

# Читалац и наративна металепса у роману "Мансарда" Данила Киша



Мирјана М. Бечејски

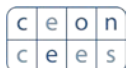
Институт за српску културу Приштина - Лепосавић, Лепосавић

Објављен: 03/06/2022

Аутор за кореспонденцију:  
Мирјана М. Бечејски

Имејл за кореспонденцију:  
[becejskim@gmail.com](mailto:becejskim@gmail.com)

DOI: [10.5937/bastina32-36233](https://doi.org/10.5937/bastina32-36233)



## Сажетак:

Као писац који је читао и пратио савремену књижевнотеоријску литературу на неколико страних језика, интензивно промишљао чин читања и тематизовао га у својој белетристичкој прози, Киш је већ у роману Мансарда проблематизовао најважније аспекте читања које је осветлила и актуализовала класична, а у средиште изучавања поставила тек посткласична теорија нарације: приповедање у првом лицу и проблем идентитета ауторског ја, троплејски прелази (техника *trompe-l'œil*), трансгресија приповедних нивоа/ наративних светова и наративна металепса, граница између живота и литературе итд. У истраживачком фокусу ауторке овога рада налазе се читалац и наративна металепса у романескном првенцу Данила Киша. Први одељак посвећен је дефиницијама наративне металепсе у савременим теоријским изучавањима (од Жерара Женета до Џона Пјера), други типовима металепсе у Мансарди, а трећи Кишовом имплицитном концепту доброг читаоца.

**Кључне речи:** Киш; читање; ја приповедач; умножавање ја идентитета; трансгресија наративних нивоа; *trompe-l'œil*; наративна металепса; живот и литература; приповедни светови; добар читалац

## ДЕФИНИЦИЈЕ МЕТАЛЕПСЕ У САВРЕМЕНИМ ТЕОРИЈСКИМ ИЗУЧАВАЊИМА

Језички поступак *металепса*, како истиче Жерар Женет у књизи *Металепса: Од фигуре до фикције*, потиче од проучавања фигура, те стога припада пољу реторике, као и од анализе наративног текста, па га легитимно проучава и наратологија. Такође, он припада и теорији фикције, будући да се сама грчка реч *metalepsis* односи на било коју врсту пермутације. У ужем смислу, металепса означава употребу једне врсте речи уместо друге преносом значења (Genette 2006: 6). Женет наводи две дефиниције својих колега реторичара који су се бавили *металепсом аутора* – Димарсеа: 'Металепса је врста метонимије којом се објашњава оно што слиједи како би се схватило оно што претходи, односно оно што претходи како би се схватило оно што слиједи.' Фонтание се пак држи квантитативне дистинкције: метонимија је троп, те се састоји од једне речи, док се металепса готово увек састоји од више речи, па и реченица. Дакле, он најпре негира, а затим с ублажавањем прихвата дефиницију металепсе као метонимије која се састоји од више речи<sup>1</sup>. Женету је ближа дефиниција Димарсеа, који металепсу имплицитно одређује као метонимију узрока за последицу, односно обрнуто (Genette 2006: 6–7). Металепса аутора може стајати у првом и у трећем лицу („У 4. књизи *Енеиде* Вергилије убија Дидону“; „У 4. књизи *Енеиде* убио сам Дидону“). О њој говоримо када се писци/ песници преображавају у јунаке својих дела, односно као учесници радње коју описују, када напусте улоге приповедача и постају господари или актери, или када се претварају да интервенишу у причу коју само приказују.

„Но, понајприје, а будући да концепт метонимије садржи, између осталих начина или мотива пријеноса, означавање посједице узроком или обратно, вјерујем да је разложно одсад надаље термин металепса сачувати за манипулацију [...] том посебном каузалном релацијом која у једноме или другом значењу уједињује аутора и његово дјело, односно у ширем смислу стваратеља некога приказа са самим приказом. [...] Као посебан случај метонимије, тако дефинирана металепса има дакле као канонску упорабу споменуто 'мета-

лепсу аутора', али њезино се поље, као што ћемо видјети, протеже на многе друге видове прекорачења прага приказивања, био он фигурални или фикцијски" (Genette 2006: 10–11).

Оно што Женета (а у овом случају и нас) много више интересује јесте „ширење истраживања од једноставне фигуре, било да се она састоји од више ријечи (фигурална металепа), до онога што се свакако треба назвати фикцијом (фикцијска металепа) и што је по мени проширен вид фигуре. [...] један појачан, тј. пооштрени вид" (Genette 2006: 13). Ствар је, дакле, у значењском помаку од чисто формалне шеме коју сматрамо фигуром на основу њене препознатљиве и канонске структуре до „семантички јака стања које чини 'чудо' [...] пријеносом значења" (Genette 2006: 16).

Новија истраживања металепе, утемељена на Женетовим увидима (чак и онда када се с њима споре) и углавном интердисциплинарна, стављајући је у жижу теоријских интересовања, скрећу пажњу на њен велики значај за наратологију (Pier 2005: 303). Осим што доносе нове дефиниције и типологије у различитим медијима, она су сагласна у томе да се металепа појављује само у измишљеним концептима и да функционише са различитим дозама три параметра: илузијом истовремености између времена причања и времена испричаног; трансгресивним спајањем два или више нивоа; удвостручавањем оса приповедача/ приповедач и аутор/ читалац (Pier 2011).

Описане трансгресије наративних нивоа – „упад у свет приче од стране екстрадијегетичког наратора или приповедача (или у дубље уграђене нивое), или обрнуто" (Pier 2005: 303–304) – представљају тзв. *наративну металепу*. Указујући на „потенцијал металепе да подрива хеуристичке дистинкције које се односе на време, ниво и адресата/ примаоца у нарацији“, Женет је први скренуо пажњу и на њену моћ да „савија“ нивое око садашње ситуације наративног чина уз брисање границе између света казивања и света који се казује, или, још екстремније, између стварности и фикције (Pier 2005: 303–304).

У основи металепе стоје тзв. троплејски прелази или техника „*trompe-l'œil*“, заснована на способности људског ума да „носи“ рекурзивне структуре, односно, када је у питању наративни текст, различите нивое приповедања (прецизније, трансгресију нивоа), како је истакао Хофштајтер (в. McHale 2004: 115). На значај троплејских прелаза за развој металепе, као и теорије могућих светова, указао је Брајан Мекхејл у књизи *Постмодернистичка фикција* (Postmodernist Fiction, 1987). Одељак „*Trompe-l'œil*“ у ком аутор објашњава „стратегију 'променљиве стварности'“, претходи одељку „Чудне петље, или металепа“:

„Постмодернистички текстови, другим речима, имају тенденцију да подстичу *trompe-l'œil*, намерно доводећи читаоца у заблуду да посматра уграђени, секундарни свет као примарни, дијегетички свет. Типично, након такве намерне 'мистификације' следи 'демистификација', у којој се открива прави онтолошки статус наводне 'стварности', те је тиме огољена целокупна онтолошка структура текста. Укратко, *trompe-l'œil* функционише у постмодернистичком контексту као још једно средство за истицање онтолошке димензије у први план. Жан Рикарду је ово назвао стратегијом 'променљиве стварности', тј. стратегија којом се открива да је наводно 'стварно' представљање само 'виртуелно' – илузија или секундарна репрезентација, репрезентација унутар репрезентације – или обрнуто, наводно виртуелна репрезентација показује да је била 'заиста стварна'" (McHale 2004: 115–116)

Да наративна металепа има мало везе са металепом као тропом старе граматике и реторике, показала су савремена изучавања металептичких особина древних књижевности. Док је некада металепа увећавала ауторитет приповедача и веродостојност нарације, у савременој уметничкој пракси она најчешће производи пародичне, комичне, односно „очуђујуће“ ефекте који нарушавају миметичку илузију и тај ауторитет намерно подривају (Pier 2011). Њен ефекат, међутим, није искључиво антиилузионистички: металепа може бити и ефикасно средство за подстицање фикционалности и урањања (Pier 2011; Pier 2005: 303–304).

