

Мирјана М. БЕЧЕЈСКИ*

Институт за српску културу Приштина – Лепосавић

ЧИТАЛАЦ И НАРАТИВНА МЕТАЛЕПСА У РОМАНУ МАНСАРДА ДАНИЛА КИША**

„Фиџура је (већ) једна мала фикција, [...]。
Фиџура је ембриј, или, радије, скица за фикцију.“

Жерар Женет

„Писац у мени не разликује се много од читалаца у мени.“

(Данило Киш)

Апстракт: 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 наративне приповедање у првом лицу и проблем идентитета ауторског ја, тромлејски 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 *металејса*, како истиче Жерар Женет у књизи *Металејса*: *Од фиџуре до фикције*, потиче од проучавања фигура, те стога припада пољу реторике, као и од анализе наративног текста, па га легитимно проучава и нараторологија. Такође, он припада и теорији фикције, будући да се сама грчка реч *metalepsis*

* научни сарадник, beceskim@gmail.com

** 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.

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 *металейсом ауџора* – 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 трои, 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.¹ 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 посљедице 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 споменуту 'металепсу 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* металепса), до онога што се свакако треба назвати *фикцијом* (*фикцијска* металепса) 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 металепсе, 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 нартологију (Pier 2005: 303). Осим што доносе нове дефиниције и типологије у различитим медијама, она су сагласна у томе да се металепса 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).

1 „Реторичка класификација металепсе никада није до краја разрешена (фигура или трои?)“, запажа Џон Пјер (2005: 305–306).

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 мейлалейсу*. Указујући на „потенцијал металепсе да подрива хеуристичке дистинкције које се односе на време, ниво и адресата/ примаоца у наративи“, 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 металепсе стоје тзв. тромплејски прелази или техника „*trompe-l'œil*“² 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 Хофштатер (в. McNale 2004: 115). На значај тромплејских прелаза за развој металепсе, 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“³, претходи одељку „Чудне петље, или металепса“:

„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“ (McNale 2004: 115–116).

Да наративна металепса има мало везе са металепсом као тропом старе граматике и реторике, показала су савремена изучавања металептичких особина древних књижевности. Док је некада металепса увећавала ауторитет приповедача и веродостојност наративе, 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: металепса може бити и ефикасно средство за подстицање фикционалности и урањања (Pier 2011; Pier 2005: 303–304).

2 *Trompe-l'œil* (фр. оптичка varaка), односно trompley или тромплет сликарска техника заснована је на ефектима оптичких илузија како би се створио доживљај простора или волумена на равnoj 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 равnoj 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.

У наведеној одредници „Металепса“ *Роџлициове Енциклопедије нарајивне теорије*, а потом и у студији „Металепса“, 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 металепсе. 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* металепсу 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 металепсе“ (2011: 102).

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

1) *ретиоричка* наспрам *онтолошке* – најпознатија и најшире призната група теорија, коју је уобличио Мари-Лор Рајан (2006), заснована на подели металепсе 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) *мешалејса 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 металепсе која би важила за све медије: „*обично намерни парадоксални прелаз [трансгресија] или конфузија између (онто)лоички различитих (по)свејова и/или нивоа који постоје, или се на њих упућује, у оквиру репрезентација могућих свејова*“ (према Pier 2011).

МЕТАЛЕПСА У МАНСАРДИ

Од првог романа *Мансарда* па до недовршене приповетке „Апатрид“, металепса је један од доминантних феномена у прози Данила Киша. Парадоксална по својој природи и нераскидиво повезана са процесима читања/ тумачења³ 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).

3 О одређењу појма читање и читалац, типологији и проучавању читаоца в. монографију *Чишалац у науци о књижевности* (Бојанић Ђирковић 2020).

Упркос чињеници да га је смрт затекла у најбољим списатељским годинама, од Лаутана у *Мансарди* до лауџана у приповеци „Лаута и ожиљци“, Киш је описао пун металептички круг.

