

UDK 82'0

811.163.42'82-32(Klaić, B.)

Izvorni znanstveni rad

Rukopis primljen 20. III. 2014.

Prihvaćen za tisak 4. XI. 2014.

Kornelija Kuvač-Levačić

Odjel za kroatistiku i slavistiku Sveučilišta u Zadru

Obala kralja Petra Krešimira IV., HR-23000 Zadar

klevac@unizd.hr

METALEPSA I POIGRAVANJE FUNKCIJAMA KNJIŽEVNOG TEKSTA U HUMORESKAMA BRATOLJUBA KLAIĆA

Metalepsa je u naratologiji definirana kao postupak prekoračenja granice između fikcije i stvarnosti, književnog i izvanknjiževnog (Genette 1972, 2004). Vodeći se tom definicijom što je uključuje K. Bagić (2012.) u smislu figure koja iziskuje novo promišljanje statusa granice u narativnom tekstu, u članku će se analizirati metalepsa unutar autoironijskog postupka poigravanja funkcijama književnog teksta u autobiografskoj humoresci „Priča o bezmesnom ručku” (Pripovijetke, 2009.) Bratoljuba Klaića. Poigravanje meta-narativnim komentarima tzv. kanonske hrvatske književnosti prisutno je u drugoj humoresci iz iste zbirke, pod naslovom „Baba Lizino janješće”. Cilj rada je prikazati stilske i naratološke osobitosti Klaićeva proznog stvaralaštva, i to s naglaskom na postupcima kojima autor konstruira specifičan humoristični učinak utemeljen na obratu i odmaku od uspostavljenih unutar-tekstualnih i izvantekstualnih odnosa. Uključivanje metalepse, potkopavanje granice između fikcije i stvarnosti, književnog i neknjiževnog, metanarativnost, autoreferencijalnost, kao i samo ironiziranje funkcija književnosti te društva u kojemu ona nastaje i unutar kojega ostvaruje recepciju, ukazuju na to da se Klaićev izraz, unatoč prividnoj lakoći i jednostavnosti, mjestimice približava poetičkim odrednicama postmoderne. Istraživanje njegovih pripovjednih tekstova stoga može dati zanimljive rezultate i u ključu suvremenih spoznaja teorije pripovijedanja kad su u pitanju postupci ostvarivanja humora, pa čak i šire – kada je u pitanju tekstualno konstruiranje identiteta subjekta unutar autobiografskog diskursa.

U povijesti proučavanja književnosti poznato je da su još ruski formalisti posvetili veliku pozornost fenomenu književne funkcije. Rani formalisti su pojmom funkcije nastojali razlučiti poetsku od svakodnevne uporabe jezika u smislu da se poetski jezik drži nefunkcionalnim upravo zato jer se odriče praktičnih, komunikativnih ciljeva. Međutim, u novijem, tzv. relacijskom smislu (Tinjanov 1924 i 1927)¹ funkcija proistječe iz sruza integrativnih i dezintegrativnih faktora koji se u raznim situacijama i ovisno o položaju djela u sustavu očituje na različite, u osnovi nepredvidljive načine (Biti 2000: 148). Tinjanov ustvrđuje da nisu nestalne samo granice književnosti, njezina „periferija” ili pogranična područja, već i sam „centar” te da nije istina da se u centru književnosti pokreće i razvija jedna ishodišna, nasljedna struja, a da se pritom nove nakupljaju na rubovima, nego da upravo nove pojave zauzimaju centar, pri čemu se centar premješta na periferiju (nadovezuje se na kanonizaciju mladih žanrova V. Šklovskoga i objašnjava kako je upravo zbog toga pustolovni roman postao trivijalan, a u njegovo doba to postaje psihološka pripovijetka). Tinjanov (1998: 9) naglašava također da se književni postupci mogu proučavati samo unutar njihove funkcije jer „čitava bit nove konstrukcije može se sastojati u novoj uporabi starih postupaka, u njihovome novom konstrukcijskom značenju” (ibid.: 11). Granice građe u umjetnosti riječi tako su široke da dopuštaju najdublje procijep i pukotine, a spaja ih konstrukcijski čimbenik (ibid.: 16). Svaka „nastranost”, svaka „pogreška” ili nepravilnost normativne poetike za Tinjanova je potencijalno novo konstrukcijsko načelo koje se jasnije ocrta što je pojava rjeđa i neobičnija. Takve pojave umjetnost nalazi u području svakidašnjeg života pri čemu se „umjetnički svakidašnji život”, s obzirom na funkcionalnu ulogu koju u njemu ima umjetnost, razlikuje od nje same, ali se po obliku pojava s njom dodiruje. Kada se temeljno središnje načelo konstrukcije razvija, novo konstrukcijsko načelo traži nove, svježije i njemu nepripadajuće pojave. Tinjanov za ovu tezu daje primjer pisama ili novinskih tekstova koji su iz svakidašnjeg života prešli u umjetnost i postali književnom činjenicom (širenjem tzv. konstrukcijskog načela) (ibid.: 17, 18, 24). Međutim, ta „evolucija književnosti”, poput evolucije drugih kulturnih nizova, ne podudara se ni prema tempu ni po karakteru s nizovima s kojima stoji u suodnosu. Evolucija konstrukcijske funkcije odvija se brzo.

¹ U studiji „Književna činjenica” (1924.) Tinjanov ističe da se odredbe književnosti koje operiraju s njezinim „temeljnim” obilježjima sudaraju sa živom književnom činjenicom. Autor dalje problematizira čvrsto „određenje književnosti” za koje kaže da postaje sve teže, makar će svaki suvremenik pokazati što jest književna činjenica, a što nije, pri čemu će neknjiževnom smatrati svakidašnju činjenicu ili činjenicu iz osobna života pjesnikova (Tinjanov 1998: 8).

U drugoj studiji, pod naslovom „O književnoj evoluciji” (1927.) ističe da je sustav književnoga niza ponajprije sustav funkcija književnog niza u neprestanom suodnosu s drugim nizovima (Tinjanov 1998: 38), što je argumentirao već u radu iz 1924.

Evolucija književne funkcije – od razdoblja do razdoblja, a evolucija funkcije čitavoga književnoga niza u odnosu sa susjednim nizovima – stoljećima (iz studije „O književnoj evoluciji”, 1927., *ibid.*: 38).