У наведеној одредници „Металеписа“ *Ротлицове Енциклопедије наративне теорије*, а потом и у студији „Металеписа“, Џон Пјер даје језгровит преглед развоја феномена и његовог проучавања у савременој науци о књижевности, осврћући се на дефиниције, најважније концепције, теоретичаре, типологију и критеријуме за типологију металеписе. Карактеризације су разнолике – од Женетове „трансгресије“ нивоа и Вагнеровог „клизања“ између нивоа, преко „поткопавања дистинкције између приповедања и приче“ (Римон-Кенан), „’чудне петље’ у структури наративних нивоа или ’кратког споја’ између ’измишљеног света и онтолошког нивоа који заузима аутор’“ (McHale 1987: 119, 213), „’наративног кратког споја’ који изазива ’изненадни колапс наративног система’“ (Волф), па до „реметилачког ефекта на ткиво нарације“ (Malina 2002: 1 – према Pier 2011) и „контаминације нивоа у хијерархијској структури“ наратива (Pier 2005: 303–304). Џералд Принс у свом *Наратолошком речнику* металепису дефинише као „упад у дијегезу бића које припада другој дијегези; мешање два одвојена дијегетичка нивоа. Ако екстрадијегетички приповедач, на пример, ступи у свет приповедних ситуација и догађаја, онда имамо случај металеписе“ (2011: 102).

Пјер издваја три концепције које произилазе из ових дефиниција наративне металеписе и делимично се преклапају у одређењима и типологијама овог феномена, уз напомену да се оне једва осврћу на њену везу са тропом:

1) *реторичка* наспрам *онтолошке* – најпознатија и најшире призната група теорија, коју је уобличио Мари-Лор Рајан (2001), заснована на подели металеписе на реторичке (Женет) и онтолошке (Мекхејл) форме – разлици која код Женета остаје имплицитна;

2) *трансмедијалне димензије* – приступ који укључује и невербалне манифестације феномена (такође на темељу Женетових истраживања);

3) *металеписа као парадокс* – за разлику од реторичке/ онтолошке дистинкције, овај приступ инсистира на логички парадоксалним кретањима између најмање два хијерархијски различита интрадијегетичка наративна нивоа (Pier 2011).

На основу тога, он прихвата Волфову дефиницију металеписе која би важила за све медије: „*обично намерни парадоксални прелаз [трансгресија] или конфузија између (онто)логички различитих (под)светова и/или нивоа који постоје, или се на њих упућује, у оквиру репрезентација могућих светова*“ (према Pier 2011).

## МЕТАЛЕПСА У МАНСАРДИ

Од првог романа *Мансарда* па до недовршене приповетке „Апатрид“, металеписа је један од доминантних феномена у прози Данила Киша. Парадоксална по својој природи и нераскидиво повезана са процесима читања/ тумачења<sup>3</sup> и писања, те са јунацима-ауторима и јунацима-читаоцима, а уз то и са Кишовом биографијом, она у његовом делу прелази пут „од фигуре до фикције“ (Genette 2006), постајући и својеврстан приповедни поступак којим се повезују књижевна и ванкњижевна стварност – „намерни преступ између света казивања и света који се казује“ (Pier 2011). Упркос чињеници да га је смрт затекла у најбољим списатељским годинама, од Лаутана у *Мансарди* до *лаутана* у приповеци „Лаута и ожиљци“, Киш је описао пун металептички круг.

У овом огледу пажњу ћемо усмерити на статус читаоца и металепису у његовом романеском првенцу<sup>4</sup>, будући да ту налазимо највише примера металептичких прекорачења у односу на остала белетристичка дела. Није занемарљив ни податак да је сâм као студент био прототип за главног јунака, а да је при крају студентских дана роман и писао. Осим тога, већ у *Мансарди* долази до метапоетичког „разоткривања поступка“ коме је металеписа инхерентна, те наговештаја многих поетичких особина препознатљивих у његовој зрелој прози. Дакле, реч је не само о *металеписи аутора* него и о *металеписи писца*, а видећемо, Киш у овом роману илуструје и *металепису читаоца* (Genette 2006)<sup>5</sup>. Служећи се техником новог романа, он ће касније (у *Пешчанику*) усвојити и

усавршити и један тип металепсе највише присутан код Алана роб-Гријеа, који из објективне позиције приповеда оне сцене које могу припадати само субјективним, аутодијегетичним изворима (Genette 2006: 13).

Иако је главни јунак *Мансарде* пример јунака-читаоца код ког фикција прераста у илузију, као и код његових чувених предака у историји књижевности Дон Кихота, госпође Бовари, Џем-Султана, или у потоњој Кишовој прози дечака Андија, Лаутан не припада типу наивног, већ информисаног читаоца који трага за „местима неодређености“ и активно учествује у свету приче (емоционално, интелектуално, интерпретативно/ састваралачки) – тзв. уроњеног читаоца<sup>6</sup>. Његова илузија није само миметичка. Ради се о далеко већем уделу јунака, приповедача који је уз то и будући писац, односно аутор романа што га управо пише. Самокритичан и свестан својих по-етичких циљева, он о њему разговара са својим пријатељем Осипом, чак га пред њим (пред нама) промишља и чита наглас. Реч је, наравно, о *Мансарди*<sup>7</sup>. То значи да је хронотоп у коме се крећу његови ликови истовремено хронотоп романа и хронотоп романописца, али са становишта тумачења процеса читања и нечег још важнијег: да тај роман још није довршен (Genette 2006: 24), те да се у његов хронотоп може укључити и читалац (слушалац, „резонатор“). На прагу смо металепсе читаоца, јер од Осипа, који метонимично представља одабрану читалачку публику кадру да активно учествује у радњи и утиче на њен ток у роману, очекује се и да буде сарадник у „прочишћавању рукописа“. (У *Гробници за Бориса Давидовича* та ће очекивања нарасти до читаоца-коаутора.)

У описаној сцени читања/ писања *trompe-l'œil* ефекат огледа се у мешању дијегетичког и хиподијегетичког нивоа: сцена „писања“ почетних страница романа развија се у „стварну“ сцену романа који је пред читаоцем (в. McHale 2004: 118), с том разликом што се ова „динамична“ сцена одвија на једном нивоу ниже. Металепса, дакле, рачуна с нарушавањем хијерархије наративних нивоа, због чега је Хофштатер и назива „чудном петљом“ у структури наративних нивоа<sup>8</sup>.

Ауторски коментари истакнути су курзивом и издвојени у засебне параграфе као смернице читаоцу, а како сваки ауторски коментар у наративном тексту представља врсту прекорачења, у *Мансарди* је реч о двострукој, често и о трострукој металепси. Ту није у питању смењивање примарног и секундарног приповедача, будући да исти јунак преузима обе функције, него металептички прелазак јунака-приповедача са једног нивоа на други, из аутодијегезе у метадијегезу и обрнуто. Он не само да кочоперно „шета“ између приповедних нивоа, већ више пута прелази и ту границу, „намјерно (и бучно) прекорачујући праг који дијели дијегетичну разину [...] од извандијегетичне разине у којој смо ми и књижевник“ (Genette 2006: 19–20)<sup>9</sup>. Притом се метафикцијска дијегеза јавља као стварна, односно ближа стварном животу од фикцијске дијегезе. Упрошћено речено, као што је стварност улазила у фикцију, сада фикција упада у стварност. Овакав случај металепсе Женет назива *антиметалепсом*<sup>10</sup>.

