

Велибор В. Петковић¹
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департаман за комунологију и новинарство

Оригинални научни рад
УДК 821.163.41.09-25 Радовић Д.
Примљено: 29. 5. 2018.

МЕТАЛЕПСА И МЕНТАРЕФЕРЕНЦЕ У РАДИО-ДРАМИ *КАПЕТАН ЦОН ПИПЛФОКС* ДУШАНА РАДОВИЋА

У раду се разматра употреба металепсе и метареференци у радио-драми Душана Радовића *Капетан Цон Пиплфокс*. Металепса је сагледана у духу схватања Жерара Женета као посебан језички поступак у анализи приповедног текста. Границе коришћења металепсе поставља једино могућност примаоца поруке да је разуме. Уколико ауторска интенција да се изађе из оквира исувише збуњује, таква фигура не остварује свој циљ. Зато се металепса може поистоветити са метареференцама као феноменом повезивања различитих наратива и медијских порука и неком врстом „рушења четвртог зида“, што је примарно позоришни израз и означава укидање баријере између глумаца и публике. Најприближније објашњење метареференце које је повезује са металепсом, али од ње и разликује, јесте да метареференца иде корак даље, успоставља релације према другим текстовима, али и према другим медијима и према стварности. Ден Спербер приписује људима метареферентни капацитет који није ништа мање него основна способност за језик, што реферира на Ноама Чомског и генеративну граматику. Метасвест и комуникација путем медија увећава метареферентни потенцијал, а Вернер Волф сматра тај процес метаизације трансмедијалним феноменом. Душан Радовић један је од аутора који је највише допринео развоју металептогеног универзума у српској књижевности, повезујући старе и нове медије, (ре)креирајући стварност и релативизујући границе између виртуелног и реалног.

Кључне речи: Душан Радовић, радио-драма, металепса, метареференце, метасвест

Увод: теоријско одређење
металепсе и метареференце

Изворно значење грчке речи металепса је „реторско премештање или замењивање када се место претходног стања помене оно које треба

¹ velibor.petkovic@filfak.ni.ac.rs

тек после да дође, нпр. ‘гроб’ место ‘смрт’.“ (ВУЈАКЛИЈА 1980: 555) У ужем језичком смислу металепа је употреба једне речи уместо друге преносом значења, што је блиско метонимији и метафори. Могу се користити само у одређеном контексту, јер у противном губе смисао.

Није необично што због ове сличности неки теоретичари одређују металепсу као синоним и за метонимију и за метафору. Поготово је такво схватање било заступљено у ранијим вековима, пре појаве масовних медија који су јој знатно проширили значење. Тако француски граматик и филозоф Димарше (Dumarsais) тврди: „Metalepsa je vrsta metonimije kojom se objašnjava ono što slijedi kako bi se shvatilo ono što prethodi, odnosno ono što prethodi kako bi se shvatilo ono što slijedi“. (ДИМАРШЕ према ЖЕНЕТ 2006: 6)

Корени оваквог схватања сежу до Аристотела и његове поетике *О песничкој уметности*, у којој најпре дефинише металепсу веома широко као сваки облик преноса значења, дакле не само по аналогiji, него и с рода на врсту и с врсте на род, што ће касније бити названо метонимијом. Накнадно металепсу доводи и у везу с обдареношћу да се „добро запази оно што је слично“ (АРИСТОТЕЛ 2008: 14576, 1459а), односно своди је на аналогiju.

Француски теоретичар књижевности Жерар Женет (G rard Genette), подстакнут учешћем на међународном симпозијуму *Металепа данас*, одржаном крајем 2002. у Паризу (ЖЕНЕТ 2006: 5), овом појму је посветио посебну књигу, објављену у Француској 2004. године. Наводећи да се осећа одговорним што је својим петотомним делом *Фигуре* утицао да се металепа из реторике и теорије фикције пресели у наратологију, Женет у теоријској традицији налази и ставове другачије од Димаршеових: „Metalepsa, koja se potpuno krivo brka s metonimijom i koja se nikad ne javlja kao jedna jedina riječ nego uvijek kao rečenica, sastoji se od zamjene izravnoga izraza neizravnim, što znači objašnjenje jedne stvari drugom koja joj prethodi, za njom slijedi ili je prati, biva njezinom dopunom ili okolno cu, ili se pak samo uz nju veće ili na nju odnosi tako da je umah dozove u svijest.“ (ФОНТЕНЕР према ЖЕНЕТ 2006: 7)

Женет од Димаршеа узима прецизност дефиниције металепе као метонимије узрока за последицу и обрнуто, али прихвата Фонтенерово инсистирање да је металепа посебан језички поступак који потиче из проучавања фигуре и анализе приповедног текста. Наглашава да су два реторичара сагласна у погледу посебног случаја када се песници преображавају у јунаке дела која славе, односно да себе приказују као извршиоце радњи које описују, јер ово прекорачење називају „металепсом аутора“. То подсећа на поступак хипотипозе, када оно о чему говоримо представљамо као да је пред нама, коришћењем описног презента да

бисмо призоре из прошлости дозволили у свест слушаоца или читаоца.