Tek je moderna, nemimetična umjetnost (od simbolizma naovamo) osamostalila cjelinu književnog djela dovodeći je u oporbeni odnos kako prema svakodnevnoj uporabi jezika tako i prema prethodnoj književnoj praksi (tzv. ubrzano osporavanje). Time se djelo izdiferenciralo u odnosu na svoju okolinu, a diferencirale su se i pojedine njegove funkcije u odnosu na samo djelo pa u modernoj umjetnosti svaka od njih može preuzeti ulogu dominante. Naposljetku recipijent postaje suodgovornim za (de)funkcionalizaciju estetičkog znaka, a smisao umjetničkog čina počinje se nalaziti u stvaranju takvih djela koja oslobađaju recipijentski individuum od svih naslijeđenih znakova i s njima povezanih svjetonazora i vrijednosnih predodžbi te koja u recipijentu osvješćuju moć uređivanja svijeta znakova i vrijednosti, prema argumentaciji koju daje češki estetičar, lingvist i teoretičar književnosti Jan Mukařovský (*Biti* 2000: 149). Iz zasada češkog strukturalizma, koji se razvija najprije 30-ih, a zatim ponovno 60-ih godina 20. stoljeća, Mukařovský osobitu pozornost posvećuje estetskoj funkciji književnosti.² Slično stavovima Tinjanova o književnim i izvanknjiževnim „nizovima” i Mukařovský naglašava da su estetsko i izvanestetsko područje u stalnom, vrlo dinamičkom odnosu koji karakterizira kao dijalektičku antinomiju. Ipak postoji granica između umjetnosti i drugih područja estetskog. Umjetničko djelo, naime, jednoznačno karakterizira određena faktura (način na koji je proizvedeno) (Mukařovský 1999: 33, 34). Književnost prema njemu spada u umjetnosti u kojima se nalaze izvanumjetničke, čak i izvanestetske pojave, što uspoređuje s arhitekturom gdje estetskoj konkurira praktična funkcija, dok u književnosti to čini obavijesna (*ibid.*: 38). Brojnim primjerima Mukařovský argumentira stav o raznolikosti prijelaza između umjetnosti i područja estetskih izvanumjetničkih pojava ili područja izvanestetskog kako bi dokazao da umjetnost nije zatvoreno područje te da ne postoje ni oštre granice ni jednoznačni kriteriji koji bi razlikovali umjetnost od onoga što je izvan nje. Cijele sfere umjetnosti mogu stajati na razmeđu umjetnosti i drugih (ne)estetskih pojava (*ibid.*: 43–44). Prema načelima strukturalne estetike dinamičnost umjetničke strukture potječe od toga što jedan dio njezinih sastavnica uvijek zadržava karakter zacrtan konvencijama najbliže prošlosti, dok ga drugi preinačuje, čime se ostvaruje težnja za dokinućem odnosno promjenom umjetničke strukture (*ibid.*: 11).³

² Vidi npr. studiju „Estetska funkcija, norma i vrijednost kao društvene činjenice” (1936.) u: Mukařovský 1999: 30–121.

³ Vidi studiju „Strukturalizam u estetici i u znanosti o književnosti” iz 1940. u: Mukařovský 1999: 5–29.

S Luhmannom (*Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, 1984.) struktura književnog djela konačno je izgubila normativan značaj jer ona više nema načina predodrediti funkciju kao jedini ispravan način vlastite reprodukcije.⁴ Odnos strukture i funkcije više se ne tumači po modelu uzrok-činak, već kao problem-rješenje (Biti 2000: 150). Između ostaloga, govoreći o jeziku kao komunikacijskom mediju, Luhmann naglašava da „sama forma (a samo bi se nju trebalo zvati znak) nema referencije; ona fungira samo kao razlikovanje i samo kad se faktično koristi kao takva” (Luhmann 2011: 185).

I suvremeni teoretičari pripovijedanja od druge polovice 20. stoljeća pa sve do danas govore o razlikama književnog i izvanknjiževnog u pripovjednom tekstu. Prema G. Genetteu svako se djelo orijentira u odnosu na književnu sredinu, a svaki element u odnosu na čitavo djelo. Različite funkcionalne varijacije odražavaju stalna strujanja između popularne i tzv. kanonske književnosti, između akademizma i avangarde, između poezije i proze itd. (Ženet 1985: 32). Barbara Foley, razvijajući teoriju dokumentarnog romana (1986.)⁵ također inzistira na razlici između umjetničkog i neumjetničkog pripovijedanja navodeći da se svaki put radi o drugoj vrsti „mimetičkog ugovora” između autora i publike koji čuva razliku između referencijskog sustava umjetničke i znanstvene proze (prema Biti 1992: 33). Prema B. Foley mjesto dokumentarnog romana na granici je između činjeničnog i proznog pripovijedanja, ali ne traži uklanjanje te granice. Svrha mu je prikazivanje stvarnosti već postojećim konvencijama proznosti, pripisujući svom pripovjednom paktu neku vrstu dodatnog prava na empirijsku pravovaljanost. Unutar žanra (u sklopu modernizma) autorica razlikuje pripovjednu autobiografiju (predstavlja umjetnika heroja koji ima status stvarne osobe u izmišljenoj situaciji, a njegov dokumentarni učinak potvrđuje se pravom umjetnika na povlaštenu spoznaju) i metapovijesni roman (za referenta ima povijesni proces koji je nemoguće racionalno formulirati, a njegov učinak proizlazi iz potvrđivanja neodređenosti dokaza) (Foley 1999: 172). Umjetnička proza koristi se pritom analogijskim postupcima kojima nije do konačne spoznaje o stvarnosti, nego do iskušavanja brojnih i često proturječnih mogućnosti njezine interpretacije. Ista znanstvenica primjećuje da umjetnički tekst na retoričkoj razini pokušava sintetizirati proturječja koja ga uobličuju pa umjetnička proza ponekad postavlja zahtjev za istinitošću svojega iskaza. Kako se tijekom razdoblja parametri istinitosti mijenjaju, tako umjetnička pro-

⁴ Spoznaja se ne može pozivati na nešto izvan sebe same, što je prisutno još u Kantovoj kritici spoznajne heteroreferencijalnosti. Luhmannov pojam za samoreprodukciju socijalnih sustava, među koje spada i književnost, jest autopojez. O tome vidi u Luhmann 2011 i dr.

⁵ U knjizi *Telling the Truth: The Theory and Practice of Documentary Fiction*, Cornell University Press, 1986.

za može preuzimati tehnike historiografije, kronike, predaje, putopisa, pisma, biografije, novinske reportaže itd. kako bi svoj zahtjev legitimirala (Biti 1992: 33, 34). U povijesti hrvatske književnosti obilje je primjera gdje autori tako postupaju, ali ima i onih gdje književni tekst postaje referentnim mjestom, svojevršnim osloncem događaju iz fikcionalno konstruirane zbilje.⁶ Naime, osobito postmoderna književnost i kultura vraćaju se tradiciji i poigravaju poetičkim pitanjima. Fiktofaktnost je osnovno strateško načelo postmoderne književnosti jer svojom problematizacijom suodnosa fikcije i faksije, književnosti i zbilje na bilo kojoj razini, u prvi plan ističe ontološki status same književnosti i njezinu ambivalenciju u odnosu prema zbilji (Oraić Tolić 1996: 113).