Један од најинтересантнијих примера металептичког кретања у оба смера илустрован је ситуацијом када Лаутан са својом измаштаном Еуридиком једном читалачком металепсом „пређе“ из романа Д. Киша у роман Т. Мана (цитиран је дијалог из *Чаробног брега* на француском између мадам Шоша и Ханса Касторпа, с којим се јунак очигледно поистовећује), а потом, тонући из сањарења у сан, „враћа“ се у *Мансарду* (Ма: 40–43)<sup>11</sup>: „Онда угасих свећу, клонуо. Књига с треском паде у сламу. Свечана тишина прекри моју мисао, мој сан“ (Ма: 43)<sup>12</sup>. Дијегетички и хиподијегетички ниво поново се преплићу на такав начин да читалац не може са сигурношћу да одреди разлику, тј. ниво на коме се налазе ликови и приповедач.

Читалачку металепсу илуструје и аутоиронична љубавна песма коју је јунак певао у духу *Песме над песмама* (Ма: 43), да би нешто касније метафорично раскрстио с Лаутаном (тј. *лаутаном* у себи) и постао писац (ауторска металепса). Два болна отржењења – најпре љубавно („Она не постоји“ – Ма: 59), а потом и „месечарско“ (живот се студира једино живљењем) дешавају се кроз валпургијску ноћ у истоименом поглављу, при чему аутор признаје да се поистоветио са

својим јунаком, штавише – да је ушао у сопствену фикцију: „Ударам Лаутана по глави. Утерујем му памет’, рекох задихано, ударајући себе по њушци све док ме није облила крв“ (Ма: 59).

Дефинисање идентитета приповедача и главног протагонисте непрекидно усложњава чињеница да је јунак Мансарде незајажљиви читалац, студент светске књижевности, донкихотовски занесењак и сањар – чији је прототип Данило Киш из студентских дана. Јарац-Мудријаш је пак филозоф, отелотворени рацио његове личности. Имагинарно путовање у Залив делфина (путовање са „стварне“ мансарде, где се романописац уплиће у причу) по свој прилици представља јунаково читалачко урањање у другу цивилизацију, јер по повратку Лаутан ће скинути свој „тропски огртач“, истрести песак, окачити панталоне о клин поред Игорових и опет живети с Игором (Јарцем-Мудријашом). Односно, вратиће се на претходни дијегетички ниво. Нарација се одвија у првом лицу, о чему јунак расправља у једном двосмисленом метапоетичком коментару, поигравајући се фигурама језика и металепе:

„Опет ме, Јарче-Мудријашу, кориш због егоизма. Пишеш ми: ’Било би боље да напишеш један роман у стилу *Дафнида* и *Хлое* или већ тако нешто’, да бих се тако ’ослободио првог хица’ (овде си погрешно – ниси ваљда намерно! – откуцао хица уместо лица. Заправо, на шта си мислио: ослободити се првог лица или првог хица? Не заборава да ми то објасниш.)“ (Ма: 23).

Успостављајући аутоиронијски однос према сопственом/ приповедачком егоизму и стваралачким дилемама, аутор у поетичку „расправу“ имплицитно увлачи и читаоца, чиме нарушава границе између књижевног текста и егзистенцијалне стварности, као и конвенције о књижевној комуникацији. У истом писму он ће још дрскије наставити ту металептичку игру засновану на „разоткривању поступка“, двојности и амбиваленцији *ја* идентитета, претварању аутобиографских факата у фикцију и личности у романескне ликове:

„Р. S. Твоје ми присуство смета у овој поеми о љубави, али не могу да те ту и тамо не споменем. Наравно, имаћу толико обзира према теби да те не описујем. (Нисам ли те овим већ издао?) Довољно је преко главе што се и ја морам као некакво Ја понављати из странице у страницу, као да сам каква измишљотина или фабулан\* Или фантом“ (Ма: 23).

Још ће додати експликативну фусноту иза речи „фабулан“, којом пародира и само објашњење – будући да је сувишно, и научну потребу да све објасни – будући да фусноти у роману није место, и конвенцију да је у роману кључна фабула – будући да роман не мора имати фабулу: „Ово долази од речи *фабула*; у том значењу је употребљавао Јарац-Мудријаш. (Пишчева напомена.)“ (Ма: 23). Објашњење у загради додатно проблематизује питање двојности, односно вишеструкости инстанци *ја* – приповедног и приповеданог, писца/ аутора и јунака, јунака и његовог егзистенцијалног прототипа. Који је његов идентитет?

Као што је већ наглашено, главни јунак, који отворено признаје да прикрива своје право име, има песничку и филозофску страну своје личности. Док је прва поистовећена с ауторским *ја*, Јарац-Мудријаш или Козороги у роману имају статус друге особе, чиме аутор између себе и свог јунака успоставља ироничну дистанцу. Читањем прва четири слова његовог надимка с десна на лево добија се „званично“ име јунака: Игор. С друге стране, *ја*-приповедач често није сигуран да ли је нешто изговорио Игор или он *сâм*/ Лаутан (Ма: 66, 74). Ово ономастичко поигравање, у коме имена ликова одговарају њиховој природи, заклања наративну и семантичку игру у чијој је основи металепа. Игор је и глас разума који саветује Лаутана „да не пружа руке ни у магле ни у облаке“, да се пресели у приземље и да напише роман о Марији-Магдалени, тј. Марији-Проститутки. С њим Лаутан отворено расправља о књизи коју жели да пише: без фабуле, „без Маријиних уложака и љубавника, без дијалектике и етике. Чак и без Еуридике“, те истиче да пише како би се „ослободио свог егоизма“ (Ма: 31). Одатле произилази да писац, односно аутор романа, јунак и приповедач и јесу и нису исто лице. Лаутан у роману игра исту улогу као Киш-Лаутан у једном периоду



стварног живота, „уводећи у фикцијску дијегезу изванфикцијску присутност“ (Genette 2006: 58). Киш, дакле, не само да наративизује сопствену приватну и професионалну биографију, укључујући и писање и читање романа, него своје јунаке „враћа“ у стварност: ликови из романа третирани су као личности из живота и обрнуто, а аутор отворено признаје да своје ликове не измишља него приказује, те открива „двоструку игру, иза и испред камере“ (Genette 2006: 58)<sup>13</sup>. Лик и ја приповедач заправо приказују један другог, при чему, као у метафикцији, „остаје неодлучно који је ниво нарације супериорнији, а који инфериорнији“ (Pier 2005: 304).

Рушење граница текста у виду духовитог металептичког поигравања с читаоцем достиже врхунац када се приповедач-јунак у метадијегези тобоже двоуми да ли да у *Мансарду* унесе „Песму са кокосових острва“ (песму коју смо претходно прочитали!) и на крају, као да није упознат с радњом, тј. са текстом који представља дијегетички ниво, одлучује да од тога одустане<sup>14</sup>. Лаутан и сâм размишља о примедбама пријатеља које му, како признаје, служе као „резонатор“: „Збиља, није ли моја *Мансарда* само оквир. Оквир – чега?“ (Ма: 86) Јунакова слутња се обистинила, али у егзистенцијалном свету писца: овај роман заиста је „оквир“ за документарни поступак, посебно за цитатност, као и за многе поетичке и стилске особине које ће Киш даље развијати и усавршавати – поред осталих, и саме металепсе; оквир фикције у који је урамљена стварност (в. Malina 2002).