У овом огледу пажњу ћемо усмерити на статус читаоца и металепсу у његовом романескном првенцу,⁴ 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 металепса инхерентна, те наговештаја многих поетичких особина препознатљивих у његовој зрелој прози. Дакле, реч је не само о мейалейси ауџора него и о мейалейси њисца, а видећемо, Киш у овом роману илуструје и мейалейсу чийаоца (Genette 2006).⁵ Служећи се техником новог романа, он ће касније (у *Пешичанику*) 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.⁶ 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 ујраво 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*.⁷ 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

4 Чланак „Читалац с лампом на раскршћу (Кишови концепти читаоца и Киш као читалац)“, који смо објавили у претходном броју часописа *Башићина* (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.

5 Уп. четворочлану типологију металепсе Монике Флудерник (2003: 1–39).

6 У савременим (когнитивним) теоријама читања наративно урањање 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).

7 „А како се ти забављаш?“, упита Осип.

’Пишем *Мансарду*.’, рекох.

[...]

’Сигурно неки неореализам.’

[...]

Исписмо по коњак и почех да му читам:

Слушао сам како њлачу невидљиви возови и како се рожнајто лишиће хвајћа нокџима за замрзло њврдо њле...“ (Ма: 83–85).

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 „прочитавању 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.⁸

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).⁹ Притом се метафикцијска дијегеза јавља као *сџварна*, 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 *аниџиметјалейсом*.¹⁰

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 *Чаробној дреји* 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):¹¹ „Онда угасих свећу, клонуо. Књига с треском паде

8 „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).

9 Изучавајући металептичке покрете, Кон разликује *сџољашњу* и *унуџрашњу* 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).

10 „Будући да је класична теорија под термином *метјалейса* 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), *аниџиметјалейсом* 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 *верџикална* металепса у оба смера – одозго нагоре или одозго надоле, или, према Пјеровој подели (2005: 252–253), *силазна* и *узлазна* металепса. Њима би одговарали онтолошки тип 1 (интраметалептичко кретање) и онтолошки тип 2 (екстраметалептички покрет) у типологији М. Флудерник (2003: 1–39).

11 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

у сламу. Свечана тишина прекри моју мисао, мој сан“ (Ма: 43).¹² Дијегетички и хиподијегетички ниво поново се прелићу на такав начин да читалац не може са сигурношћу да одреди разлику, тј. ниво на коме се налазе ликови и приповедач.

Читалачку металепсу иауструје и аутоиронична љубавна песма коју је јунак спевао у духу *Песме над њесмама* (Ма: 43), да би нешто касније метафорично раскрстио с Лаутаном (тј. *лауџаном* у себи) и постао писац (ауторска металепса). Два болна отржењења – најпре љубавно („*Она не њосџоји*“ – 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 металепсе:

„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 заборави да ми то објасниш.)“ (Ма: 23).

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 искористава“, „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 читаатељу – колико год био позоран или обавијештен [...] да разликује ’стварну’ дијегезу [...] од надреалне дијегезе сна“ (Genette 2006: 94).

- 12 Износећи 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“ (GTI: 129). За увођење прочитаног у приповедну прозу и сâм узима наведени пример емпатичке читалачке металепсе из *Мансарде*, где уноси цитат из *Чаробној бреџи*, 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“ (GTI: 130).