Границе коришћења металепсе поставља једино могућност примаоца поруке да је разуме на прави начин. Уколико ауторска интенција да се изађе из оквира исувише збуњује, таква фигура не остварује свој циљ. Зато се металепса може поистоветити са метареференцама као феноменом повезивања различитих наратива и медијских порука и неком врстом „рушења четвртог зида“, што је примарно позоришни израз и означава укидање баријере између глумаца и публике. Најприближније објашњење метареференце које је повезује са металепсом, али од ње и разликује, јесте да метареференца иде корак даље, успоставља релације према другим текстовима, али и према другим медијима и према стварности. При томе се бинарне опозиције укидају и замењују спектром степени разликовања значења, а културно-историјски контекст је незаобилазан у тумачењу метареференци, односно мора бити укључен у њихово разматрање.

Ден Спербер (Dan Sperber) приписује људима „metarepresentational capacity“ (that is) „no less fundamental than the faculty for language“, and he claims that „understanding the character and the role of this [...] capacity might change our view of what it is to be human“.² (ДЕН СПЕРБЕР према ВОЛФ 2009: 2)

Метасвест је могућа захваљујући метареферентном капацитету људског мозга, иако мислити о мислима других није привилегија само човека, већ то могу и више врсте животиња, сматрају зоопсихолози. Међутим, једино људска врста комуницира путем медија које сама ствара, повећавајући тиме метареферентни потенцијал. С обзиром на то да је реч о релативно новом појму, упоредо се говори и о метаизацији као трансмедијалном феномену. Вернер Волф (*Werner Wolf*) предлаже да ове појмове не користимо као синониме: „If at all, a connotational difference may (but need not) be created by tendentially employing ‘metaization’ when referring to a process (...) and ‘metareference’ whenever the result is in focus“.³ (ВОЛФ 2009: 12-13)

Метаизација као процес може се, када говоримо о савременом утицају медија на људе, поистоветити са медијатизацијом, а способност „упада“ аутора у приповедање (прилог, емисију) и позивање читаоца (слушаоца, гледаоца) да му у томе буде саучесник, истовремено је и ме-

² „метареферентни капацитет“ који „није ништа мање него основна способност за језик“ и он тврди да „разумевање карактера и улоге овог [...] својства може да промени наш став о томе шта је то човек.“

³ „Уопште, значењска разлика може (али не мора бити) створена тако што се тенденцијално користи ‘метаизација’ када се говори о процесу (...) и ‘метареференца’ кад год је резултат у фокусу.“

талепса. Ако прихватимо тезу теоретичара књижевности и других уметности и медија са скупа у Грацу, одржаном од 22. до 24. маја 2008. године (ВОЛФ 2009: VI), да је директно обраћање приповедача читаоцу такође метареференца, онда је српски писац и новинар у штампи, на радију и телевизији Душан Радовић, један од аутора који је највише допринео стварању металептогеног универзума, у коме су повезани стари и нови медији, (ре)креирајући стварност и релативизујући границе између виртуелног и реалног.

Наравно, ови појмови су новијег датума, а већина стваралаца не обраћа пажњу на теоријске поставке, тако да се Радовићева металептична прекорачења и метареференце које активирају читаочева метасвест, могу протумачити и Кантовим схватањем оригиналног ствараоца као генија који уметности прописује правило: „Из овога се види да је геније 1) таленат да се произведе оно за шта се не може прописати никакво одређено правило – не дар умешности за оно што се може научити на основу неког правила; оригиналност дакле, мора да представља прву особину генија. (...) 4) најзад се види да природа помоћу генија не приписује правило науци, већ уметности, па и то чини само уколико уметност јесте лепа уметност“ (КАНТ 1991: 191)

Писац дакле, у складу са својим талентом, ствара наратив који представља фикцију, у мањој или већој мери повезану са стварношћу или „стварношћу“, како је Владимир Набоков инсистирао да се ова реч пише: увек између наводника. (ЖЕНЕТ 2006: 93) Притом, одступајући од уобичајене употребе језика аутор ствара фигуре које мењају значење речи, а та „литерарност“ је темељна одлика књижевног текста, сматрају руски формалисти. Роман Јакобсон то прецизније одређује као „поетску функцију језика“. (ЈАКОБСОН 1966: 285-324)

Заједнички корен речи фикција и фигура у латинском језику говори о њиховој повезаности: глагол „*ingere*“ значи „обликовати, израђивати“, али и „приказивати, представљати“, „претварати се“, а такође и „пронаћи, измислити“. Именице „*fictio*“ и „*figura*“ потичу од тог глагола, прва је означавала његову радњу, а друга исход, учинак радње. Женет схвата фикцију, у савременом значењу појма, неком врстом проширеног вида фигуре, што значи да важи и обрнуто: „*figura* је (већ) *jedna mala fikcija*, у том двоstrukом значењу које она опćenito садржи у мало ријечи, čak и у само једној ријечи, те због тога што је *njezin fikcijski karakter* на *stanovit način ublažen nedostatnošću njezina prijenosnika* и често *frekvencijom njezine uporabe*, који *sprečavaju uočavanje odvažnosti njezina semantičkog motiva*: *samo zahvaljujući uporabi i konvenciji smatramo banalnim metafore poput 'izjaviti svoju strast'*, *metonimije kao 'popiti čašu'*, или *hiperbole poput 'umrijeti od smijeha'*. *Figura* је *embrij*, или, радије, *skica* за фикцију. Или су то можда само неке *figure*“ (ЖЕНЕТ 2006: 13-14)

Ова задршка у закључивању на крају цитата означава да ако нема значењског помака, онда то и нису праве фигуре. Да би то биле, морају да садрже фикцију, а за металепсу је управо то карактеристично: прогресивна екстензија значења. То проширење представља метаизацију фигуре, а учинак је метареференца која захтева укључење метасвести у процес разумевања.

