

## МЕТАЛЕПСА И МЕНТАРЕФЕРЕНТНИ ПОТЕНЦИЈАЛ РАДИО-ИГРЕ

*КАКО СУ ПОСТАЛЕ РУЖНЕ РЕЧИ* ДУШАНА РАДОВИЋА

**Велибор В. Петковић**

*Универзитет у Нишу  
Филозофски факултет*

*Департман за комуникаологију и новинарство*

[velibor.petkovic@filfak.ni.ac.rs](mailto:velibor.petkovic@filfak.ni.ac.rs)

*Ниш, Србија*

**Кључне речи:** Душан Радовић, радио-игра, металеписа, метареференце, медији и стварност

**Апстракт:** Металеписа и метареференца нису нови појмови у теорији књижевности, али су захваљујући хипермедијацији савремене културе добили шире значење које превазилази интертекстуалне релације. Металеписа изворно припада реторици где означава било коју врсту пермутације, да би у сфери наратологије била схваћена као „употреба једне речи уместо неке друге преносом значења [...] синоним и метонимије и метафоре“ (Женет 2006: 6). Од Аристотела који је металепису сводио на аналогију и дар „да се добро запази оно што је слично“ (Аристотел 2008: 1459а), развојем медија који не само да приказују, него и креирају стварност, стигло се до металеписе као фигуре која уједињује аутора и дело, повезује читаоца с нарацијом и ширењем значења води ка метадијегетичком рушењу граница између фикције и стварности: „Границе коришћења металеписе 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“ (Петковић 2018: 239). Наратолог Вернер Волф уочио је блискост овако дефинисане металеписе са појмом метареференце која у контексту стварности презасићене медијским садржајима успоставља интертекстуалне и интермедијалне везе, производећи нови феномен трансмедијалности – утицај форме (Маклуан 1971: 41) на наратив и његову комуникацију са реципијентима: „’Метареференце’ су трансмедијални концепт који може укратко да се објасни на следећи начин: метареференце произилазе из логички вишег ’мета-нивоа’ у оквиру датог уметничког дела или представе и означавају било ауторерефлексивно цитирање, упућивање или коментар на медијски сродан аспект датог медијског дела или представе одређеног медија или медија уопште“ (Волф 2011: v). Ден Спербер приписује људима „метареферентни капацитет“ који је „не мање значајна

основа од језичке способности“ и он тврди да „разумевање карактера и улоге ове [...] способности може променити наше схватање шта је то бити човек“ (Спербер према Волф 2009: 2). Став наратолога да је директно обраћање приповедача читаоцу такође метареференца попут ауторске металепсе, сврстава Душана Радовића, српског писца који је и медијски аутор, међу најзаслужније за стварање књижевног дела које је „велико сценско представљање и оно се тако и прима“ (Јовановић 2001: 83). Родоначелник модерне српске књижевности за децу, Радовић је пример оригиналног ствараоца као „генија који уметности прописује правило“ (Кант 1991: 191). Радовићева радио-игра *Како су постале ружне речи* је добар пример укључивања слушалаца и читалаца у метареферентно препознавање и декодирање смисла у метасвести, а затим и ослобађајућу емотивну реакцију која не доводи „стварност“ у питање, већ указује на разноврсност и богатство њених медијски посредованих значења.

## METALEPSIS AND THE METAREFERENTIAL POTENTIAL OF DUŠAN RADOVIĆ'S RADIO PLAY *HOW BAD WORDS CAME ABOUT*

**Velibor V. Petković**

*University of Niš*

*Faculty of Philosophy*

*Department of Communicology and Journalism*

*Niš, Serbia*

**Keywords:** Dušan Radović, radio play, metalepsis, metareferences, media and reality

**Summary:** Metalepsis and metareference are not new concepts in literary theory, but thanks to the hypermediation of contemporary culture, they have acquired a broader meaning that transcends intertextual relations. Metalepsis originally belongs to rhetoric where it denotes any kind of permutation, yet in the sphere of narratology it is understood as "the use of one word instead of another by transferring the meaning [...] a synonym of both metonymy and metaphor" (Genette 2006: 6). From Aristotle who reduced metalepsis to analogy and the gift "to notice well what is similar" (Aristotle 2008: 1459a), by development of media that not only depict but also create reality, we have come to metalepsis as a figure that unites author and work, connects the reader with the narration and by broadening the meaning leads to the metadiegetic breaking down of the boundaries between fiction and reality: "The limits of the use of metalepsis are set only by the recipient's ability to understand it in the right way. If the author's intention to go beyond the framework is too