Успостављајући аутоиронијски однос према сопственом/ приповедачком егоизму и стваралачким дилемама, аутор у поетичку „расправу“ имплицитно улази 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 фака-та у фикцију и личности у романескне ликове:

„Р. С. 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 ин-стаца *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 ирониичну 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 *сам*/ Лаутан (Ма: 66, 74). Ово ономастичко поигравање, у коме имена ликова одговарају њиховој природи, заклања наративну и семантичку игру у чијој је основи металепса. 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 истио 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 *ириказује*, те открива „двоструку игру, иза и испред камере“ (Genette 2006: 58).¹³

13 Проучавајући металепсу у приповеткама Братољуба Кљајића, Корнелија Кувач Левачић даје селективни преглед литературе о аутобиографској прози (Ораић Толић, Лежен, Елизабет Брус,

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 осјирва“ (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.¹⁴ 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 *Иисца*: 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 ја избаћим', супротстављен је одговор настојнице везан за егзистенцију, чиме је остварен иронично-комични ефекат: 'Чувајте се да ја вас неизбаћим, драги мој'. „Мислио сам', рекох помирљиво, 'да ћу морати да га избаћим *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*.

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 ауторског 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 сâм чин писања, истиче Олни (према Куваћ Леваčić 2014: 555–556). Традиционалним основама аутобиографске прозе као средству митологизације „себства“ супротставља се ја као привидни идентитет и фиктивна, реторичка, односно културна конструкција (Куваћ Леваčić 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 сâм „у једном тренутку побркати, по логици ствари и моћи уобразиље, шта је стварно а шта домишљено у једном делу“ (GTI: 197; в. ŽL: 7–9).

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

[...]

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

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 *йрошоий* свих настојница. Ја као ја, плус све друге.’

’А како ће *йосйодин Игор йо да йосйийне?*’ 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“ (ЋА: 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).¹⁵ Јунак-приповедач *Мансарде* не само да испољава свест о сопственој фикционалности – што је већ по себи металепса – 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.

Госйоде – колико моћносйии!

А она мора баш да абортира.

И то најхитније. Иначе – *ейю нове личносйии!*

Све се бојим, Јарче, семеноглавче, Мудријашу, Псоглавче, Игоре, ђаволе, *све се бојим да не йосйанеш јунак.*

[...] – једном речју, постаћеш нешто тако: *личносйи* романа, јунак или чак – тип“ (Ма: 38).

15 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 нарације (McHale 2004: 121).

Овај отворени наратолошки разговор у коме су и читаоцу понуђени ауторови вишеструки дијегетични избори (Genette 2006: 104),¹⁶ 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 са лаким праском као бобице“ (Ма: 50).

„Све зависи од тога како ко схваћа ствари“ (Ма: 51).

ДОБАР 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.¹⁷ 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 сам 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, отаџбина, космополитизам, питање исхране,

16 „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 читаатеља: [...] Металепа не би дакле више била обична фигура (преводива), већ би била у потпуности изједначена с фикцијом [...] – само с том нијансом што јој читаатељ, којему се приписује очито немогућа улога, не може дати своје повјерење него само лудичку симулацију лаковјерности“ (Genette 2006: 19–20).

17 „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).

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).¹⁸ 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 стилом, он батетично меша „високе“ и „ниске“ вредности (духовно, небеско, божанско – материјално, земаљско, телесно), те остварује својеврстан полемични дијалог с хришћанским поимањем света¹⁹ и канонским текстовима из књижевне традиције. Магдалена постаје Еуридика, Лаутан узима карактер Орфеја, а у *Мансарда* 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*“²⁰ (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 *осећљиви* 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 *Еџика* на латинском, *Светио њисмо* на хебрејском, *Дон Кихот*, *Манифест* Маркса и Енгелса, *Приручник*

18 Он ће у више махова објашњавати како успева да „онобичи“ приказивање људске патње: „Одвех се брка поезика 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).

19 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).

20 „*Чети нема у сѝисима* (у уметности!), *нема ња ни у свейу*.“

о дијеталној исхрани, Мисли једној биолога Жана Ростана, Јоји за свакој, Џинсова књига о звездама, Рембоова *Une saison en enfer*, Стендалова књига *О љубави*, цено 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 поменути 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 породичне алузије на Робинсона Крузоа 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 ја приповедачу.