Металепса и метареференце у радио-драми *Капетан Џон Пиплфокс*

Књижевно стваралаштво Душана Радовића суштински је одређено писањем за медије. Многа Радовићева дела настала су као редакцијска обавеза, јер је требало попунити програм. Као уредник имао је још већу одговорност за све што се емитује на програму Радио Београда у емисијама за децу и омладину. Тако је 1953. године, пре објављивања прве књиге *Поштована децо*, написао радио-драму *Капетан Џон Пиплфокс*, јер није имао на располагању одговарајући текст за овај сегмент програма.

Радио-драма *Капетан Џон Пиплфокс* почиње звучним ефектима, фијуком ветра и ударањем таласа, што наговештава радњу и због тога се може сматрати „звучном металепсом“, врло честом на радију, телевизији и филму. Истовремено, то је метареференца на сва слушаочева претходна знања о мору, како она која је лично доживео, тако и све друго што је читао, слушао и гледао путем медија. Веома је тешко повући границу докле се простире област „личног“, јер је читање књиге, слушање радија и гледање филма, ништа мање „лично“ од уласка у море: „Ако gledatelj pusti da ga se vodi kako to želi redatelj pa spontano (a najčešće i nesvjesno) dekodira zvuk za koji pretpostavlja da pripada idućoj sekvenci, koju mu taj zvuk najavljuje, odnosno započinje s pomoću (zvučne) vrpce, to je zato što je u svoju filmsku kompetenciju integrirao ideju da zvučno pretapanje nije, poput lančanog pretapanja, obična interpunkcija nego figura. Znamo, bez sumnje, koja“. (ЖЕНЕТ 2006: 61)

Жерар Женет пише о звуку на филму као могућој металепси, али се то несумњиво још више односи на медије који се искључиво изражавају звуком: радио, магнетофонске траке, грамофонске плоче, компакт дискове и друге савременије дигиталне носаче звуке.

У Радовићевој првој радио-драми, ударе ветра и таласа смењује песма гусара. Она представља метареференцу на хорове у античким драмама који су код аутора имали различите улоге: да најаве радњу, учествују у њој, прате догађања и саучествују са јунацима или буду нека врста уметака у дело, без директне везе. Овде је то иронична најаву будућих збивања:

„Гусари (певају):
Лепојке из Хаване
све стоје са стране,
питају: капетане,
како се зове ваш брод?
А капетан им руком мане,
тим лепојкама из Хаване,
што стоје тако са стране, са стране:
- Освета, то је мој брод!“
(Музика)

Следи уводна реч Спикера који је за слушаоце равноправан лик у драми, чују га као и све остале, у улози хомодијегетичког приповедача. Али он не учествује у догађајима, већ је посматрач и извештач, тако да је заправо хетеродијегетички приповедач, што лакше уочавају читаоци текста него они поред радио-апарата. Могло би се рећи да га слушаоци доживљавају као хомодијегетичког, а читаоци као хетеродијегетичког приповедача, али он није аутодијегетички приповедач „пошто не прича властиту причу“. (ПРИНС 2011: 68-69) Спикер их обавештава о животној судбини капетана Џона Пиплфокса, пензионисаног после једне туче у ливерпулској луци, са бедном пензијом и скромним инвалидским додатком за 72 ране⁴ задобијене у гусарским биткама. То би могла бити и референца на борачке пензије у СФРЈ, али као алузија нејасна деци којој је текст намењен. Теорија овакву метареференцу дефинише као „преслабу да покрене одговор“. (ВОЛФ 2009: 44)

Спикер наставља причу о одузимању застава и оружја од гусара и њиховом преношењу у музеј, протесту „Међународног гусарског савеза“ који је због тога престао да напада енглеске бродове, све до појаве седмоголавог чудовишта у Кинеском мору. То је подстакло капетана у пензији да затражи свој једрењак и посаду, заставе и оружје, како би се обрачунао с морским чудовиштем. Прекидан музиком и песмом гусара, завршава се увод и драма почиње. Али, у спикерском обраћању слушаоцима постоји једна уметнута реченица: „ - дакле, када је све било тако као што сам вам рекао - „ (РАДОВИЋ 2010: 11) По теорији, овакво директно обраћање је истовремено и метареференца јер приповедач подсећа слушаоце (читаоце) на делове приче које би требало да су запамтили, а истовремено је и металепса, јер Спикер искорачује из текста у реални свет, а та демистификација назива се „рушењем четвртог зида“. У радијском случају,

⁴ Референца на народну песму (севдалинку) „Седамдесет и два дана на мом срцу лежи рана“, веома популарну у Југославији у време настанка радио-драме *Капетан Џон Пиплфокс* и често емитоване на радију.