Обратићемо пажњу на још један вид металептичког прекорачења којим је свесно проблематизована хијерархија наративних нивоа, као и статус граница између стварности и фикције. Приликом повратка на мансарду са једних од „путовања“, јунак се среће с настојницом која не зна ко је Јарац-Мудријаш, али зна ко је Игор са мансарде: 'Аааа, тај. Он вам се, знате, преселио на први спрат. Сада нешто ради. Вели да пише роман.' (Ма: 32). Лаутановом гласном размишљању о ликовима у причи: 'Мораћу да га избацитим', супротстављен је одговор настојнице везан за егзистенцију, чиме је остварен иронично-комични ефекат: 'Чувајте се да ја вас неизбацитим, драги мој'. „’Мислио сам’, рекох помирљиво, 'да ћу морати да га избацитим одавде. Ког ће ми врага тај Фабулан'" (Ма: 32–33). Металепса се састоји у преласку јунака-приповедача са дијегетичког на метадијегетички ниво, а одатле у извандијегезу, где се налази његов савезник читалац који зна да „одавде“ значи из романа. О томе он отворено разговара са једним од споредних ликова, пародирајући тип и карактер (насупротив документарној прози коју сâм пише) и истовремено дајући на знање ко вуче конце романа. Фигура се проширује у наставку дијалога:

„’Бићу у тој ствари што је пише господин Игор – настојница.’  
 ’Па то сте и сада!’  
 ’Да, али господин Игор каже да ћу ја бити у његовом роману прототип свих настојница. Ја као ја, плус све друге.’  
 ’А како ће господин Игор то да постигне?’ рекох радознано и завидљиво. ’Како ће од вас начинити прототип, кад ви то већ јесте. Ваљда му не позирате голи?’“  
 (Ма: 33)

Постићи ће претварањем живота у фикцију – документарним приступом и металепсом, јер „та вјечита – и реципрочна – трансфузија из стварне у фикцијску дијегезу те из једне фикције у неку другу, сама је срж фикције у опћем смислу, и сваке фикције напосе. Свака је фикција изаткана од металепса. И свака збиља, када се препозна у некој фикцији и када препозна неку фикцију у своме властитом универзуму“ (Genette 2006: 106). Није узалуд Киш стално истицао уверење које је делио с Достојевским: „ништа није фантастичније од стварности“ (ЏА: 61; Sk: 139).

Цитирани дијалог представља и одличну илустрацију Мекхејловог запажања да ликови имају значајну функцију у „струјању“ наративних нивоа: „Ликови често служе као агенти или ’носиоци’ металепсе, ометачи онтолошке хијерархије нивоа кроз своју свест о рекурзивним структурама у којима се налазе“ (2004: 121)<sup>15</sup>. Јунак-приповедач *Мансарде* не само да испољава свест о сопстве-

ној фикционалности – што је већ по себи металепа – већ и другим ликовима доказује да су фикционални.

Следећи поменути контекст, занимљив пример металептичког прекорачења граница између дијегетичког и метадијегетичког нивоа представља и „разговор“ Лаутана с Игором о започетом Игоровом роману, по свој прилици аутобиографском (*Мансарди?*):

„Одједном сам схватио озбиљност ситуације.  
Може девојка да умре, помислих. Може да роди женско. А може и да абортира.  
Господе – колико могућности!  
А она мора баш да абортира.  
И то најхитније. Иначе – *ето нове личности!*  
Све се бојим, Јарче, семеноглавче, Мудријашу, Псоглавче, Игоре, ђаволе, *све се бојим да не постанеш јунак.*  
[...] – једном речју, постаћеш нешто тако: *личност романа, јунак или чак – тип“ (Ма: 38).*

Овај отворени наратолошки разговор у коме су и читаоцу понуђени ауторови вишеструки дијегетични избори (*Genette 2006: 104*)<sup>16</sup>, приповедачка несигурност у сопствени идентитет, у идентитет јунака, па чак и у истинитост исприповеданог – какво је, на пример, приказивање две верзије самоубиства у поглављу „Код два десперадоса“ (*Ма: 71*), или тобожње ауторово заборављање надимка јунака у роману (*Ма: 48*) – час негирају, час огољују фикционални карактер фикције (*Genette 2006: 19*), намерно кршећи наративни уговор између приповедача и читаоца. Ја-приповедач *Мансарде* у једном тренутку признаје да не може проверити истинитост догађаја, чак ни онога што припада само његовим (а можда још и ауторовим и пишчевим?) субјективним сферама, али том искреношћу о флуидним границама између света казивања и света о коме се казује, између стварног и могућег, придобија читаоца да поверује макар у истинитост његова доживљаја:

„Не знам већ да ли је и та мансарда постојала или сам је ја измислио. Не знам ни да ли се Еуридика икада пела на ту мансарду оним уским прљавим степеништем по којем шуште бубашвабе када их светлост изненади. Онда прскају под ногама с лаким праском као бобице“ (*Ма: 50*).  
„Све зависи од тога како ко схвата ствари“ (*Ма: 51*).

## ЧИТАЛАЦ

Чињеници да наративна металепа подразумева читаоца упућеног у поетичке проблеме, ваља додати и то да је аутор *Мансарде* био веома захтеван и у погледу читалачке културе и искуства, и у погледу општег образовања читаоца<sup>17</sup>. Он очекује да његов читалац познаје основе научне дисциплине хронологије (датирање догађаја по византијском календару: јесен 7464. године, што је 1956. година Кишовог одласка на студије у Београд и боравка на мансарди). Иако јунак-наратор, који час тврди да је сâм аутор, час да је аутор Игор, инсистира на истовремености одвијања догађаја и писања романа, он ће писање на крају датирати: Београд, новембар 1959. године – мај 1960, што значи да његова временска дистанца од догађаја изнетих у роману износи три-четири године и да се она поклапа са периодом завршетка Кишових студија, односно писања *Мансарде*.

Даље се од читаоца очекује да препозна и осети учинак хомерске и библијске технике каталогизације. На то упућује неколико каталога у роману, чији је поетички значај критика већ запазила (*Делић 1997: 27*). Први каталог посвећен је филозофским, теолошким и животним питањима на која јунак тражи одговоре: бесмртност душе, материнство, очинство, отацбина, космополитизам, питање исхране, расно питање, аполитичност или ангажованост, идеализам или материјализам, Дон Кихот или Санчо Панса, песимизам или оптимизам, смрт или самоубиство, љубав итд.

(Ма: 11–12). Све су то опсесивне теме и Кишове есејистичке и белетристичке прозе. Желећи да прескочи „ту девету тачку, пошто је прилично вулгарна и за филозофе неинтересантна“ (Ма: 13) – ради се о „питању исхране“ – Лаутан и Јарац-Мудријаш одају се посматрању звезда (филозофији и уметности), те планету коју су дотад називали Глад преименују у Еуридика. Киш се, дакле, аутоиронијом брани од патетике и „ужаса егзистенције“, како је истакао у једном од својих последњих интервјуа (GTI: 334)<sup>18</sup>. Већ и сâм поднаслов романа „Сатирична поема“ представља аутоиронију – жанровски сигнал упућен узорном, семиотичком читаоцу. Дајући име планети према физиолошком стању, односно унапређујући то стање у аксиолошки статус који му не одговара, и још пишући о њему узвишеним стилем, он батетично меша „високе“ и „ниске“ вредности (духовно, небеско, божанско – материјално, земаљско, телесно), те остварује својеврстан полемични дијалог с хришћанским поимањем света<sup>19</sup> и канонским текстовима из књижевне традиције. Магдалена постаје Еуридика, Лаутан узима карактер Орфеја, а у *Мансарду* је призван древни мит о певачу очаравајућег песничког талента и његовој безмерној, несрећној љубави.

Ту је потом и каталог (модификованих) латинских сентенци урезаних у зид „голим ноктима“, које су јунаку и његовом филозофском егу служиле као „десет божјих заповести“ (Ма: 16–18). Од читаоца се очекује да открије и њихове модификације, што значи завидни ниво познавања латинског језика и класичне књижевности. Делић је с правом скренуо пажњу на значај једне такве „исправке“ која најављује Кишов документарни поступак и може се сматрати заштитним знаком његовог опуса: „*Quod non in actis (in artis!) non est in munde*“<sup>20</sup> (1997: 15). Винска карта и јеловник (Ма: 67–69) подразумевају читаоца не нужно упућеног у гастрономске финесе колико осетљивог на јунакову глад. *Мансарда*, дакле, симболизује те друге, могуће светове, у које се стиже посредством књижевности, читањем и наративном емпатијом. На њу се може успети само добар, односно осетљиви читалац – што је, према Кишовом схватању, читалац префињене читалачке културе, широког образовања и уз то високих емпатичких способности.