Referiranje na književne tekstove, i to u autoironijskom ključu, prisutno je na više mjesta u proznom stvaralaštvu Bratoljuba Klaića skupljenom u zbirci *Pripovijetke* (2009.).⁷ Riječ je o malo poznatoj autorovoj književnoj ostavštini nastaloj između tridesetih i sedamdesetih godina 20. stoljeća, koja je bila dijelom objavljuvana po različitim novinama i časopisima, a dijelom sačuvana u rukopisu. Tekstove u zbirci moguće je svrstati pod „činjenična i prozna pripovijedanja”, pojam B. Foley, za koji navodi da „nisu nepromjenjive, nego povijesno varirajuće vrste pisanja, označene i utjelovljene promjenama literarnih konvencija i nastale promjenama struktura povijesno određenih odnosa proizvodnje i općenja.” (Foley 1999: 173). Načini pripovijedanja pritom ne ostaju unutar utvrđenih granica, nego se mijenjaju onoliko koliko se izmjenjuje način društvenog i političkog prikazivanja u svjetovima koje uzimaju za svoje referente (Foley 1999: 173).

Važno je napomenuti da su to sve tekstovi autobiografske naravi (Klaić 2009: 214) jer ta činjenica postaje indikativna budući da autobiografija po svojoj naravi prema, primjerice, Wulfu Segebrechtu (*Autobiographie und Dichtung: Eine Studie zum Werk E. T. A. Hoffmanns*, Stuttgart, 1967.), čini granice žanrova sumnjivim i upitnim (prema Eigler 2002). Autobiografska proza u cjelini predstavlja višestruko problematičan žanr moderne književnosti (Zlatarević 1998: 13). Autobiografija je ontološki žanr jer svojom temom, autorovim vlastitim životom, problematizira osobnu zbilju koja se pojavljuje u ambivalentnom obliku: kao prava, realna zbilja i kao fikcija živoga autorskoga lika (Oraić Tolić 1996: 113). Za razliku od svih oblika fikcije autobiografija spada u referencijalne tekstove koji teže obavijestiti o nekoj zbilji izvan teksta i pod-

⁶ Usp. npr. romane Pavla Pavličića *Koraljna vrata* (1990.) u kojemu referentnost počiva na tekstu *Osmana* Ivana Gundulića ili *Pokora* (1998.) gdje je referentni tekst Marulićeva *Judita* (op. a.).

⁷ Od sada pa nadalje služimo se izdanjem: Adolf Bratoljub Klaić, *Pripovijetke*, Ogranak Matice hrvatske u Bizovcu, Bizovac, 2009. (op. a.).

vrgavanju ispitu provjere. Svi referencijalni tekstovi sadržavaju implicitan ili eksplicitan referencijalni sporazum koji uključuje definiciju polja stvarnog na koje se cilja, kao i iskaz modaliteta i stupnja sličnosti za kojim se teži (Lejeune 2000: 226). Elisabeth W. Bruss (L'autobiographie considerée comme acte littéraire, *Poétique*, br. 17, 1974.), slijedeći Tinjanova i ustvrdenu distinkciju forme i funkcije, u slučaju autobiografije pokazuje da je žanrovska funkcija (Lejeuneov pojam – autobiografski sporazum) varijabla teorijski neovisna o formalnim vidovima s kojima je često praktično povezana (prema Lejeune 2000: 260–261). James Olney (u zborniku *Essays Theoretical and Critical* 1980.) ustvrđuje da je pedesetih i šezdesetih godina 20. stoljeća zanimanje autobiografije bilo usmjereno na životno događanje kao predmet pisanja, dok autorsko „jastvo” nije bilo propitivano, a čin pisanja nije se niti primjećivao. Potkraj šezdesetih i sedamdesetih, pak, postalo je problematično upravo „ja” koje piše, a od kraja sedamdesetih do suvremenosti i sam čin pisanja (prema Zlatar 1998: 6, 7). Posljednje dvije odrednice – problematizacija vlastitog „ja” i čina pisanja, odnosno funkcija koje zadobiva (ili bi mogao zadobiti) književni tekst u izvanknjiževnoj stvarnosti – razvidne su i u primjerima autobiografskih pripovjedača Bratoljuba Klaića koje se obrađuju u ovome radu.

Klaićevom zbirkom dominiraju humoreske, među kojima originalnošću pripovjedačkog postupka pozornost privlači najprije „Priča o bezmesnom ručku”. Zgoda iz pripovjedačeva djetinjstva u jednom trenutku prestaje funkcionirati kao književni tekst te zadobiva funkciju argumenta u sudskoj parnici (društveno djelotvornog čina), s čime se može povezati razmatranje Elisabeth Bruss, teoretičarke autobiografije kao govornog čina, o ilokutivnoj snazi autobiografskog teksta.⁸ U drugoj humoresci, pod naslovom „Baba Lizino janješće”, na kanonske tekstove hrvatske književnosti referirat će se metanarativnim komentarima glavne protagonistkinje u susretima s autobiografskim pripovjedačem, a to će dovesti do poigravanja odnosima Klaićeva teksta i književne tradicije, ali i do zanimljivih obrata u funkcijama koje će u toj priči zadobiti referentni (kanonski) tekstovi. Budući da time na originalan način dolazi do narušavanja granica fikcije i stvarnosti, o čemu nam sažeto prikazana povijest knji-

⁸ Ilokutivna snaga autobiografskoga teksta počiva na autorovoj spremnosti da zadovolji određene uvjete kao i na povjerenju koje mu publika iskazuje. Uvjeti su sljedeći: 1. biograf uzima dvostruku ulogu, u podrijetlu je subjekta teksta i strukture koju njegov tekst predstavlja; 2. pretpostavlja se da je individuum u organizaciji teksta identičan individuumu na kojega se referira preko subjekta teksta; 3. postojanje toga individuumu treba biti dostupno javnoj verifikaciji neovisno o tekstu; 4. događaji ispričani u autobiografiji uzimaju se kao da jesu ili bi trebali biti istiniti (publika je slobodna da ih provjerava); 5. autor se mora postaviti kao da vjeruje u ono što tvrdi, bez obzira na to mogu li se opovrgnuti njegovi iskazi (E. Bruss, *Autobiographical Acts. The Changing Situation of a Literary Genre*, Baltimore – London, 1976., u: Zlatar 1996: 27–28).

ževnoteoretske misli 20. st. u prvome dijelu rada svjedoči kao o još uvijek relevantnom, dapače izazovnom problemu tvorbe književnih svjetova, u objema humoreskama pratimo pojavu metalepse kao narativnog postupka što upravo i funkcionira kao sredstvo prijelaza spomenutih granica, a koji u Klaićevim pripovijetkama djeluje na više razina.