то је обраћање „малог човека из радија“ слушаоцу, који нема прилику да одговори. Занимљиво је да је Бертолд Брехт, немачки песник и драмски писац, сматрао да је то главна мана радија: „Немогућност дијалога“. (ШИНГЛЕР, ВИРИНГА 2000: 207)

Спикерово приповедање често смењује миметичко приказивање догађаја, карактеристично за драму, што је на позорници њена главна одлика. Овде не долази до металептичног преокрета нити искорака из текста и медија, а такође нема ни метареференце. Спикерова објашњења су у унутрашњој функцији развоја драме и теоријски се могу одредити као аутореференца (selfreference), а с обзиром на то да се јавља као прича наратора у радио-драми, још прецизније, то је аутореференца са метадимензијом, карактеристична за медије – „a selfreference in the media with a metadimension“⁵. (ВОЛФ 2009: 17)

Међутим, разликовање аутореференци од хетерореференци и метареференци у тексту или медију, није тако једноставно као што би се могло учинити. Ако прихватимо теоријско одређење да се аутореференце односе на могуће светове у књижевности и другим медијима, хетерореференце на стварни свет, а метареференце иду корак даље и успостављају односе према другим текстовима и медијима али и стварности, а затим покушамо да их пронађемо, утврдићемо да се најчешће јављају помешане као „прича у причи, слика у слици, филм у филму, спектакл у спектаклу, сан у сну (mises en abyme)“. (ВОЛФ 2009: 24) Очигледан је метареферентни потенцијал овакве, калеидоскопске нарације.

У наредним минутима одиграва се права драма на „узбурканим“ радио-таласима јер је неизвесно хоће ли се поход на седмоглаво чудовиште уопште наставити. Неки теоретичари овакве примере називају антиметалепсом, јер прекорачење иде од фикције ка стварном свету прималаца поруке, док је код металеписе прекорачење узлазно, од аутора који улази у свет фикције. Код електронских медија као што су радио и телевизија овај ефекат је још снажнији, а у интерактивним медијима које омогућава коришћење интернета, могуће је постићи и неку врсту повратне везе, фидбек металеписе.

Изражено другим терминима, догађање у радио-драми *Капетан Дон Пилфокс* може се назвати метаизацијом, чији је циљ метареференца која ће изазвати реакцију метасвести прималаца поруке. Међутим, док неки теоретичари истичу да је метаизација производ намерног акта аутора, односно његове интенције, опрезнији сматрају да је то проблематичан појам који се не може увек потврдити: „Moreover, the complexity which metareference implies with its characteristic distinction between a meta

⁵ „Аутореференца у медијима са метадимензијом.“

- and an object-level, renders it highly probable that actual metaization is the product of an intentional act on the part of an author. However, this presents two difficulties. The first is that 'intention' is a problematic notion, which in most cases cannot be verified but only inferred, so that it would perhaps be safer to say that metareference is non-accidental and that the author (performer) is usually thought to be responsible for the metareferential message, including non-accidental 'signals' that invite a 'meta-reading'. The second difficulty consists in the fact that there are cases where non-intentional and intentional phenomena are quite similar both in form and in (illusion-breaking) effect.⁶ (ВОЛФ 2009: 26)

Дакле, сигурније је рећи да метареференце нису случајне, а културно-историјски контекст треба обавезно узети у обзир, јер он утиче на све остале комуникативне факторе. Слично Волфу и Франк Вагнер примећује да металептична прекорачења „нису увек намерна“, као што сугеришу и Женетове анализе. (ВАГНЕР према ЖЕНЕТ 2006: 66)

То би могло да значи да је металеписа природјена људској свести, што је у сагласју са схватањем да је свака фикција изаткана од металеписе и да је њена употреба стара колико и уметност. Ово не би било могуће да човек не поседује „метареферентни капацитет“, који по Дену Сперберу „није ништа мање него основна способност за језик“. (ДЕН СПЕРБЕР према ВОЛФ 2009: 2)

У анализираном тексту радио-драме Душана Радовића *Капетан Џон Пилфокс*, страховање посаде да ће сви бити поједени када сусретну чудовиште, изражено је дошаптавањем гусара. Упркос јези коју њихове речи изазивају, присутан је и хумор, када један од петорице гусара који шапућу, означен као Гусар III, препознаје аутора писма у боци: „Познајем ја њега... То је Џек из Зеделанда!...

Гусар II: По чему га познајеш?... Да није по рукопису?...

Гусар III: Није по рукопису... Ја сам неписмен... Познајем га по флаши... Само је он пио таква пића...“ (РАДОВИЋ 2010: 22-23)

Хумор је значајан не само са становишта попуштања напетости код слушалаца (и читалаца), већ у ширем контексту одсликава дух наше епо-

⁶ „Штавише, сложеност коју метареференца подразумева својом карактеристичном разликом између мета – и објектног нивоа, чини врло вероватним да је стварна метаизација производ намерног деловања аутора. Међутим, у оваквом представљању јављају се две тешкоће: Прва је да је 'намера' проблематичан појам који се у већини случајева не може потврдити, већ само закључити, тако да би можда било сигурније рећи да метареференца није случајна и да се аутор (извођач) обично сматра одговорним за метареферентну поруку, укључујући неадекватне 'сигнале' који позивају на 'мета читање'. Друга потешкоћа се састоји у чињеници да постоје случајеви у којима су ненамерни и намерни феномени прилично слични, како у облику, тако и у ефекту разбијања илузије.“

хе, модерно доба које покушава да се ужасима честих оружаних сукоба у свету и страха од тероризма одупре иронијом и сарказмом. Могло би се рећи да је хумор трансмедијални феномен савременог доба, попут меланхолије „изгубљене генерације“ по завршетку Првог светског рата.