Последња сцена у роману, у којој Лаутан пали шибице како би прочитао списак станара, а спознаје 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,²¹ заправо су „каталошке 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. Месечар!’“ (*Ма*: 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

21 „Упалих онда и другу шибицу и поставих је између себе и стиснуте гомиле ликова који чекају милост уобличења“ (*Ма*: 88).

и није фикција.²² 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 (антиметалепса и реципрочна/ циркуларна металепса – Genette 2006: 92).²³ 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 *Складишћу* – Sk: 291) и може се схватити као ауторски транссемиотички цитат из сопственог живота.²⁴ Символички силазак с мансарде значи ослобађање од приповедачког егоизма – првог лица (и истовремено списатељски први *хитцац*), 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 приметитиће 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.²⁵ Он веома рано увиђа

22 Било би занимљиво направити паралелу *ја* инстанце у *Мансарди* са Борхесовом причом „Борхес и ја“, у којој је наративна 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).

23 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 домаптао сместивши свог посматрача у унутрашњост слике. О томе смо писали у књизи *Нулиа дисциплина Данила Киша* (Бечејски 2020: 236–237).

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

25 Та неодређеност заменице *ја* која обједињује приповедача и протагонисту једне аутобиографије може се назвати *ојератјором мейалейсе*, 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 „увек и један и други. Било би у неком смислу много разложније – тј. парадоксално – скромније,

и поетички разоткрива плашт биографског идентитета који прикрива за једне трагично непремостиву, за друге ипак прелазну границу између „нумерички нераздруживих“, а „функционално несводљивих“ (Genette 2006: 87) приповеданог и приповедајућег ја, ја лика и ја приповедача, између универзума јунака и „исказиватеља свакоја аутодијегетичнога приповједног текста“, онога који мисли и онога који каже да мисли, између стварности и фикције, живљења и њириповедања свој живојша (Genette 2006: 84–85). Металепса, 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 лаковерности 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 анајомије (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, насупрот коме стоји семантички непозвани – „приглуши“ читалац.²⁶ 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 њриказивање 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 *Чаробној дреи*, при чему нам емпатички

о себи увијек говори 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).

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

преноси и сопствени читалачки доживљај *Мансарде*. Наиме, у роману ништа директно не упућује на то да је реч о јунаковом читалачком уживљавању до поисто-већивања. 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 *hotmage* Томасу Ману и да преко сродства јунака романâ окарактерише Лаутана са *Мансарде* (в. Genette 2006: 30) – јер то сродство није пука хомонимија него *џрансфикционалносѝ*: 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?!²⁷ 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 „*ексѝмплицијно ѝамћене кулѝуре*“ (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 самоплодној 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 изобаре 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).

27 Након изучавања појма *инѝерѝексѝуалносѝ* Јулије Кристеве и његовог продубљивања у теорији цитатности, ова врста цитата названа је *инѝерѝлиѝерарном* (в. Oraić Tolić 1990), док је у посткласичној теорији својство дељења фикционалних универзума схваћено као *ѝрансфикционалносѝ*, односно, ако употребимо термин Лавоке – „трансфикционална металепса“ (в. Pier 2011): „Два или више текста показују трансфикционални однос када деле елементе као што су ликови, имажинарне 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 заглавање 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).

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 генеалошком стаблу: „Сва дела садрже у себи слику читаоца коме су намењена“ (Sartre 1991: 569); „Књига је ствар међу стварима, свеска изгубљена међу свескама које настајују равнодушну васиону, све док не пронађе свога читаоца, човека предодређеног за њене симболе“ (Borhes 1990: 8).