Metalepsa je u naratologiji definirana kao postupak pogodan za iskazivanje prekoračenja granice između dvaju svjetova – književnoga i izvanknjiževnog, onoga o kome pričamo i onog u kojem pričamo, kazališne pozornice i publike. Kao narativni postupak uvodi ga i pojašnjava G. Genette u *Figures III* (1972.), a do kraja razrađuje u knjizi *Métalepse. De la figure à la fiction* (2004.). Riječ je o kontaminiranju fikcije stvarnošću, što iziskuje novo promišljanje logičkih razina, statusa granice, kriterija segmentacije teksta i sl. Postupak se najčešće realizira kao metalepsa autora⁹ ili metalepsa čitatelja. Prema Genetteu metalepsa autora je kauzalna relacija koja ujedinjuje stvaratelja nekog umjetničkog prikaza sa samim prikazom (Genette 2006: 11), a u metalepsi čitatelja autor se pretvara da uvlači čitatelja u fiksijski svijet, povezuje čitatelja ili slušatelja s činom naracije (Genette 2006: 19–20). Premda metalepsa autora može biti dana i u trećem licu, kako prikazuje Genette (2006: 9), prvo lice jednine zajedničko je piscu i protagonistu autobiografije te je ono prirodno uporište metaleptičnih prebacivanja (Bagić 2012: 195–196). Stoga nas ne treba začuditi što u Klaićevoj zbirci autobiografskih humoreski na više mjesta možemo pronaći metalepsu.¹⁰ O metalepsi se u suvremenoj teoriji književnosti raspravlja najviše u smislu njezina učinka u naraciji, kao o potkopavanju granice između naracije i radnje (Rimmon-Kenan [1983] 2002: 93, u: Pier 2013), kao o „čudnoj sponi” (Hofstadter 1979, u: Pier 2013) u strukturi narativnih razina ili o „kratkom spoju između fiksijskog svijeta i ontološke razine koju zauzima autor” (McHale 1987: 119, 213, u: Pier 2013) koji uzrokuje „iznenadni kolaps narativnog sistema” budući da proizvodi „razoran učinak u izgradnji naracije” (Malina 2002: 1, u: Pier 2013). Takve rasprave ne uključuju samo pitanja metatekstualnog statusa metalepse i opreke retoričke i ontološke metalepse, uz brojne teme vezane uz transmedijalnost i transdisciplinarnost metalepse, nego sugeriraju da je fikcionalno pripovijedanje po svojoj naravi metaleptično jer je u njemu uključen paradoks „trenutnoga predstavljanja prošlosti” (Bessière 2005, u: Pier 2013) od-

⁹ G. Genette tumači metalepsu autora služeći se Fontanierovim citatom prema kojem se raznovrsnost metalepse vidi upravo u tome što se pjesnici preobražavaju u junake koje slave i sami se prikazuju kao izvršitelji radnji koje opisuju ili o kojima pjevaju (Genette 2006: 7–8).

¹⁰ Usp. npr. „Kako sam prevodio s poljskoga” (*O, čitaoci moji, da vam je bilo pročitati Jožin odgovor*) Klaić 2009: 123, „Božićna priča” (*Rat. Silna je literatura napisana o tom. Nema gotovo naroda koji nije dao svoj prilog književnosti o tom teškom vremenu. Pa evo da i ja dadem svoj prilog*) ibid.: 11 i dr.

nosno da su „sve fikcije zamišljene pomoću metalepsa” (Genette 2004: 131, u: Pier 2013).¹¹ Polje metalepse proteže se na mnoge vidove prekoračenja praga prikazivanja, bio on figuralni ili fikcijski (Genette 2006: 11).

U autobiografskim tekstovima susreću se raznolike diskurzivne prakse koje kao takve tvore nejedinstven pripovjedni prostor (o tome je na više mjesta pisala M. Velčić, usp. *Otisak priče*, 1991.). „Priča o bezmesnom ručku” Bratoljuba Klaića počinje citatom za koji autor navodi da su riječi njegova prijatelja koji je sretno preživio avionsku nesreću. Čitav citat zapravo je svojevrsna pretpriča koja s ostatkom teksta neće imati nikakve fabulativne veze, osim što će motiv „kaleidoskopa prošlosti”, koji protagonist pretpriče vrti u svijesti u trenutcima kada se boji smrti u avionu, poslužiti autobiografskom pripovjedaču glavne priče kao motiv pokretač „u kaleidoskopskoj analizi čitava života i u zaustavljanju svijesti na najvećem grijehu” (Klaić 2009: 27). Klaić već pri samom početku priče uspostavlja autoironijski, dapače groteskni, modus pripovijedanja jer se radi o grijehu proždrljivosti, zbog kojega se pripovjedač našao u također grotesknoj situaciji – obolijevanja zbog prekomjernog jela. Čitav taj prvi dio priče ostvaren je metalepsom autora (prekidanje priče da bi se čitatelju dalo nekoliko korisnih objašnjenja za razumijevanje zapleta (Bagić 2012: 195)), metalepsom čitatelja (putem izravnog obraćanja čitatelju (ibid.: 195)) ili kombinacijom:

To su riječi jednog mog prijatelja koji je, kako su čitatelji već i sami mogli zaključiti, preživio sretnu avionsku nesreću. (Klaić 2009: 27)

Ja sam u toj analizi svoje prošlosti našao taj čas, baš kao što je i moj prijatelj našao svoj, samo se kod njega radilo o četiri dinara, a kod mene o četiri faširana šnicla. (Klaić 2009: 28)

Metalepsa je u Klaićevim pričama i jedan od osnovnih postupaka proizvodnje komičnog jer metalepsu čitatelja, primjerice, u humorističnom tekstu možemo povezati s onim što navodi H. Bergson:

¹¹ More is at issue, then, than localized rhetorical or stylistic devices, for metalepsis has been characterized as “undermining the separation between narration and story” (Rimmon-Kenan [1983] 2002: 93), as a “strange loop” (Hofstadter 1979) in the structure of narrative levels or a “short circuit” between the “fictional world and the ontological level occupied by the author” (McHale 1987: 119, 213), as a “narrative short circuit” causing “a sudden collapse of the narrative system” (Wolf 1993: 356–58), as producing a “disruptive effect on the fabric of narrative” (Malina 2002: 1), etc. Such considerations raise not only the question of the metatextual status of metalepsis and that of rhetorical as opposed to ontological metalepsis together with an array of topics bearing on transmediality (Narration in Various Media) and transdisciplinarity (Narration in Various Disciplines), but they also suggest that fictional narrative is by nature metaleptic, bound to the paradox of a current presentation of the past” (Bessière 2005), or that “[a]ll fictions are woven through with metalepses” (Genette 2004: 131) (Pier 2013: <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>).