Брод наставља пловидбу, све док педесет четвртог дана не налети на чамац са чудном посадом брзоговорећих људи. Њих је седморица, што је аутореференца на седмоглаво чудовиште, али су сви добронамерни и упућују посаду на „Пећину чаробног еха“, која одговара на питања и тако помаже људима. Ово је метареференца на грчку пророчицу Пителију која је живела поред пећине из које је избијао необичан гас: друге је омамљивао, а њој давао пророчанске визије, а такође и на Сибилу, римску пророчицу коју су сматрали вештицом из пећине.

Ову ситуацију такође објашњава Спикер и када се анализирају радио-драме других аутора и упореде са Радовићевом, може се уочити да ретко где наратор има оволико удела у збивањима. Спикер говори много више и од главног јунака капетана Џона Пиплфокса и по томе је ово јединствена фузија семиотичких система радија као медија и драме као књижевног текста. Та наративност је металептична, јер представљање (мимезис) као главну одлику драме замењује приповедањем (дијегезом), при чему се прекорачују границе између света приповедача (Спикера) и света појединачног слушаоца. То је, у најбољем смислу таквог одређења, демонстрација металепсе као „метафоре провале“ између могућих светова, при чему стварност није привилегована реалност. Владимир Набоков је сматрао да је „стварност“ реч коју би требало писати само између наводника јер је попут сна и „може dati povoda različitim metaleptičnim maneвrima“. (Женет 2006: 93)

Када се истиче да је Спикер равноправан са другим ликовима, треба уочити значајну разлику: он је приповедач који посматра и преноси нам збивања у свету капетана, гусара и седмоглавог чудовишта, али не прекорачује границу између свог и њиховог света. Он их види и понаша се попут правога радио-репортера, извештавајући слушаоце о свим догађајима. Али посада брода нема никаквог додира са Спикером. То његов положај хомодијегетичког приповедача чини двосмисленим, те га можемо сматрати и хетеродијегетичким приповедачем. Збуњујуће, али овакву ситуацију објашњава Џералд Принс уводећи Женетове појмове екстрадијегетичког и интрадијегетичког приповедача. На примеру Шехерезаде из „1001 ноћи“ Принс тврди да је она истовремено и хетеродијегетички приповедач, јер прича о другима, али и интрадијегетички, зато што је и сама лик у оквирној причи коју она не приповеда. (ПРИНС 2011: 46)

Ако бисмо ове појмове заменили онима које је увео Џејмс Фелан, „приповедање које врши лик и приповедање које не врши лик“ (АБОТ

2009: 128), ствари не би постале јасније, јер Спикер јесте лик радио-драме, али није лик унутар универзума гусарске авантуре. Он, дакле, није протагониста, није аутодијегетички приповедач. (ПРИНС 2011: 37) Разрешењу термилошких недоумица свакако неће допринети комбиновање појмова које су увели различити теоретичари. Напротив, повратак тексту је сигурнији пут анализе.

Посада брода прибегава увежбавању питања и одговора како би загонеткама победили чудовиште, а капетан Пиплфокс се не устеже и да шамара најбезобразније гусаре који збијају шале, обраћајујући му се као да је он то седмоглаво чудовиште. И када се то смишљање претвори у добру забаву, појављује се Чудовиште. Начин на који је писац то извео подсећа на разрешење неразрешивих ситуација у грчким драмама, пародирани „Deus ex machina“ принцип:

„Капетан: Замислимо овако, момци... Замислите сада овако...

Гусари: Да чујемо, капетане!

Капетан: Да чујете, је л’?... (Важно.) Знате шта, момци, да се договоримо. Боље да то питање одмах чује седмоглави!... То је такво питање, тако сам се сетио.... Ех, где си сада!...

Гусари (охрабрени): Па, сигурно – где је сад? Где си, а?

Чудовиште (удаљено): Полако, полако, ево мене!

(Хујање ветра. Тресак. Музика.)“

Ову аутореференцу на догађања у самој радио-драми која је и референца на друге текстове, од античких до савремених, даље развија и надограђује још једна интервенција наратора:

„Спикер: Неочекивано, кад се баш не би могло рећи за наше гусаре да су били спремни, изрони из мора пред прамац брода огромно седмоглаво чудовиште!... Не, такво чудо још нико не виде на свету!... Седам глава љуто је сиктало са седам вратова, плазећи се халапљиво... (С уздахом, без наде.) Гусари, нека вам је сада ваш велики капетан у помоћи!!!“ (РАДОВИЋ 2010: 39)

Овде се јавља метареференца на стварни свет у коме такво чудовиште никада није виђено, али је и завршна реченица упућена гусарима такође „окидач“ у метасвести, јер је својом конструкцијом аналогна зазивању Божје милости у великим невољама. Истовремено, ова прекорачења оквира фикције и искорак у „стварност“ слушаоца/читаоца су металептична. После небројено много примера где јављање металепсе значи и метареференцу, опрезно бисмо могли да закључимо: тамо где се у уметности и медијима јавља металепса, природна у људској свести као језик, јавља се и процес метаизације односно медијатизације, а као резултат – метареференца, стара колико и уметност. Опрезност је неопходна јер брзоплет закључак да је металепса исто што и метареференца води на странпутицу: металепса изазива

метареференцу у метасвести, али потребан је довољно обавештен и образован прималац поруке да би праг свести био прескочен. Ако он то није, прекорачење границе између фикције и стварности неће бити регистровано. Обрнут је случај када реципијент препознаје метареферентни потенцијал поруке, али она не доноси металептични искорак који пробија границу између фикције и стварности, већ је референца на друге наративе који су такође уметнички или медијски: онда је то аутореференца која остаје у оквирима фикције. Рецимо, седмоглаво чудовиште повезујемо са бајкама, а не са животињама виђеним у реалном Зоолошком врту.