Какав је карактер јунака и његов однос према материјалним и духовним добрима (читању), показује чињеница да је сâм спавао на слами, док је књиге увијао у „пелене од целофана“ како би их заштитио од мишева. Његово духовно племство парадоксално је супротстављено његовој материјалној сиротињи. Ширину и радозналост духа „онога који чита“, али и дух времена у коме живи, даље илуструје каталог књига које је држао под стакленим звоном: Спинозина *Етика* на латинском, *Свето писмо* на хебрејском, *Дон Кихот*, *Манифест* Маркса и Енгелса, *Приручник о дијеталној исхрани*, *Мисли једног биолога* Жана Ростана, *Јоги за сваког*, Џинсова књига о звездама, Рембоова *Une saison en enfer*, Стендалова књига *О љубави*, џепно издање Ван Гогових репродукција и један интернационални ред вожње. Ова библиотека казује читаоцу да јунак познаје светску књижевност, филозофију и религију, да чита и пише на латинском и на француском, да је сањар, да чезне за љубављу и – да је гладан. Поред *Приручника о дијеталној исхрани* који приповедач самоиронично умеће међу поменута капитална дела, ту налазимо и један примерак књиге сасвим субјективне вредности, у ком ће читалац Кишовог дела препознати Очев *Ред вожње* из породичне трилогије, али и пишчеве биографије – „окидач“ за металептичко прекорачење од фикције до стварности и од стварности до новог света фикције.

Алузије на библијске догађаје, митске личности и књижевне јунаке – једном речју, дијалог с књижевном и културном баштином светске цивилизације, кључни су за разумевање *Мансарде*. Кроз аутоироничну паралелу својих са Мојсијевим роговима (Ма: 52) приповедач-јунак алудира на превареног љубавника у фикцијској дијегези, али и на мојсијевско порекло писца Данила Киша у извандијегетичкој стварности. О његовом стручном образовању и читалачкој емпатији, поред каталога приватне библиотеке, највише говори дошаптавање с књижевном традицијом. Осим поменутих, јављају се и пародичне алузије на Робинсона Крусое и Одисеја (у поглављу писаном у дневничкој форми „Острво или дневник“, јунак има пса по имену Аргус), с тим да су пародија и иронија усмерене ка јаприповедачу.



Последња сцена у роману, у којој Лаутан пали шибице како би прочитао списак станара, а спозна је шаренило света заклоњено сопственим ликом, призива *mutatis mutandis* Андерсенову потресну бајку „Девојчица са шибицама“. Тај каталог станара са годинама њихових рођења и занимањима, у коме јунак, сада већ стасао у писца, види ембрионе будућих прича<sup>21</sup>, заправо су „каталожке приче“ (Lotman 1976: 308). А на самом крају, пре но што ће датирати свој роман и направити списак обавеза по повратку на мансарду, приповедач нам и експлицитно „открива“ свој званични идентитет:

„Последњим пламсајем шибице бацих један брз поглед на мансарду и разабрах у магновењу Игорovo име. (Крајње је време да се и ја уведем у списак. Може Игор имати неприлике због мене.)

Јурин Игор, студент 1935

’Јарац-Мудријаш’, рекох готово гласно. ’Астроном. Вечити студент. Звездознаца. Месе-чар!’“ (Ma: 91)

Приповедач, дакле, спаја у један идентитет приповедне инстанце ликова које је на почетку ономастички одвојио од јединственог ја (од којих је једна аутодијегетички приповедач), поигравајући се идентитетом и треће и четврте инстанце – ја самога аутора и писца – која је и личност и лик, и приповедач и јунак, те и јесте и није фикција<sup>22</sup>. Читаоцу је, чини се, остављено да сâм направи избор ја идентитета када појми да је однос илузије и стварности текао и у обрнутом смеру: јунак који фантазира да пише роман, читалац који се уживљава у своју лектуру до идентификације и имагинарно путује у друге светове, заправо је писац (овог) романа који фантазира да је јунак (антиметалепа и реципрочна/ циркуларна металепа – Genette 2006: 92)<sup>23</sup>. Сви биографски подаци, укључујући и годину рођења јунака-приповедача, идентични су са онима из Кишове биографије. Чак је и надимак Јарац-Мудријаш аутоиронична алузија на кратак период из студентских дана када је носио браду (видети фотографију објављену у *Складишту* – Sk: 291) и може се схватити као ауторски транссемиотички цитат из сопственог живота<sup>24</sup>. Символички силазак с мансарде значи ослобађање од приповедачког егоизма – првог лица (и истовремено списатељски први хитац), те приближавање стварном свету чија се фантастичност пред њим распростире тек на „дневној светлости“.

Иако се на крају чини да се јунак, ја приповедач (Игор Јурин и/ или Лаутан са мансарде) враћа на дијегетички ниво где се разрешава његова авантура писања „првог хица“, добар читалац приметити ће да се прави завршетак романа не збива приликом трансгресије два виша приповедна нивоа, већ излази из дијегезе у екстрадијегетичку стварност писца, односно у прави свет, о чему сведочи датирање романа. Дакле, *trompe-l'œil* „крши имплицитни уговор са читаоцем“ (McHale 2004: 117), а крајњи циљ је „да се у први план постави онтолошка димензија рекурзивне структуре“ (McHale 2004: 119).

Могли бисмо закључити да Киш већ у свом романескном првенцу скреће пажњу на двојност/ проблематичност инстанци које се крију иза идентитета заменице ја, штавише – на то да „сви неодређени ја који се испуњавају у томе међупростору“ припадају „средствима *par excellence* за пријелаз из једнога регистра (регистра исказивања) у други (регистар исказа) и обрнуто“ (Genette 2006: 84), било да се ради о фикцијском или фактографском приповедању<sup>25</sup>. Он веома рано увиђа и поетички разоткрива плашт биографског идентитета који прикрива за једне трагично непремостиву, за друге ипак прелазну границу између „нумерички нераздржљивих“, а „функционално несводљивих“ (Genette 2006: 87) приповеданог и приповедајућег ја, ја лика и ја приповедача, између универзума јунака и „исказиватеља свакога аутодијегетичнога приповедног текста“, онога који мисли и онога који каже да мисли, између стварности и фикције, живљења и приповедања свог живота (Genette 2006: 84–85). Металепа, дакле, не само да је доминантна фигура у роману *Мансарда*, него би се могло рећи да она у овој поетички просањаној „приповедној аутобиографији“ (Foley 1999: 172) радозналост и емпатичног аутора-читаоца представља репрезентативни пример развоја „од фигуре до фикције“.

Као провокативан спој аутобиографске прозе у чијем је средишту металептичка демитологизација и преиспитивање „себства“ које пише, самог чина писања, књижевних конвенција и наративних поступака, као „књига која нас позива, усупрот обредној формули, али у складу са жељом формалиста, да прекинемо не с невјерицом него управо с лаковјерношћу“ – како је поводом једног другог романа истакао Женет ([Genette 2006: 104–105](#)) – *Мансарда* је баш због те своје модерности и наратолошке лаковјерности реалне читалачке публике остала непрочитана више од две деценије. Као по иронији судбине, до сада је њено најдубље тумачење са становишта читања дао сâм Киш у *Часу анатомије* (ЏА: 138–145), показујући да његова поетика документарне прозе није настала „одједном“ него да се континуитет у њеном стварању и промишљању, штавише, „једна зачуђујућа доследност, једна такорећи опсесивна тежња ка документарном“ може пратити још од овог романа (ЏА: 134). Кишово самотумачење представља изузетну грађу за сагледавање још једног значајног аспекта читаоца „с лампом на раскршћу“: аутора као (идеалног) читаоца, на супрот коме стоји семантички непозвани – „приглупи“ читалац<sup>26</sup>. Јер *Мансарда* је у ствари роман о читању заогрнут романом о (аутобиографском) писању, где се једно индивидуално интелектуално-емотивно искуство читања преиспитује и одмерава у односу на имплицитног/ идеалног читаоца који прати логику знакова и путоказе аутора. Стварна рецепција одвијала се, нажалост, сасвим супротно. Како је, највише захваљујући великој полемици око оригиналности *Гробнице за Бориса Давидовича*, критика поклањала доста пажње Кишу као емпиријском читаоцу (тумачу туђег и сопственог дела), то ће се овом приликом у нашем фокусу наћи само неколико ставова значајних за осветљавање поменутог аспекта.