Pogledajte pažljivije: vidjet ćete da je umjetnost komičnog pjesnika u tome da nas tako dobro upozna s tim porokom, da nas, gledaoce, tako uvede u njegovu nutrinu, da bismo na kraju sami od njega preuzeli nekoliko končića marionete koju povlači; sad se mi igramo njom; otuda potječe dio našeg užitka. (Bergson 1987: 18)

Fabulativni tijek potom se vraća retrospektivno u doba pripovjedačeva djetinjstva i ta umetnuta priča o „najvećem grijehu”, koja i dalje na više mjesta uključuje metalepsu, čini glavni dio teksta. U vremenu Prvog svjetskog rata, kada je protagonist imao osam godina i završio u dječjem domu, dobio je nadimak „požrtak” odnosno proždrljivac, što ga je pratilo i po dolasku djeda i bake u Zagreb koji su opet okupili obitelj i svih devetero djece, protagonistove braće i sestara. Jednom se dogodilo da je baš on morao nositi ručak sestri u pletionicu čarapa gdje je radila, no putem je pojeo čitav ručak. Uz metalepsu, u priču je umetnut i metanarativni komentar:

Nadam se da čitatelji već „kopčaju” što će se dogoditi, samo ne znaju koliko ću šnicla pojesti i na koji ću način stvar izvesti. A u tom baš i jest čar „književnoga djela”, nema naime, niti jedne teme koja bi bila sasvim nova, radi se samo o načinu kako je pisac obradi i preda svojim čitateljima. A meni je lako za način, ja ne moram ništa izmišljati ni kititi, ja samo moram opisati po istini sve kako je bilo, pa to eto i činim. (Klaić 2009: 30)

Putem do sestre dječak je pojeo sve šnicle, a sestri ostavio samo zelje, na što se ona smilovala misleći da je u kući zavladao toliko siromaštvo te meso nije ni bilo poslano, pa mu je pri dolasku dala još mesa koje je slučajno toga dana dobila na poslu. Obrada tipskog karaktera „proždrljivca” tradicionalan je književni postupak pri ostvarivanju komičnog efekta jer komična ličnost pruža piscu i sadržaj i oblik, uzrok i povod (usp. Bergson 1987: 15). Međutim, Klaić time ne završava svoju priču niti do kraja oblikuje pripovjedni postupak. Naime, sljedeći metanarativni komentar služi kao spona te 1917. godine i 1971., u kojoj se vodio sudski spor oko dokazivanja sestrina rada u pletionici čarapa radi ostvarivanja prava na mirovinu, što predstavlja okosnicu glavnog zapleta. Tim komentarom autor nagovještuje i promjenu funkcije ispričanog „književnog” teksta:

Tako! Dotle se ova pripovijetka ne tiče nikoga osim mene i možda moje najuže okoline. I ja je ni bih nikada objavio da se nije dogodilo nešto što ju je učinilo zanimljivom i za šire slojeve, pogotovo za one koji toliko viču na naše socijalno osiguranje i na pribavljanje penzija na nedopušten način. (Klaić 2009: 34)

Nastavak autobiografske zgrade, ovaj put u 1971. godini, prepun je autorovih komentara s nastojanjem da se što više naruši granica između fikcije i stvarnosti, a koji, kao i u ranijim primjerima, imaju snažno autoironijsko djelovanje. Pripovjedač, dakle, odluči ponijeti svoju pripovijetku o bezmesnom ručku na sud kao dokaz. Na pripovjednoj razini događa se postupak koji Genette naziva antimetalepsom – kada fikcija ulazi u autorov stvarni život (za razliku od metalepse u kojoj autor ulazi u svoju fikciju kao figuru svoje stvaralačke sposobnosti) (2006: 22):

I tako sam se jednoga jutra našao pred sućem, a – vjerujte mi – sasvim sam slučajno, kao gonjen nekim predosjećajem ponio u džepu i ovu pripovijetku (koja onda, dakako, nije imala ovoga završnog dijela). Poslije onoga uobičajenog uzimanja podataka koje sam izdiktirao tipkačici, reče mi sudac strogim glasom (a i kako bi drugačije – to je uvijek tako u literaturi!) (Klaić 2009: 34)

S jedne strane, ironija je usmjerena na samu osobnost protagonista/autora, a s druge, komentiranje vlastitih književnih postupaka (u gornjem primjeru uporabe formulaičnog oblika – stalnog epiteta) svjedoči i ironizaciju vlastitoga stvaralaštva. Raspravni dio sudskog procesa nadalje se razvija kao igra¹² dvaju diskursa – pravnog i književnog jer na svako pitanje suca protagonist čita poneku rečenicu ili odlomak iz one iste priče koju smo upoznali par stranica ranije. Upravo tim ponavljanjem rečenica istog teksta, i to citiranjem samoga sebe, ali sada u novom predočenom kontekstu, naglašava se autorovo poigravanje funkcijama književnosti koje (kao da) su od sada sve podređene pragmatičnoj funkciji (što bi trebalo biti posve nespojivo s književnošću).

– Vi ste ovdje navedeni kao svjedok da je stranka ta i ta svojedobno radila kao pletačica čarapa, pa mi sada recite kada je to bilo?

Mogao sam, dakako, onako kao iz puške reći „godine 1917.“, ali meni je pala na pamet bolja i – da tako kažem – vjerodostojnija ideja, jer sam iz štampe znao svašta o takvim svjedočenjima. Mašim se stoga u džep, izvučem svoju priču, otvorim odnosno mjesto (ako itko, a ono ja moram znati što je to „opus citatum“) i pročitam:

„Tekla je godina tisuću devetsto i sedamnaesta, treća godina prvoga svjetskog rata, osma godina moga života, a osamnaesta života moje najstarije sestre.“ (Klaić 2009: 35)

¹² Prema Wittgensteinu ne postoji određeni skup karakteristika koji definira pojam igre kao što ne postoji ni određeni skup fizičkih osobina koji imaju svi članovi iste obitelji. Međutim, jezik nas navodi na vjerovanje da određene riječi označavaju zapravo postojeći skup odnosa kada je sve što te riječi označavaju pojam koji određuje svijet stvari (Foley 1999: 175).

– U kakvoj je to radnji bila namještena stranka ta i ta?

Ja nastavljam čitati tamo gdje sam prestao:

„U trećoj godini prvoga svjetskog rata mnogih je stvari nestalo u nekadašnjoj Austro-Ugarskoj, no za ovu našu pripovijest važno je samo to da je u trgovinama ponestalo čarapa. (...)”

Sudac me još čudnije gleda, vjerojatno se ljuti što ja ovo njegovo suđenje zovem „ova naša pripovijest”, zacijelo – mislim ja – skuplja žuč kako će me razobličiti i uglaviti kao lažljivca koji svoje svjedočenje želi zaodjenuti u neki neuobičajeni oblik, ali ipak – da bi udovoljio formalnostima – ide dalje: (...) (ibid.)

Vrhunac humorističnosti koju proizvodi sraz funkcija jednog pripovjednog teksta i (prividno) zadobivene pragmatične funkcije istoga događa se kada sudac postavlja ključno pitanje o kojem ovisi hoće li sestra uopće dobiti mirovinu, a to je pitanje o njezinim primanjima:

Ako kažem da sestra nije imala plaću, propade joj godina dana jer bi se uzelo da ju je provela kao šegrt ili naučnik, a učenje zanata ne računa se u radni staž. A ako kažem da je imala plaću, treba to dokazati – misleći, dakako, na ono: svjedok mora govoriti istinu i samo istinu. No čega da se bojim kad sam treći sestrin šniel pojeo uz motivaciju (čitam): „Škrta je ova moja sestra. Toli-ke novce zarađuje, a da bi svome bratu, najstarijemu muškom odvjetku familije, ikada dala koju krunu ili štogod kupila...” (...)