Допринос метареференци повећању медијске писмености и развоју културе је од великог значаја, иако може бити протумачен и као знак декаденције и бављења самим собом. Нарочито је то видљиво у наше доба хипермедијације културе, сматра Нот (Nöth): „All in all, metareference in the media may even be regarded as realizing a higher-level mimesis of present-day culture, since the media themselves have acquired a hitherto unknown importance in it, not least as a means of constructing what we perceive as reality“⁷. (НОТ према ВОЛФ 2009: 85)

Појава Чудовишта је почетак великог двобоја са Капетаном који започиње препуцавањем ко је паметнији. Ово комично надмудривање је метареференца упућена стварном свету у коме неки од слушалаца знају за Сфингу из грчке митологије. Ова звер са телом лава и главом жене постављала је тешке загонетке пролазницима и убијала их, ако не би знали одговор. С тим што не треба пропустити металептични преокрет који чини писац Радовић: у грчкој легенди питања поставља Сфинга, а овде је обрнуто, капетан пропитује седмоглаво Чудовиште.

Следе питања и одговори, питања тешка због своје бесмислености, а чак и тачне одговоре Чудовишта Капетан не прихвата и одсеца му главу по главу. Прималац поруке, било као читалац или слушалац радио-драме, присуствује догађају у коме морска звер страда због своје наивности, а металептични исказ се не преводи из фикције у стварност, већ остаје у домену фантастике: „Metalepsa ne bi dakle više bila obična figura (prevodiva), već bi bila u potpunosti izjednačena s fikcijom, uzmi ili ostavi – samo s tom nijansom što joj čitatelj, kojemu se pripisuje očito nemoguća uloga, ne može dati svoje povjerenje: fikcija, svakako, ali fikcija fantastičnoga, odnosno čudesnoga tipa, koja ne može baš očekivati potpunu i cjelokupnu obustavu nevjerice nego samo ludičku simulaciju lakovjernosti.“ (ЖЕНЕТ 2006: 20)

У тој лудичкој симулацији Чудовиште не зна да одговори на питање „шта је најлепше на свету?“ , а то је – логично јер питање поставља Капе-

⁷ „Све у свему, метареференце у медијима могу се чак сматрати реализовањем вишег нивоа мимезе садашње културе, с обзиром на то да су медији сами стекли непознати значај у њој, не само као средство конструисања онога што ми доживљавамо као реалност.“

тан гусарског брода – „гусарска застава“. Морска неман остаје без прве главе, а када на друго питање „шта је најјаче на свету?“ тачно одговори да је то „слон“, Џон Пиплфокс се најпре збуни, али се брзо прибере и не признаје исправност одговора, јер „од једног слона јача су два слона“. Чудовишту лети и друга глава, оно не схвата да је преварено, а фијук сабље гусари одушевљено поздрављају. Крај је близу, јер Капетану не пада на памет да поштује правила која је сам поставио, једно питање за једну главу, већ ради како му се прохте, а о догађају извештава Спикер:

„Капетан: Ево још нешто, гуштеру!... Реци ми – шта је најслађе на свету? Чудовиште: Најслађе на свету... Најслађе на свету је бундевино семе! Гусари (грохотан смех).

Спикер: Капетана је оволика глупост чудовишта већ нервирала. Иако се нешто није осећао добро, замахну сабљом и посече још оних пет-шест глава, које су немоћно сиктале са танких вратова!...

(Неколико фијука сабљом. Музика)“ (РАДОВИЋ 2010: 44)

Упркос хумору, као главној одредници радио-драме *Капетан Џон Пиплфокс*, слушалац осећа да са моралне стране, овакав завршетак није у реду. Заправо, без хумора не би ни могао бити прихваћен, јер да се ради о трагедији, овакав крај не би био могућ. Због тога неки теоретичари попут Вернера Волфа сматрају да су озбиљна литература и трагедије отпорнији на метаизацију. Још у античкој драми јављају се метареференце, али у Аристофановим „Жабама“, а не и у трагедијама. Такође их има и у псеудопародијама на Хомера, тако да изгледа да је хумор важна претпоставка метаизације као процеса у стварању уметничког дела (медијације у савременим медијима), односно метареференце као резултата.