confusing, such a figure does not achieve its goal" (Petković 2018: 239). Narratologist Werner Wolf noticed the similarity of metalepsis, thus defined, with the notion of metareference, which establishes intertextual and intermedial connections in the context of reality oversaturated with media content, producing a new phenomenon of transmediality – the influence of form (McLuhan 1971: 41) on the narrative and its communication with recipients: „Metareference’ as a transmedial concept can in brief be explained as follows: metareference issues forth from a logically higher 'meta-level' within a given artefact or performance, and denotes any self-reflexive reference to, or comment on, media-related aspects of the given medial artefact or performance, of a particular medium or the media in general” (Wolf 2011: c). Dan Sperber attributes to humans a “metarepresentational capacity” that is “no less fundamental than the faculty for language”, and he claims that “[u]nderstanding the character and the role of this [...] capacity might change our view of what it is to be human (Sperber according to Wolf 2009: 2). The narratologist stance that the narrator's direct address to the reader is also a metareference, like an authorial metalepsis, places Dušan Radović, a Serbian writer and media author, among the most deserving for creating a literary work that is "a great stage presentation and is as such received" (Jovanović 2001: 83). The founder of modern Serbian children's literature, Radović is an example of an original creator as a "genius who prescribes a rule for art" (Kant 1991: 191). Radović's radio play *How Bad Words Came About* is a good example of involving listeners and readers in metareferential recognition and decoding of meaning in metaconsciousness, and then in a liberating emotional reaction that does not question "reality", but indicates the diversity and richness of its media-mediated meanings.

### **„Смешне ружне речи“ медијске културе: металеписа и метареференца**

После великог успеха радио-драме о неустрашивом капетану Цону Пиплфоксу, емитоване 1953. године на таласима Радио-Београда, неколико прича Душана Радовића је прилагођавано извођењу на радију. Међу најпознатијима су *Приче за Гордану* (1956) и *Једнога дана* (1957). Нову оригиналну радио-игру за децу Радовић је написао 1959. године, а њен наслов *Како су постале ружне речи* био је касније повод и за настанак књиге песама *Смешне речи* (1961). Неки аутори запажају дијалогичност и драмски карактер у готово целокупном делу овог писца: „Имајући на уму жанровску флуидност његових текстова ми смо драму потражили у текстовима који не припадају овом роду, односно покушали смо драматичност извући из текстова који сами по себи нису драме, али у којима се огледа драма Душана Радовића“ (Кнежевић 2014: 561). У том духу је и запажање Радојице Таутовића о

поетском позоришту као особеном ауторском изразу: „Радовићево књижевно дело у великој мери је позорница по којој се крећу најразличитији ликови“ (Гаутовић 1975: 123).

Драма *Како су постале ружне речи* почиње објашњењем Приповедача, који слушаоце уводи у радио-игру кроз музику харфе, како је писац изричито назначио у тексту, јер је овај инструмент сматрао важним за дочаравање „стarih времена“ у којима се збива догађај који се представља, али и за звучни ефекат *глицандо* који је на харфи хроматски, јер се изводи превлачењем прстију преко жица, што на клавиру или дувачким инструментима не даје тако сливене тонове:

*(Харфа)*

*ПРИПОВЕДАЧ (преко музике): Ви, децо, знате шта су то принцезе. Принцезе целога дана иду у новим хаљинама, а тати и мами говоре „Ви“. Њихови очеви су краљеви, а мајке су им краљице.* (Радовић 1983: 31)

Већ првим речима којима се директно обраћа слушаоцима писац прекорачује границу између света приповедача и стварности, између приче и деце окупљене око радио-апарата. Овај књижевни (и медијски) поступак је металепа, али је истовремено и метареференца која повезује текст драме са бајкама – универзумом у коме обитавају принцезе, ћерке краљева и краљица, успостављајући релацију и према стварном свету, јер још има краљевина у Европи и на другим континентима.

Наставак приповедања је антиципација будућих догађаја – *пролепа*, фигура могућа само ако текст има временски след, а на радију, уобличен као драма, он га мора имати.