– Ma čovječe, odakle vi to čitate? Nemojte se šaliti, ovo je sud!

– Pa znate – odgovorim – ja se katkada iz dokolice bavim pisanjem humoreski, pa sam tako nedavno, i ne znajući za ovaj sestrin slučaj, opisao jedan događaj iz davne prošlosti, onako nešto autobiografski... (Klaić 2009: 36)

Na koncu je književni tekst ušao u zapisnik suda kao argument raspravi, a sestra je dobila mirovinu i, uz rješenje, bratovu priču. Zamolila ga je potom da se ne sramoti njezinim objavljivanjem. Klaićeva priča završava još jednim metanarativnim komentarom „novootkrivene” funkcije književnosti na koju je, u svojoj autorskoj igri, silno ponosan:

A ja, eto, ipak objavljujem, pa makar me smatrali rođenim bratom Gargantui i Pantagruelu, jer činjenica da književno djelo može biti vjerodostojan svjedok na sudu, i to čak za stjecanje penzije, nije više stvar samo moja. I – živio sud! (Klaić 2009: 37)

U svim ovim primjerima Klaić provodi tzv. „ogoljenje postupka” (pojam ruskih formalista), odnosno razotkriva imaginarni i promjenjivi karakter ispripo-

vijedane priče, što je kršenje fikcijskog ugovora upravo zbog toga jer se niječe fikcionalni karakter fikcije (Genette 2006: 19). Metalepsom i antimetalepsom došlo je do kontaminacije priče stvarnošću, ali i do kontaminiranja stvarnosti (fikcionalne, ali u autobiografskom modusu) pričom te su uobičajene granice između radnje i naracije, književnog i izvanknjiževnog višestruko poljuljane. Pisac je upotrijebio metalepsu ne samo radi ostvarivanja humorističnog učinka, što zamjena uloga čini već sama po sebi (usp. Bergson 1987: 30, 51), nego i radi poigravanja jednoznačno shvaćenim pojmom književne funkcije odnosno razlikom između poetske i pragmatične funkcije jezičnog izražavanja, koja se dugo shvaćala temeljnim znakom raspoznavanja što je književni, a što neknjiževni tekst.

Takvo osporavanje ustaljenih izvantekstualnih i unutartekstualnih odnosa s izrazitim humorističnim učinkom vidljivo je i u ostalim Klaićevim pripovijetkama u zbirci. Kao i u prethodno analiziranoj autor se i na drugim mjestima služi metalepsom, autoreferencijalnošću i autoironijskim odmakom. Osim što Klaićeve humoreske naglašeno korespondiraju s društvenim i kulturnim kontekstom vremena koje opisuje autor, značajan je broj primjera gdje se uspostavlja izravan referentni odnos prema književnim tekstovima koji su u određenom trenutku života bili pripovjedačeva školska lektira ili su predstavljali u društvu popularno štivo, npr. u priči „Moj prvi ples ili Zašto sam postao pisac Rječnika stranih riječi”:

A u školi se zametnuše nove teme i potisnuše brzonogog divnog Ahileja, lukavog i promućurnog Odiseja, junačkog i čestitog Eneju, idealnog Winetoua i iskusnog Old Surehanda, simpatičnog i viteškog pana Volodijevskog i zaljubljenog Pavla Gregorijanca skupa s Krupićevom Dorom i onim lopovom Grgom Čokolinom (...) (Klaić 2009: 40)

Izvedena do kraja, ideja intertekstualnosti podrazumijeva da se u intertekstualnim vezama neki tekstovi ponašaju kao „izvorni”, a neki kao „drugostupanjski”. Ti drugi nastaju kao odgovor na prve, modeliraju se prema njima i njima su određeni (Lešić 2005). Na više mjesta autobiografski pripovjedač karakterizira samoga sebe citatnošću književnih tekstova: *A izašavši iz kabineta, osjećao sam se tako bljutavo, „tako škuro, tako mutno”, kako veli Krleža u ne znam više kojoj noveli.* (Tri susreta s komunizmom, Klaić 2009: 63). Slično je i s autoironijskim komentarom klasične književnosti u priči „Slom moje nogometaske karijere”: *(...) vidjeti Peršku ili Vrđuku značilo je za mene više nego vidjeti – recimo – brzonogog, divnog Ahileja ili lukavog i oštroumnog Odiseja (...)* (Klaić 2009: 45).

Uspjeli primjer metanarativnosti, također u funkciji ostvarivanja humorističnosti, nalazimo u priči „Baba Lizino janješće” gdje ruralna protagonistkinja iz vizure vlastita svjetonazora i životnoga iskustva govorom svoga sela kritički

komentira kanonske tekstove hrvatske književnosti koje joj povremeno daruje autobiografski pripovjedač, ali i tekstove koje on sam stvara. Ponovno se ostvaruje poigravanje odnosom između fikcije (Klaićeve fabule o babi Lizi) i stvarnosti (koju u ovom slučaju predstavljaju tekstovi hrvatske književnosti) uz metalepsu autora i čitatelja (pa čak i korektora teksta, što svjedoči o visokoj autorovoj svijesti o slojevima čitatelja):

– *Zar ti meni, čestitaj i staroj ženi, daješ da čitam onake bljuvotine! Ona gadura Tena, sve me je stid da ti i kažem šta je. Kaki je to pisac bezbožnik šta onako izmišlja! Drugi put joj poklonim Kolaru, sve u želji da joj pružm lektiru koja će joj kao seljakinji biti bliska. No što sam izgutao za novelu „Svoga tela gospodar“ ne treba ni da vam govorim.*

– *Kaki je to čoek šta neće spavat sa svojom ženom? To je laž, a ja laži neću da čitam.* (Klaić 2009: 152–153)

– *Došla sam da te zadnji put u životu viđem, da se podivanimo šta je i kako je već, jako te voljim. (Oprez, korektori! Pišem u dijalektu!)* (ibid.: 152)

Lizini komentari tzv. visoke književnosti i tekstova samog autobiografskog pripovjedača, i to uz uporabu biblijske intertekstualnosti kao kontrasta istoj, koji uz to služi i kao bakin argument u raspravi, i ovdje postaju sredstvo autoironizacije pripovjedača (pa i autoparodije), narušavanja granice „visokog” i „niskog”, ali i poigravanja funkcijama književnosti uopće:

– *A na pakal ne misliš? – „tentam” ju ja.*

– *To je za tebe i za druge take kaki si ti. Ne moljiš se Bogu, ne ideš u crkvu, pišeš onake gadne knjige ko i tvoji drugovi, onaj Kozarac i onaj Kolar, bolje bi im bilo da su koze čuvali ili kola pravili, svi ćete vi goreti u paklu i vapiti k meni da vam dadem makar kap vode na jezik – citira meni baka opet nešto po Bibliji.* (Klaić 2009: 153)

U odnosu na književnost svoga vremena parodija u svim svojim žanrovsko-stilskim oblicima nastupa kao autometaopis i autointerpretacija. U tom se smislu cijeli korpus parodijskih tekstova može razmatrati u svojstvu jednoga od načina autometaopisivanja književnosti određenoga razdoblja (Hvorostjanova 1996: 66).