Анри Бергсон ову уметничку суспензију етичких норми назива „тренутном анестезијом срца“: „The reason for this special affinity of metaization with the comic is arguably the parallel between the aesthetic or intellectual distance involved in metareflections and the emotional or even moral distance which, according to Henri Bergson’s theory, is a presupposition of laughter. Bergson aptly speaks of an “anesthésie momentanée du coeur“ (1899/1975: 49), ‘a momentary anaesthesia of the heart’, which is obviously opposed to eleos and phobos, pity and fear, the Aristotelian emotions elicited by tragedy.“⁸ (ВОЛФ 2009: 71)

Упркос мишљењу ауторитета да је морална дистанца претпоставка смеха у процесу метаизације, пример из наше народне књижевности,

⁸ „Разлог за овај посебан афинитет метаизације са комиком је можда паралела између естетске или интелектуалне дистанце умешане у метарефлексије и емоционалне или чак моралне удаљености, која је, према Анри Бергсоновој теорији, претпоставка смеха. Бергсон апсолутно говори о „anesthésie momentanée du coeur“ (1899/1975: 49), "тренутној анестезији срца", која се очигледно супротставља елеосу и фобосу, сажаљењу и страху, аристотелским емоцијама изазваним трагедијом.“

јуначка песма „Марко Краљевић и Муса Кесеџија“ показује да је она могућа и тамо где нема нимало хумора. Марко Краљевић из потаје потеже нож, јер му то саветује „посестрима вила“, да би распорио Мусу „од учкура до бијела грла“, а када открије да је убио јунака са три срца и три слоја ребара, он пролива сузе и запомаже: „Јаох мене до бога милога, ђе погубих од себе бољега!“ (ЈУНАЧКЕ НАРОДНЕ ПЈЕСМЕ 1969: 141) Изгледа да је метаизација још недовољно истражена иако је метареференца кључни аспект не само наративне фикције, него и многих других медија кроз целу њихову историју. Могло би се рећи да живимо у време „метареференцијалног преокрета“ у старим и новим медијима, али треба истраживати како се то одражава на њихову форму и функције.

Добра дела, а то је и победа Капетана над Чудовиштем са становишта безбедне пловидбе трговачких и других бродова кроз Кинеско море, у бајкама су увек награђена. Мада одбијање Џона Пиплфокса да се ожени ћерком начелника Адмиралитета делује као пародијски поступак – а то и јесте, овај гест је метареференца на Кањоша Мацедоновића: „Мало затијем рече Кањошу онај исти господин да би било дужду веома драго да се с њим освати, и да би му рад поклонити кћер једину у жену. ‘Благодарим’, рече Кањош, ‘на такву племениту понуду. У нашој је опћини обичај непрекидни да се свака жени у свому јату, и тако чувамо поштење нашијем сестрама.’“ (ЉУБИША 2005: 139). У истоименој приповеци Стефана Митрова Љубише, Кањош је мегданџија у служби Млетачке Републике, попут Марка Краљевића кога турски султан шаље у бој против Мусе Кесеџије како би искупио обећану слободу. Кањош убија неман Фурлана, али после те победе одбија обећану руку ћерке млетачког кнеза. Пиплфокс је имао на кога да се угледа, а да ли ће ова духовита аутореференца у свести примаоца поруке покренути реакцију метасвести, зависи од његовог претходног знања.

Закључак

Металепса, у реторици ранијих векова схватана као синоним за метонимију и метафору, у наше доба масовних медија добила је знатно проширено значење. Под њом се првенствено подразумева прекорачење граница између фикције и стварности. Она се може поистоветити са метареференцама као феноменом повезивања различитих наратива, комуникативних система и медијских порука: то је нека врста „рушења четвртог зида“, што је примарно позоришни израз и означава укидање баријере између глумаца и публике. Најприближније објашњење метареференце које је повезује са металепсом, али од ње и разликује, јесте

да метареференца иде корак даље, успоставља релације према другим текстовима, али и према другим медијима и према стварности.

Укратко, металепа прекорачује оквире између фикције и стварности, а метареференца то мултиплицира. То излагање и улагање у оквир слике (наратива) не мора бити намерно, што значи да су металепа и метареференца природне у људској свести. Сам тај процес савремена теорија наратологије назива метаизацијом, а проширено на масовне медије – медијатизацијом. Савет који је Веласкезу дао његов учитељ Паћеко, могућа је дефиниција металепе: „Slika mora izlaziti iz okvira.“ (ЖЕНЕТ 2006: 64)

Све ово не би било могуће, да људи не поседују “metarepresentational capacity” that is “no less fundamental than the faculty for language”.⁹ (ДАН СПЕРБЕР према ВОЛФ 2009: 2).

Метасвест се и јавља захваљујући метареизентационом капацитету људског мозга. Једино људска врста комуницира путем медија које сама ствара, повећавајући тиме метареферентни потенцијал за трансмедиијалне феномене – њихов настанак и коришћење у комуникацији.

Савремени теоретичари наратологије сматрају да је директно обраћање приповедача читаоцу такође метареференца, а уколико прекорачује границе фикције и стварности – излази из оквира, онда је и металепа. Наш писац и новинар у штампи, на радију и телевизији Душан Радовић, један је од аутора који је највише допринео стварању металептогеног књижевно-медијског универзума у Србији, у коме су повезани стари и нови медији, (ре)креирајући стварност и релативизујући границе између виртуелног и реалног. Његова заслуга за то је резултат стваралачке оригиналности и околности да је током плодне каријере радио у свим врстама медија, а постхумно се његова дела шире и преко интернета у виртуелном свету. То показује да је метареферентни потенцијал дела неисцрпан, уколико наставља да комуницира са читаоцима/слушаоцима/гледаоцима, независно од медија у коме је настало и првобитно објављено.

