscious fiction*. London; New York: Methuen, 1984. *Taylor and Francis e-Library*. 2001. Web. 20.04.2014.
- Wolff, Geoffrey. "Author Displays Misused Equipment." *The Washington Post*, 10.05.1966, s.p. *Fondo Julio Cortázar*. *CRLA ARCHIVOS - Centre de Recherches Latino-Américaines-Archivos*. Web.12.05.2016.
- Yovanovich, Gordana. "The Role of Women in Julio Cortázar's *Rayuela*." *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 14.3, *Presencia y ausencia de la mujer en las letras hispánicas* (primavera 1990): 541-552. *JSTOR*. Web. 31.08.2014.
- . *Julio Cortázar's Character Mosaic: Reading the Longer Fiction*. Toronto: University of Toronto Press, 1991. Print.
- . *Play and the Picaresque: Lazarillo de Tormes, Libro de Manuel, and Match Ball*. Toronto; Buffalo: University of Toronto Press, 1999. Print.
- Yurkievich, Saúl. "Eros ludens (juego, amor, humor según *Rayuela*)." *Escritura: Teoría y crítica literarias* 3 (1977): 133-147. Impreso.
- . "62, *Modelo para armar* enigmas que desarman." *Julio Cortázar, al calor de tu sombra*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987a. 141-156. Impreso.

- . "Los tanteos mánticos." *Julio Cortázar, al calor de tu sombra*. Buenos Aires: Editorial Legasa, 1987b. 157-169. Impreso.
- . "El collage literario: genealogía de *Rayuela*." *Julio Cortázar: mundos y modos*. Barcelona: Edhasa, 2004.129-144. Impreso.
- Zamarovski, Vojtjeh. *Junaci antičkih mitova: leksikon grčke i rimske mitologije*. Preveo Dejan Stojković. Beograd: Alnari: Knjižara "Milan", 2002. Štampano.
- Zamora, Lois Parkinson. "European Intertextuality in Vargas Llosa and Cortázar." *Comparative Literature Studies* 19.1 (Spring, 1982): 21-38. JSTOR. Web. 20.05.2015.
- . "Movement and Stasis, Film and Photo: Temporal Structures in the Recent Fiction of Julio Cortázar." *Review of Contemporary Fiction* 3.3 (1983): 51-65. ProQuest. Web. 27.09.2014.
- . "Art and Revolution in the Fiction of Julio Cortázar." *Critical essays on Julio Cortázar*. Ed. Jaime Alazraki. New York: G.K. Hall, 1999. 92-114. Print.
- Zeppegno, Giuliana. "A pesar de Morelli: 62/Modelo para armarde Julio Cortázar entre figuras y causalidad onírica." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 41 (2012): 321-344. Web. 23.11.2014.
- Zhang, Longxi. "History and Fictionality: Insights and Limitations of a Literary Perspective." *Rethinking History* 8.3 (2004): 387-402. Taylor and Francis Online. Web. 20.12.2014.
- Zink, Andrea. "Milorad Pavićs „Chasarisches Wörterbuch“: postmodern und klassisch männlich." *L'Homme* 16.1, Übergänge. *Ost-West-Feminismen* (2005): 48-62. DigiZeit. Web. 07.12.2014.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Ксенија Вуловић рођена је 1987. године у Београду. На Катедри за иберијске студије Филолошког факултета Универзитета у Београду дипломирала је 2010. године. На истом факултету је 2011. године одбранила мастер рад под насловом *Митски град у хиспаноамеричкој књижевности: Макондо, Комала, Санта Марија*. Докторске студије, модул Књижевност, уписала је 2011. године и у периоду између 2011. и 2012. године била ангажована као докторанд-сарадник у настави. Од 2012. године ради као асистент на Катедри за иберијске студије Филолошког факултета у Београду, за ужу научну област Хиспанске књижевности.

Истраживање за своју докторску дисертацију и прикупљање неопходне грађе Вуловић је обавила на Универзитету у Београду и на Универзитету Харвард. Вуловић је на Катедри за компаративну књижевност Универзитета Харвард провела период између јула и децембра 2014. године, у својству гостујућег истраживача (Visiting Researcher), под покровитељством проф. др Дејвида Дамроша (David Damrosch). Вуловић је полазник четврте и шесте летње школе Института за светску књижевност Универзитета Харвард (IWL), које су организоване 2014. године у Хонгконгу и 2016. године на Универзитету Харвард.

Објављивала је научне радове у домаћим и међународним стручним часописима и учествовала је на конференцијама у земљи и иностранству. Двоструки је добитник стипендије SYLFF (The Ryoichi Sasakawa Young Leaders Fellowship Fund) за 2011. и 2014. годину. Иста фондација ауторки је доделила и стипендију *Sylff Research Abroad* за фискалну 2013. годину.

Ксенија Вуловић пре свега се интересује за компаративно изучавање хиспаноамеричке и српске књижевности 20. века, однос књижевности и филма, књижевну херменеутику и методологију светске књижевности. Служи се шпанским, енглеским, немачким, француским, италијанским и португалским језиком.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Изјављујем

Потписани-а: Ксенија Вуловић

број уписа: 11055/д

да је докторска дисертација под насловом

Наратив љубави у романима Хулија Кортасара и Милорада Павића

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 16.01.2018.



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора: Ксенија Вуловић

Број уписа: 11055/д

Студијски програм: Књижевност

Наслов рада: Наратив љубави у романима Хулија Кортасара и Милорада Павића

Ментор: проф. др Весна Дицков

Потписани/а Ксенија Вуловић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 16.01.2018.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Наратив љубави у романима Хулија Кортасара и Милорада Павића

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство
2. Ауторство - некомерцијално
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима
5. Ауторство – без прераде
6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, 16.01.2018.



1. **Ауторство** - Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално**. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство - некомерцијално – без прераде**. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство - некомерцијално – делити под истим условима**. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прераде**. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство - делити под истим условима**. Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.