Da bismo iz svih navedenih postupaka mogli izvući općenite zaključke o odnosima unutar književnih tekstova i granici između književnog i neknjiževnog u Klaićevim *Pripovijetkama*, valja uvažiti i činjenicu da oni predstavljaju tzv. književničku autobiografiju, kod koje se općenitom karakteru svake autobiografije

pridružuje i shvaćanje samog sebe kao autora i vlastiti komentar o prije nastalim djelima, što S. P. Schiechl (1985.) označava kao „metaknjiževnu funkciju”.¹³ U „metaknjiževnu funkciju” književničke autobiografije ubraja se nastojanje autobiografa da stvori doslovce *kontekst* za prije nastala djela (Eigler 2002), što smo mogli vidjeti u prvoj obrađenoj, „Priči o bezmesnom ručku”, ali i u ostalim pričama ove zbirke (usp. „Moj prvi ples ili Zašto sam postao pisac Rječnika stranih riječi”, „Kako sam prevodio s poljskoga” i dr.). Primjerice, u „Baba Lizinom janješetu” nalazimo referencu na Klaićeve prijevode: *A s tim knjigama što ih darujem babi Lizači imam loše iskustvo. Ne mogu joj dati nijedan svoj prijevod, jer što ona zna npr. O Eshilu, Sofoklu ili Vergiliju, što o Euripidu ili Aristofanu (...)* (ibid.: 152). Djela objelodanjena prije autobiografije čine zajedno javnu egzistenciju književnika, a uvjete nastajanja, namjeru i smisao vlastitih djela autor može sam naknadno komentirati, revidirati ili relativizirati (ibid. 2002).

Kontekst nastanka vlastitih djela kod Klaića je najčešće humorističan, autoironijski, a ponegdje (kao u izabranim pričama) ta relativizacija ide sve do groteske (npr. motivom vlastite proždrljivosti). U „Baba Lizinom janješetu”, pak, kada autobiografski pripovjedač dozna da je janje pojelo babinu krunicu s crnim zrcima, odmah mu se javlja stvaralački impuls u smjeru grotesknog prekoračenja granice između svetog i vulgarnog: *Praskam od smijeha i zamišljam humoresku kako baka niže na konac janjeće brabonjke, sve deset po deset i sastavlja sebi novu krunicu* (ibid.: 156). To stalno potkopavanje granica između „visokog” i „niskog”, svojih i kanonskih tekstova svjetske i hrvatske književnosti uz relativiziranje sebe kao stvaratelja i recepcijskih konvencija svojih čitatelja, uz spomenute autorske intervencije i kršenja fikcijskog ugovora u poigravanju funkcijama književnog teksta, obilježja su pripovjednih strategija postmoderne koja se od moderne razlikuje upravo po ontološkim pitanjima „Što je svijet?” i „Što se događa kada se prekoračuju granice među svjetovima?” te „Što je tekst?”¹⁴ Orijentacija na tuđe tekstove snažno je obilježila avangardnu umjetnost, pobijedila na kraju modernizma i postala dominantnom odrednicom suvremene kulture postmodernizma (od 70-ih godina 20. stoljeća naovamo) (Oraić Tolić 1990: 5). Postmodernistička je citatnost ilustrativna (temelji se na usvajanju tuđih tekstova i kulturne tradicije, za razliku od iluminativne koja je njihovo nepredvidivo kreativno osvajanje, prema definiciji D. Oraić Tolić) jer su suvremeni postmodernistički umjetnici orijentirani na svoje čitatelje i njihovu potrebu za prepoznavanjem samih sebe. Na početku postmoder-

¹³ Prema Schiechl, Sigurd Paul. Hörenlernen. Zur teleologischen Struktur der autobiographischen Bücher Canettis. U: Aspetsberger, Friedbert; Stieg, Gerald (ur.). *Blendung als Lebensform: Elias Canetti*. Königstein/Ts: Athenäum, 1985., cit. u: Eigler 2002.

¹⁴ Usp. McHale, *Postmodernist Fiction*, 1987., cit. u: Oraić Tolić 1996: 111.

nizma suvremena je citatnost najčešće muzejska i arhivarska (ibid. 1990: 209). U postmodernizmu jača nego ikad postala je želja pisaca da komuniciraju s djelima drugih pisaca, da svoje djelo konstruiraju kao dijaloški govor, kao „odgovor” na druga djela, a često i kao obračun s nekim od tih djela ili čak s književnom tradicijom uopće. Zato se postmoderni književni tekst često konstituira – u cjelini ili u dijelovima – kao replika na druge tekstove, kao njihova nova verzija, kao odavanje počasti (hommage), kao polemička adaptacija ili kao parodija. Tekst u postmodernizmu gubi oštra žanrovska određenja i u sebe uključuje fragmente „tuđe riječi”; ispunjava se aluzijama i reminiscencijama, kao i mnogim otvorenim ili skrivenim citatima (Lešić 2005).

I sam autobiografski diskurs, uz to, donosi i pitanja potrage za identitetom koji se u njoj tekstualno materijalizira, bilo kao snažno ustrajavanje na tradicionalnoj slici o samome sebi bilo kao pokušaj da se razvije alternativna koncepcija (Eigler 2002). Suprotno tradicionalnom Rousseauovu modelu koji pripisuje svojoj ličnosti apsolutnu vrijednost jedinstvenosti, koja je egzemplarna i model koji drugi trebaju slijediti (usp. Eakin 2000: 353), u Klaićevim autobiografskim humoreskama primjećujemo tu drugu, koncepciju odmaka od svoga javno oblikovanog identiteta (kao intelektualne, kulturne i znanstvene veličine) i davanja prednosti intimnim prostorima svoje naravi, porijekla, obitelji, seoske sredine iz koje potječe, i sl. Klaić time pokazuje svijest o „sebstvu” kao jezično izvedenom, kulturalnom konstrukt¹⁵ koji kao autor vlastitoga teksta narušava, odnosno – suprotstavljanjem i svojevrsnom „autosubverzijom” – nadostvaruje. Na taj način on problematizira i same tradicionalne postavke autobiografskog žanra kao sredstva mitologizacije „sebstva”. Ovime se potvrđuje teza M. Velčić o identitetu koji je i u autobiografiji prividan, proizveden u tekstu, pa je time fiktivna, retorička konstrukcija (prema Zlatar 1998: 10, usp. Velčić 1991: 68, 76–77). Čitavo Klaićevo pripovijedanje pokazuje, osim toga, i autorovu visoku svijest o čitatelju koji je, upravo putem metalepse, neprestano prisutan u gotovo svakom tekstu ove zbirke. Metalepsa čitatelja podiže razinu komunikativnosti teksta i uspostavlja svojevrsan dijalog autora s čitateljem ne samo o događajima, vremenu i društvu koje se u njemu predočuje nego i o postupcima književnog stvaranja te funkciji književnosti u osobnim životima. Gotovo da i nema priče u zbirci koja ne tematizira te postupke ili ne problematizira konvencionalnost jednostrana odnosa književne komunikacije. Sva ta narušavanja granica između književnog teksta i izvanknjiževne stvarnosti te autoironijski odmak od vlastita