Инсистирајући на чињеници да је задатак прозне уметности приказивање а не казивање (што је, видели смо, један од основа наративне емпатије), као и на томе да је приказивању чина читања у књижевности посвећено недовољно пажње, Киш детаљно анализира наведену сцену читања *Чаробног брега*, при чему нам емпатички преноси и сопствени читалачки доживљај *Мансарде*. Наиме, у роману ништа директно не упућује на то да је реч о јунаковом читалачком уживљавању до поистовећивања. Ауторска дискретна смерница пажљивом читаоцу огледа се у замени трећег лица првим, односно у јунаковом присвајању дијалога Х. Касторпа и мадам Шоша („рекох ја“, „рече она“). Како ни цитат, ни аутор, а ни врста лектире нису одабрани случајно, у *Мансарди* не само да је тематизован чин читања него је читање кључно и за идентификацију јунака („Приповедача-Читача“): ’Покажи ми шта читаш, казаћу ти ко си!’, тумачи Киш (ЏА: 143). Очекујући да читалац препозна овај фини цитатни *homage* Томасу Ману и да преко сродства јунака романâ окарактерише Лаутана са *Мансарде* (в. [Genette 2006: 30](#)) – јер то сродство није пука хомонимија него *трансфикционалност*: приказ „’аутентичних’ биографија“ ([Saint-Gelais 2005: 212](#)) у два могућа света која су се срела и препознала током читалачког урањања – он демонстрира формалистичко (и борхесовско) „начело економичности“: Због чега би се описивао љубавни растанак, када је он већ описан?<sup>27</sup> Тим „широким маргинама“ аутор уважава свог читаоца, његову културу, образовање, интелигенцију, оставља му довољно простора за домишљање, и што је најважније, препушта му „интелектуално задовољство откривања и препознавања“, истиче Киш. Ако је цитатност „експлицитно памћење културе“ ([Oraić Tolić 1990: 209](#)), ово је још једна потврда да он пише „за читаоца који има културу“ (GTI: 219). Чак би се могло рећи да аутор *Мансарде* од свог читаоца очекује да препозна металепсу као фикцију:

„Тај мој кратки роман (*Мансарда*), писан у првом лицу, јесте, на неки начин, и моја властита интелектуална и сентиментална биографија, снимак мојих младалачких ’година учења’, мојих немира и побуна. И шта је за једног студента књижевности логичније него да се – у тренутку када његова сопствена особа постане романескним ликом (у тој самооплодној и чудесној трансформацији где се између романескног и реалног *ја* ствара процес истовременог подвајања и сједињавања, јер *ја* оног који пише о себи и *ја* што га описује нису и јесу исто лице) – шта је, дакле, за њега логичније, за тог заљубљеног и худог студента [...] него да се уживљава у своју лектуру, шта је сигнификативније за његов интелектуални профил од његове лектире!“ [...] (Јер писац пише, заправо, за свог читаоца, за читаоца по својој мери. Неспоразуми почињу од часа када се ове изоанемере и избаре почну растурати и реметити, када се у семантичко поље укључи непозван прималац, прималац коме

ни семантичка ни естетичка порука не бејаше упућена и коме је стога та порука неразумљива.)“ (ЏА: 144–145).

Противећи се, дакле, апстрактном појму „универзална публика“, Киш у духу полемике износи један од својих најважнијих ставова о писцу и читаоцу као браћи близанцима, те изнова потврђује своја сродства и суседства на књижевном генеалогском стаблу: „Сва дела садрже у себи слику читаоца коме су намењена“ (Sartre 1991: 569); „Књига је ствар међу стварима, свеска изгубљена међу свескама које настају ју равнодушну васиону, све док не пронађе свога читаоца, човека предодређеног за њене симболе“ (Borhes 1990: 8).

### Извор

Kiš Danilo. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*. Beograd: Prosveta 2006–2007:

Ma – *Mansarda*,

ЏА – *Џас анатомije*,

HP – *Homo poeticus*,

ЏЛ – *Џivot, literatura*,

Sk – *Skladište*,

GTI – *Gorki talog iskustva*.

### Пројекат

Рад је настао у оквиру научноистраживачког рада НИО по Уговору склопљеним са Министарством просвете, науке и технолошког развоја број: 451-03-68/2022-14 од 17. 01. 2022. године.

### Ендноте

<sup>1</sup>„Реторичка класификација металепе никада није до краја разрешена (фигура или троп?)“, запажа Џон Пјер (2005: 305–306).

<sup>2</sup>*Trompe-l'œil* (фр. оптичка варака), односно trompley или троплет сликарска техника заснована је на ефектима оптичких илузија како би се створио доживљај простора или волумена на равной површини, односно на више површина, које гледане под одређеним углом стварају тродимензионалне слике. Колико је познато, најпре се користила у доба античке Грчке и Старог Рима, а најчешће представе биле су прозор, врата или атријум на равной површини зида да би се визуелно проширио простор собе. Данас је то техника и смер модерног сликарства који је нашао посебну примену у уређењу ентеријера. *Trompe-l'œil* временом се развио и проширио на све уметности са циљем да створи „запремину“, односно читаве имагинарне светове. Нарочиту популарност доживео је у постмодернистичкој драми, потом филму, књижевности.

<sup>3</sup>О одређењу појма читање и читалац, типологији и проучавању читаоца в. монографију *Читалац у науци о књижевности* (Бојанић Ћирковић 2020).

<sup>4</sup>Чланак „Читалац с лампом на раскршћу (Кишови концепти читаоца и Киш као читалац)“, који смо објавили у претходном броју часописа *Баштина* (Бечејски 2021: 31–42), посвећен је статусу и типовима читалаца у поезици Данила Киша, тако да овај рад представља наставак и продубљивање истраживања у том смеру.

<sup>5</sup>Уп. четворочлану типологију металепе Монике Флудерник (2003: 1–39).

<sup>6</sup>У савременим (когнитивним) теоријама читања наративно ураћање се тумачи као феномен који се налази у средишту процеса менталне симулације, а чији је циљ ментална пројекција света приче у уму читаоца (Ryan 2001; Milosavljević Milić 2016: 211–232).

<sup>7</sup>„А како се ти забављаш?“, упита Осип.

’Пишем Мансарду.’, рекох.

[...]

’Сигурно неки неореализам.’

[...]

Исписмо по коњак и почех да му читам:

’Слушао сам како плачу невидљиви возови и како се рожнато лишће хвата ноктима за замрзло тврдо тле...“ (Ma: 83–85).

<sup>8</sup> „Феномен 'чудне петље' појављује се кад год, крећући се навише (или наниже) кроз нивое неких хијерархијских система, неочекивано се налазимо тамо где смо и почели“ (према McHale 2004: 119).

<sup>9</sup>Изучавајући металептичке покрете, Кон разликује спољашњу и унутрашњу металепсу. Први тип се јавља између екстрадијегетичког и интрадијегетичког нивоа, а други у самој причи, између два приповедна нивоа (Cohn 2012: 105–114; уп. Pier 2011).