ИЗВОР И ЛИТЕРАТУРА

- Kiš Danilo. *Sabrana dela Danila Kiša: u redakciji Mirjane Miočinović*. Beograd: Prosveta 2006–2007: *Ma – Mansarda*, *ČA – Čas anatomije*, *HP – Homo poeticus*, *ŽL – Život, literatura*, *Sk – Skladište*, *GTI – Gorki talog iskustva*.
- Бечејски 2020: Мирјана Бечејски. *Нулџа дисциплџна Данила Киша*. Лепосавић: Институт за српску културу Приштина – Лепосавић.
- Бечејски 2021: Мирјана Бечејски. „Читалац ‘с лампом на раскршћу’ (Кишови концепти читаоца и Киш као читалац).“ *Башићина*, бр. 55, 31–42.
- Bogosavljević 1999: Srdan Bogosavljević. „Batos.“ U: *Godišnjak za poetička i hermeneutička pitanja: PH3*. Ur. Dragan Stojanović. Beograd: Junior, 10–24.
- Бојанић Ђирковић 2020: Мирјана Бојанић Ђирковић. *Чиилалац у науци о књижевности: од антике до савремених теорија чиилања*. Ниш: Филозофски факултет.
- Borhes 1990: Horhe Luis Borhes. *Predgovori*. Prevod i predgovor Silvija Monros Stojaković. Beograd: Stilos.
- Genette 2006: Gérard Genette. *Metalepsa: Od figure do fikcije*. Prevela Ivana Franić. Zagreb: Disput.
- Делић 1997: Јован Делић. *Кроз џрозу Данила Киша. Ка џоеиџици Кишове џрозе II*. Београд: Београдски издавачко-графички завод.
- Zec 2015: Safet Zec. *Prozori (slike)*: <https://www.google.rs/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=Safet+Zec%2C+prozori>, приступљено 4. 12. 2015.
- Cohn 2012: Dorrit Cohn. “Metalepsis and Mise en Abyme.” *Narrative* 20. 1, 105–114.
- Kuvač Levačić 2014: Kornelija Kuvač Levačić. „Metalepsa i poigravanje funkcijama književnog teksta u humoreskama Bratoljuba Klaića.“ *Rasprave: Časopis instituta za hrvatski jezik i jezikoslovlje*, 40/2, 551–567.
- Lotman 1976: Jurij Mihajlovič Lotman. *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit.
- Malina 2002: Debra Malina. *Breaking the Frame: Metalepsis and the Construction of the Subject*. Columbus: Ohio State UP.
- McHale 2004: Brian McHale. *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Milosavljević Milić 2016: Snežana Milosavljević Milić. *Virtualni narativ: Ogledi iz kognitivne naratologije*. Niš: Filozofski fakultet – Sremski Karlovci/ Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Oraić Tolić 1990: Dubravka Oraić Tolić. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske.
- Pier 2005: John Pier. “Metalepsis.” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by David Herman, Manfred Jahn, and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 303–304.
- Pier 2011: John Pier. “Metalepsis (revised version).” *The Living Handbook of Narratology*. (<https://www.lhn.uni-hamburg.de/node/51.html>), pristupljeno 15. 7. 2021).
- Prins 2011: Džerald Prins. *Naratološki rečnik*. Prevela Brana Miladinov. Beograd: Službeni glasnik.
- Ryan 2001: Marie-Laure Ryan. *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. The Jones Hopkins University Press. Baltimore and London.

- Sartr 1991: Žan Pol Sartr. „Za koga se piše.“ Prevela Frida Filipović. U hrestomatiji: *Teorijska misao o književnosti*. Priredio Petar Milosavljević. Novi Sad: Svetovi 1991, 567–573.
- Saint-Gelais 2005: Richard Sant-Gelais. „Transfictionality.” *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Ed. by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London and New York: Routledge, 212–213.
- Fludernik 2003: Monika Fludernik. „Metanarrative and Metafiction Commentary: from Metadiscursive to Metanarrative and Metafiction.” *Poetica* 35 (2003), 1–39.
- Foley 1999: Barbara Foley. „Dokumentarni roman i problem granica.” *Književna revija*, 39/1–2, 172–182.

Mirjana M. BEČEJSKI

THE READER AND THE NARRATIVE METALEPSIS
IN THE NOVEL *THE ATTIC* BY DANILO KIŠ

SUMMARY

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.

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