¹⁵ Jezik, kao uvjetovana i promjenjiva pojava, proces je koji karakterizira većinu suvremenih rasprava koje teže opisati Ja kao široko izvedenu kulturnu konstrukciju. Taj je kulturalni konstrukt snaga koja oblikuje složeno odvijanje ljudskog života u društvu i suprotstavlja se tradicionalnijim pogledima na Ja kao na nepovrediv i transcendentan entitet, svojevrsnu svjetovnu verziju duše (Eakin 2000: 355).

stvaralaštva (uz autoreferencijalnost, autoparodiju, metalepsu i antimetalepsu te primjetnu osviještenost postupka tekstualne igre) čitaju se, dakle, u ključu osporavanja dominirajućih književnih konvencija, ali prije svega autorove javne slike samoga sebe. Takvi postupci književne svjetotvorbe na koncu svjedoče o pripovjedačkom približavanju Bratoljuba Klaića načelima poetike postmoderne.

Literatura:

- BAGIĆ, KREŠIMIR. 2012. *Rječnik stilskih figura*. Školska knjiga. Zagreb.
- BERGSON, HENRI. 1987. *Smijeh. Esej o značenju komičnog*. Znanje. Zagreb.
- BITI, VLADIMIR. 1992. *Suvremena teorija pripovijedanja*. Globus. Zagreb.
- BITI, VLADIMIR. 2000. *Pojmovnik suvremene književne i kulturne teorije*. Matica hrvatska. Zagreb.
- EAKIN, PAUL JOHN. 2000. Ja i kultura u autobiografiji: modeli identiteta i granice jezika. *Autor, pripovjedač, lik*. Prir. Milanja, Cvjetko. Svjetla grada – Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera. Osijek. 349–426.
- EIGLER, FRIEDERIKE. 2002. O statusu autobiografskog teksta. *Kolo* 2. <http://www.matica.hr/kolo/289/O%20statusu%20autobiografskog%20teksta/> (pristupljeno 15. siječnja 2014.).
- FOLEY, BARBARA. 1999. Dokumentarni roman i problem granica. *Književna revija* 39/1-2. 172–182.
- GENETTE, GÉRARD. 2006. *Metalepsa. Od figure do fikcije*. Disput. Zagreb.
- HVOROSTJANOVA, JELJENA N. 1996. Parodija kao metaopis. *Autotematizacija u književnosti*. Ur. Medarić, Magdalena. Zavod za znanost o književnosti. Zagreb. 65–85.
- KLAIĆ, ADOLF BRATOLJUB. 2009. *Pripovijetke*. Matica hrvatska, Ogranak Bizovac. Bizovac.
- KLAIĆ, ŽELJKO. 2009. Pogovor. U: Adolf Bratoljub Klaić: *Pripovijetke*. Matica hrvatska, Ogranak Bizovac. Bizovac. 213–216.
- LEJEUNE, PHILIPPE. 2000. Autobiografski sporazum. *Autobiografija i povijest književnosti*. *Autor, pripovjedač, lik*. Prir. Milanja, Cvjetko. Svjetla grada – Sveučilište Josipa Jurja Strossmayera. Osijek. 201–236, 237–270.
- LEŠIĆ, ZDENKO. 2005. *Teorija književnosti*. <http://www.scribd.com/doc/97816612/Teorija-knji%C5%BEevnosti-Zdenko-Le%C5%A1i%C4%87> (pristupljeno 6. veljače 2014.).
- LUHMANN, NIKLAS. 2011. *Društvo društva*. I. sv. Naklada Breza. Zagreb.
- MUKAŘOVSKÝ, JAN. 1999. *Književne strukture, norme i vrijednosti*. Matica hrvatska. Zagreb.
- ORAIĆ TOLIĆ, DUBRAVKA. 1990. *Teorija citatnosti*. Grafički zavod Hrvatske. Zagreb.

- OIRAĆ TOLIĆ, DUBRAVKA. 1996. *Paradigme 20. stoljeća. Avangarda i postmoderna*. Zavod za znanost o književnosti Filozofskoga fakulteta Sveučilišta u Zagrebu. Zagreb.
- PIER, JOHN. 2013. Metalepsis. U: *The Living Handbook of Narratology*. Interdisciplinary Center for Narratology. University of Hamburg. Hamburg. <http://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis> (pristupljeno 18. prosinca 2013.).
- TINJANOV, JURIJ. 1998. *Pitanja književne povijesti*. Matica hrvatska. Zagreb.
- VELČIĆ, MIRNA. 1991. *Otisak priče. Intertekstualno proučavanje autobiografije*. August Cesarec. Zagreb.
- ZLATAR, ANDREA. 1996. Autobiografija na kušnji srednjovjekovlja. U: *Autotematizacija u književnosti*. Ur. Medarić, Magdalena. Zavod za znanost o književnosti. Zagreb. 9–30.
- ZLATAR, ANDREA. 1998. *Autobiografija u Hrvatskoj. Nacrt povijesti žanra i tipologija narativnih oblika*. Matica hrvatska. Zagreb.
- ŽENET, ŽERAR. 1985. *Figure*. Vuk Karadžić. Beograd.

Metalepsis and Playing with Functions of Literary Texts in Bratoljub Klaić's Spoofs

Abstract

In its narratological sense, metalepsis is a paradoxical contamination between the world of the telling and the world of the told (Genette). Metalepsis has also been characterized as that which undermines the separation between narration and story. This paper analyzes the way in which metalepsis creates an auto-ironic effect in some of the comic tales of Bratoljub Klaić that are to be found in his work 'Pripovijetke' (2009). The main issue of this research is to show the stylistic and narrative characteristics of Klaić's literary output by taking some of the aspects of postmodernism into consideration; these include metalepsis, the undermining of the separation between fact and fiction, the literary and non-literary, metanarrative and auto-referentiality and an ironic approach toward canonical literature.

Ključne riječi: Klaić, metalepsa, funkcije književnosti, metanarativnost, autobiografski diskurs

Key words: Klaić, metalepsis, function of literature, metanarrative, autobiographical discourse