<sup>10</sup> „Будући да је класична теорија под термином *металепса* разматрала само узлазно прекорачење, од аутора који улази у своју фикцију (као фигуру своје стваралачке способности), а не обратно, од његове фикције која улази у његов стварни живот (кретање које, вјерујем, не илустрира ниједна класична идеја литерарног или умјетничког стваралаштва), *анти-металепсом* бисмо могли назвати тај начин прекорачења на који реторика није могла ни помислити – под увјетом да у њему видимо тек посебан случај металепсе“ (Genette 2006: 22). Према типологијама коју предлажу други теоретичари, ово би била *вертикална* металепса у оба смера – одозго нагоре или одозго надоле, или, према Пјеровој подели (2005: 252–253), *силазна* и *узлазна* металепса. Њима би одговарали онтолошких тип 1 (интраметалептичко кретање) и онтолошки тип 2 (екстраметалептички покрет) у типологији М. Флудерник (2003: 1–39).

<sup>11</sup>Ма како се читаоцу чинило да прича о сну у причи о животу сањара мора бити секундарна, ониричке визије припадају проживљеном трајању одређеног лика, тј. чин сањања садржи се у животу сањара, те се не ради о промени наративне инстанце, истиче Женет (2006: 93). Иако је начелно „фикција увијек метадијегетична у односу на збиљу или на другу фикцију коју искориштава“, „та ситуација није сама по себи нужно металептична, [...]. До металепсе, напротив, долази онда када пријелаз из једнога 'свијета' у други бива на неки начин прикривен или поремећен: текстуално скривен, [...], гдје ништа не омогућује читаоцу – колико год био позоран или обавијештен [...] да разликује 'стварну' дијегезу [...] од надреалне дијегезе сна“ (Genette 2006: 94).

<sup>12</sup>Износџи своје ставове о рецепцији, Киш говори о нестабилним границама између читања и снова, читања и писања. Он истиче да често сања о ономе што је прочитао и сматра нормалним да то што сања, тј. чита угради у своју прозу: „Однос читања и писања, као и свега тога према остатку живљења, представља нешто што сам потпуно свесно укључио у свој рад“ (GT: 129). За увођење прочитаног у приповедну прозу и сџм узима наведени пример емпатичке читалачке металепсе из *Мансарде*, где уноси цитат из *Чаробног брега*, али уместо имена уводи заменице („Она је рекла“, „Он је рекао“): „Тиме сам хтео да саопштим нешто о психологији читања, да покажем степен до кога се неко може поистоветити са оним што чита. Ми у својим главама носимо тако много снажних утисака из књига, а најчешће заборављамо из којих дела они тачно потичу“ (GT: 130).

<sup>13</sup>Проучавајући металепсу у приповеткама Братољуба Кљајића, Корнелија Кувач Левачић даје селективни преглед литературе о аутобиографској прози (Ораић Толић, Лежен, Елизабет Брус, Џејмс Олни) као „вишеструко проблематичном жанру модерне књижевности“ (Златар); „онтолошком жанру“, који „својом темом, ауторовим властитим животом, проблематизира особну збиљу која се појављује у амбивалентном облику: као права, реална збиља и као фикција живог ауторскога лика (Ораић Толић). За разлику од свих облика фикције, аутобиографија спада у референцијалне текстове који теже обавијестити о некој збиљи изван текста и подвргавању испиту провјере“, те укључује имплицитни или експлицитни референцијални споразум – „аутобиографски споразум“ са публиком о пољу стварног, односно о „илокутивној снази аутобиографског текста“. У том погледу аутобиографска проза мењала је своје тежиште: током 50-их и 60-их година 20. века у средишту интересовања било је животно догађање, крајем 60-их проблематизовано је ја које пише, а од 70-их и сџм чин писања, истиче Олни (према Kuvac Levačić 2014: 555–556). Традиционалним основама аутобиографске прозе као средству митологизације „себства“ супротставља се ја као привидни идентитет и фиктивна, реторичка, односно културна конструкција (Kuvac Levačić 2014: 565), чиме се отвара питање функција које књижевни текст може имати у егзистенцијалној стварности – опсесивно питање Кишове прозе и експлицитне поетике. У својим интервјуима Киш наглашава да је и писцу тешко да се разабере у паралелним световима аутобиографске прозе и стварности, те ће и сџм „у једном тренутку побркати, по логици ствари и моћи уобразиље, шта је стварно а шта домишљено у једном делу“ (GT: 197; в. Ж: 7–9).

<sup>14</sup> „То ћеш сигурно унети у *Мансарду*“, рече Игор када му преведох последњу строфу.

[...]

(Напакостићу Игору, нећу унети ону песму. Зато је исцепак и баких у сламу. Тако је нећу моћи никад унети у *Мансарду*!)“ (Ma: 87–88).

<sup>15</sup>Пишући о мотиву ликова у потрази за аутором, он запажа да је ова металептичка функција карактера посебно експлоатисана у драми 20. века и објашњава разлог што је ту достигла изузетну софистицираност у односу на прозу: „онтолошка граница у позоришту је буквални, физички праг, подједнако видљив публици и (ако им је дозвољено да то препознају) ликовима: наиме, рефлектори, ивица бине“, док је еквивалентна граница у прозним текстовима она између нивоа наратије (McHale 2004: 121).

<sup>16</sup> „Ако се дакле аутор може тако претварати да интервенира у радњу за коју се дотад претварао да је само преноси, он се исто тако може претварати и да у њу увлачи читаоца: [...] Металепса не би дакле више била обична фигура (преводива), већ би била у потпуности изједначена с фикцијом [...] – само с том нијансом што јој читаоца, којему се приписује очито немогућа улога, не може дати своје повјерење него само лудичку симулацију лаковјерности“ (Genette 2006: 19–20).

<sup>17</sup>„Ја пишем за читаоца који има културу“; „Имам читаоце у целом свету, уску, али верну публику. Читалац мојих књига биће неко ко је већ читао Библију, Хомера, Овидија, Дантеа, Раблеа, Толстоја, итд... Он постоји, тај читалац“ (GTI: 219).

<sup>18</sup>Он ће у више махова објашњавати како успева да „онеобичи“ приказивање људске патње: „Одвећ се брка поетика и патетика. Проза захтева супротно: ефекат не би смео да се налази у тексту, већ посредством слика, у духу онога који чита“ (GTI: 187). Дobar читалац успе да осети емоцију аутора „између редова, између реченица“ (GTI: 201).

<sup>19</sup>Фигура батоса заснива се на укрштању и међусобном продирању једних у друге вредносно неравноправних предмета и спојева у одређеном симболичком систему; нпр. храна има виталну вредност, али се у хришћанском систему везује за овоземаљско, телесно и ниско (Bogosavljević 1999: 10–24).

<sup>20</sup>„Чеза нема у списима (у уметности!), нема га ни у свету.“

<sup>21</sup>„Упалих онда и другу шибицу и поставих је између себе и стиснуте гомиле ликова који чекају милост уобличења“ (Ma: 88).

<sup>22</sup>Било би занимљиво направити паралелу ја инстанце у Мансарди са Борхесовом причом „Борхес и ја“, у којој је нарративна инстанца ја такође проблематизована кроз три, а можда и четири међусобно испреплетане перспективе (писца, односно аутора, јунака и читаоца). Поетика Мансарде, у којој је чин читања изједначен са чином писања, најбоља је потврда Кишове тврдње да је био борхесовац и пре него што је упознао Борхеса (GTI: 213–214; ŽL: 193).

<sup>23</sup>Однос стварности и илузије, те бескрајну мултипликацију (самооплођивање) светова уметности и живота Киш је металептички приказао и у есеју-причи „A WINDOW IS A WINDOW IS A WINDOW IS A WINDOW“ (1973), писаном за изложбени каталог слика Сафета Зеца (в. Zec 2015). *Trompe-l'œil* техника коју је сликар применио дочарана је посредством распрострањеног мотива лика што излази из слике (Genette 2006: 71) и увек улази у нову слику/ прозор (HP: 131–132), тј. вербалним (трансмедиијалним) еквивалентом који је Киш домаштао сместивши свог посматрача у унутрашњост слике. О томе смо писали у књизи *Нулта дисциплина Данила Киша* (Бечејски 2020: 236–237).