Ограничивши анализу на радио-драму Душана Радовића *Капетан Џон Пиплфокс* уочавамо бројна металептична прекорачења између фикције и стварности. Истовремено, иако писана за децу, ова радио-игра поседује богат метареферентни потенцијал и функционише на више нивоа значења: попут кутије са дуплим дном, осим првог нивоа намењеног најмлађима, она и код одраслих активира метасвест и разумевање метареференци у ширем контексту. Управо онако како то тумачи когнитивна наратологија: „КН описује реверзибилан однос читаоца и текста, шта читалац разуме, доживљава и осећа при читању текста: принципи помоћу

⁹ „метареизентациони капацитет (...) који није ништа мање него основна способност за језик“.

којих се формира читатељска реакција чине објект проучавања когнитивне поетике. Зато се, упркос универзализације читања текста, сваки акт читања посматра као субјективан.“ (МИЛУТИНОВИЋ 2014: 278)

Метареференце у Радовићевим радио-драмама и другим делима нису случајне, али не би се могло тврдити ни да је процес метаизације (медијатизације) планирана ауторска интенција. Тиме се потврђује став наратолога да су метареференце природне у свести човека и да се једноставно испољавају током стварања дела, а тако кодиране поруке при-малац декодира захваљујући свом метареферентном потенцијалу. У том „шифрирању поруке“ металепа се појављује као стилска фигура погодна за прекорачење граница и превазилажење баријера међу могућим световима у људској метасвести.

Иако може бити протумачен и као знак декаденције и бављења самим собом, допринос метареференци повећању медијске писмености и развоју културе је од великог значаја. Нарочито је то видљиво у наше доба хипермедијације културе, тако да метареференце у медијима можемо сматрати реализацијом мимезиса на вишем нивоу. Медији су стекли до сада непознат значај у историји човечанства, поставши и средство конструисања онога што опажамо као реалност.

Цитирана литература

- АБОТ 2009: Абот, Х. Портер, *Увод у теорију прозе*, Службени гласник, Београд.
- АРИСТОТЕЛ 2008: Аристотел, *О песничкој уметности*, Дерета, Београд.
- БЕРГСОН 2004: Bergson, Anri, *О смећу*, Vega media, Beograd, 2004.
- ВОЛФ 2009: Wolf, Werner, *Metareference across Media*, Rodopi, Amsterdam-New York.
- ВУЈАКЛИЈА 1980: Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд.
- ЖЕНЕТ 2006: Genette, Gérard, *Metalepsa, disput*, Zagreb.
- ЈАКОБСОН 1966: Јакобсон, Роман, *Лингвистика и поетика*, Нолит, Београд.
- ЈУНАЧКЕ НАРОДНЕ ПЈЕСМЕ 1969: *Јуначке народне пјесме*, Свјетлост, Сарајево.
- КАНТ 1991: Кант, Имануел, *Критика моћи суђења*, БИГЗ, Београд.
- ЉУБИША 2005: Љубиша, Стефан Митров, *Кањош Мацедоновић*, Народна књига и Политика, Београд.
- МИЛУТИНОВИЋ 2014: Милутиновић, Дејан, *Посткласична наратологија у два чина*, Градина бр. 62-63

- ПРИНС 2011: Prins, Džerald, *Naratoški rečnik*, Službeni glasnik, Beograd.
- РАДОВИЋ 2006: Радовић, Душан, *Баш свахта*, сабрани списи (приредио Мирослав Максимовић, илустровао Душан Петричић), Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- РАДОВИЋ 2010: Радовић, Душан, *Капетан Џон Пиплфокс*, Завод за уџбенике, Београд.
- РАДОВИЋ: Радовић, Душан, *Капетан Џон Пиплфокс*, ПГП РТБ, доступно на <https://www.youtube.com/watch?v=f1r3k8wqLAI>
- ШИНГЛЕР, ВИРИНГА 2000: Шинглер, Мартин и Синди Виринга, *Радио, Слио*, Београд.

Velibor V. Petković

METALEPS AND META-REFERENCES IN RADIO DRAMA *CAPTAIN JOHN PIPLFOKS* BY DUŠAN RADOVIĆ

The paper discusses the use of metalepsis and meta-references in Dušan Radović's radio drama *Captain John Peoplefox*. Metalepsis was examined according to Gerard Genette's understanding, as a special linguistic procedure in the analysis of the narrative text. The limits of using metalepsis are set only by the ability of a recipient to understand it. If an author's intention to get out of the box is too confusing, such a figure does not achieve its goal. Therefore, metalepsis can be identified with meta-references as a phenomenon of connecting different narratives and media messages and as a kind of «breaking the fourth wall», which is primarily a theatrical expression and marks the elimination of the barrier between the actors and the audience. The most approximate explanation of the meta-reference which links it to the metalepsis, while differentiating them, is that the meta-reference goes a step further, establishes relations to other texts, but also to other media and to reality. Dan Sperber attributes the meta-representational capacity to humans, which is nothing less than the basic ability for language, which refers to Noam Chomsky and generative grammar. Meta-consciousness and the media communication increase the meta-referential potential, and Werner Wolff considers this metaization process a transmedial phenomenon. Dušan Radović is one of the authors who contributed most to the development of the metaleptogenic universe in Serbian literature, connecting old and new media, (re)creating the reality and relativizing the boundaries between virtual and real.

Key words: Dušan Radović, radio-drama, metaleps, meta-reference, meta-consciousness