<sup>24</sup>Кишу омиљена металептичка игра са описом или алузијом на фотографије из (свог) породичног албума поновиће се и у Пешчанику, „Симону Чудотворцу“ и приповеци „Апатрид“.

<sup>25</sup>Та неодређеност заменице ја која обједињује приповедача и протагонисту једне аутобиографије може се назвати оператором металеписе, или, лингвистичком терминологијом – мењач (*shifter; embrayeur/ fr. embrayage*), истиче Женет (2006: 88, 84). Генерално узев, сваки исказ о себи може се сматрати металептичним јер је ја оног који мисли о себи и ја оног који о себи говори „увијек и један и други. Било би у неком смислу много разложније – тј. парадоксално – скромније, о себи увијек говори ти у трећем лицу, [...]. Био би то можда један од начина да се избјегне одвећ неразборита рачуница са својим властитим идентитетом“, иронично додаје теоретичар (Genette 2006: 89).

<sup>26</sup>У интервјуу „Између политике и поетике“ (1986) Киш ће истаћи да је већ након објављивања Мансарде „осетио опасности приглупог политичког читања књижевности“, када је сатира уперена против личног лиризма и младалачког идеализма схваћена као сатира против социјалистичке омладине (GTI: 227).

<sup>27</sup>Након изучавања појма интертекстуалност Јулије Кристеве и његовог продубљивања у теорији цитатности, ова врста цитата названа је интерлитерарном (в. Oraić Tolić 1990), док је у посткласичној теорији својство дељења фикционалних универзума схваћено као трансфикционалност, односно, ако употребимо термин Лавоке – „трансфикционална металепа“ (в. Pier 2011): „Два или више текста показују трансфикционални однос када деле елементе као што су ликови, имагинарне локације, или измишљени светови. Трансфикција се може сматрати огранком интертекстуалности, али обично прикрива ову интертекстуалну везу јер нити цитира, нити признаје њене изворе. [...] Трансфикционалност доводи у питање затварање текстова и позива на мултидисциплинарни приступ комбинујући теорију могућих светова и теорије фикције с једне, и прагматику и социологију књижевности, с друге стране“ (Saint-Gelais 2005: 212).

## РЕФЕРЕНЦЕ

- Bečejski, M. (2020). *Nulta disciplina Danila Kiša*. Leposavić: Institut za srpsku kulturu Priština - Leposavić. [Google Scholar]
- Bečejski, M. (2021). Čitalac 's lampom na raskršću' - Kišovi koncepti čitaoca i Kiš kao čitalac. *Baština* (55), 31-41. [SCIndeks] [PDF] [Google Scholar]
- Bogosavljević, S. (1999). Batos. In: D. Stojanović, (Ed.). *Godišnjak za poetička i hermeneutička pitanja - PH3*. (pp. 10-24). Beograd: Junior. [Google Scholar]
- Bojanić-Čirković, M. (2020). *Čitalac u nauci o književnosti - od antike do savremenih teorija čitanja*. Niš: Filozofski fakultet. [Google Scholar]
- Borhes, H.L. (1990). *Predgovori. Prevod i predgovor Silvija Monros Stojaković*. Beograd: Stilos. [Google Scholar]
- Cohn, D. (2012). *Metalepsis and Mise en Abyme. Narrative*, 20(1), 105-114. [Google Scholar]



- Delić, J. (1997). *Kroz prozu Danila Kiša - ka poetici Kišove proze*. Beograd: Beogradski izdavačko-grafički zavod. [Google Scholar]
- Fludernik, M. (2003). Metanarrative and Metafiction Commentary: From Metadiscursive to Metanarrative and Metafiction. *Poetica*, 35, 1-39. [Google Scholar]
- Foley, B. (1999). Dokumentarni Roman i problem granica. *Književna revija*, 39(1-2), 172-182. [Google Scholar]
- Genette, G. (2006). *Metalepsa - od figure do fikcije*. Prevela Ivana Franić. Zagreb: Disput. [Google Scholar]
- Kuvač-Levačić, K. (2014). Metalepsa i poigravanje funkcijama književnog teksta u humoreskama Bratoljuba Klaića. *Rasprave - časopis instituta za hrvatski jezik I jezikoslovlje*, 40(2), 551-567. [Google Scholar]
- Malina, D. (2002). *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Ohio State UP: Columbus. [Google Scholar]
- Mchale, B. (2004). *Postmodernist Fiction*. London - New York: Routledge. [Google Scholar]
- Mihajlovič-Lotman, J. (1976). *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit. [Google Scholar]
- Milosavljević-Milić, S. (2016). *Virtuelni narativ: Oglеди iz kognitivne naratologije*. Niš + Sremski Karlovci - Novi Sad: Filozofski fakultet + Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića. [Google Scholar]
- Oraić-Tolić, D. (1990). *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske. [Google Scholar]
- Pier, J. (2005). Metalepsis. In: D. Herman, M. Jahn, & M. Ryan, (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. (pp. 303-304). London + New York: Routledge. [Google Scholar]
- Pier, J. (2011). Metalepsis (Revised Version). In: *The Living Handbook of Naratology*. Retrieved from <https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html> on 15. 7. 2021.
- Prins, D. (2011). *Naratološki rečnik*. Prevela Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik. [Google Scholar]
- Ryan, M.L. (2001). *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore + London: The Jones Hopkins University Press. [Google Scholar]
- Sant-Gelais, R. (2005). Transfictionality. In: D. Herman, M. Jahn, & M. Ryan, (Ed.). *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. London + New York: Routledge. [Google Scholar]
- Sartr, Ž.P. (1991). Za koga se piše. In: *Teorijska misao o književnosti*. Priredio Petar Milosavljević. (pp. 567-573). Novi Sad: Svetovi. [Google Scholar]
- Zec, S. (2015). Prozori (slike). Retrieved from <https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&es-pv=2&ie=UTF-8#q=Safet+Zec%2C+prozori> on 4. 12. 2015.

## The reader and the narrative metalepsis in the novel 'The Attic' by Danilo Kiš

### Abstract:

As a writer who read and followed the contemporary literature and literary theory in several different languages and who intensively contemplated the act of reading and thematised it in his belletristic prose, Kiš had already problematised in his novel *The Attic* the most important aspects of reading, brought to light and actualised by the classical literature and placed at the centre of research by the post-classical theory of narration: the first person narration and the problem of identity of the author's I, the use of the *trompe-l'œil* technique, transgression of the narrative levels/narrative worlds and narrative metalepsis, the boundary between life and literature etc. The author of this paper focuses its research on the reader and the narrative metalepsis in Danilo Kiš's first romanesque novel. The first part is dedicated to the definitions of narrative metalepsis in the contemporary theoretical studies (from Gérard Genette to John Pier), the second one to the types of metalepsis in *The Attic*, and the third one to the Kiš's implicit concept of the good (informed, educated, empathic, immersed) reader: the reader of *The Attic* and the reader in *The Attic*, the problem of duality, that is, the multiplication of identity of the author's I and the relation between life and literature, which is an obsessive question of Kiš's poetics. The article "The Reader with a Lamp at the Crossroads" (Kiš's concepts of the reader and Kiš as a reader), which the author of the paper published in the previous edition of the journal *Baština*, deals with the status and types of readers in the poetics of Danilo Kiš, therefore, this paper represents a continuation and intensification of the research in that direction.

**Keywords:** Kiš; reading; I narrator; multiplication of I identity; transgression of narrative levels; *trompe-l'œil*; narrative metalepsis; life and literature; narrative worlds; good reader