*(Краћи мотив харфе)*

*(Преко музике.) Сећаше једном тако принцеза Кристина, кћи Ричардова. У крилу јој вез, у десној руци златна игла. У иглу уденут златан конач.*

*Кристина везе златног голуба на јастуку краља Ричарда. Ричард се храни медвеђим месом и сања страшне снове: аждаје и октопде.*

*Кристина му је кћи. Она га воли. Она везе голуба на његовом јастуку да лепо сања. ...Усред тих лепих златних мисли принцеза се убоде на иглу!*

*(Оштар глицандо на харфи. Музика престаје.)* (Радовић 1983: 31)

Овај убод је још једна референца која се може односити на стварни свет – хетерореференца, али првенствено изазива у метасвести слушаоца асоцијацију на *Трнову ружицу* која се убола на вретено и

заспала, све док је принц није пољупцем пробудио, после много година током којих је дворца зарастао у трње и пао у заборав.

Златна игла нема такво хипногено дејство, тако да убуд ражести принцезу и она изговори ружну реч:

*ПРИНЦЕЗА: Ох, ти мала шашава игло!... Шашава! Шашава!*

*ДАДИЉА (запрепаићено): Принцезо!?* (Радовић 1983: 31)

Племенита намера принцезе Кристине да изведе златног голуба на јастуку свога оца, краља Ричарда, прекинута убодом у прст који боли чак и када је игла златна, измамила је из њених уста ружну реч и ту почиње заплет. То што је реч „шашава“ потпуно безазлена у нашем свету, појачава пародијски и ствара ефекат изневереног очекивања код реципијента, уз металептично прекорачење из фикције у стварност, померајући значење речи из свакодневног у табуизирано. По Женету, тај „значањски помак је главни критеријум фигуралности“ (Женет 2006: 15).

Душан Радовић и у овој радио-драми успешно примењује уметнички поступак који рачуна на претходна знања слушаоца/читаоца, а који савремена наратологија назива метаизацијом. Када се Дадиља обрати Принцези: *Кћери Ричардова, поверите својој дадиљи – колико у свом срцу носите ту ружну реч?* - то је метареференца на Ричарда Лавље срце, а уколико то некоме не би пало на памет, писац му помаже тиме што у питање убацује неопходне речи: „Ричард“ и „срце“. Истовремено, начин обраћања није свакидашњи, већ је литерарна референца на старе драме, а то асоцира на Шекспира и, логично, његовог Ричарда III који је по свему антипод племенитом краљу Лављег срца. То је значајно како за доживљај дела, тако и за могућа теоријска разматрања, јер показује сложеност метареференци и процеса метаизације: металепа се може јавити у свести примаоца поруке чак и ако није написана, изговорена или на неки други начин представљена. Довољно је да на њу указују претходни знаци, па да се у метасвести обликује *аналепса* као *flashback*, а то је довољно за металептична прекорачења између фикције и „стварности“: „Та вјечита - i reciproчна – transfuzija iz stvarne u fikcijsku dijegezu te iz jedne fikcije u neku drugu, sama je srž fikcije u općem smislu, i svake fikcije napose. Svaka je fikcija izatkana od metalepsa“ (Женет 2006: 106).

У радио-игри *Како су постале ружне речи* следи потрага за њиховим пореклом и извором, карактеристична за бајку: од принцезе Кристине до шестогодишњег принца Леополда, премладог да измисли

такву реч. Од њега, траг даље води ка куварици Маргарити која се страшно плаши мишева, али је неопходно доказати да је том приликом узвикнула ружну реч. Зато јој на двору припремају замку, „мишоловку“ сличну оној какву је Хамлет приредио своје стрицу уз помоћ путујућих глумаца. (Узгред, Шекспир ту демонстрира металептично „позориште у позоришту“, правећи неку врсту завере с публиком која је обавештена да је то клопка за разоткривање убице који ништа не слути.)

Само хватање миша не протиче тек тако, јер је за то потребно одобрење дворске канцеларије. То је метареференца на бирократију, закон и државну силу. О свим тим правилима слушамо од Приповедача, који има важну улогу у драми, али не тако велики простор као Спикер у *Капетану Дону Пиплфоксу*, првом Радовићевом медијском делу.

*ПРИПОВЕДАЧ: Дадиља узрујана отрчи у дворску канцеларију. У канцеларији напише налог да се ухвати први живи миш који помоли њушку и да се затим пусти у кухињу међу куварице. Чувар дворског печата удари велики црвени печат. Ухватише миша и пустише га у кухињу.*

*(Оштар глосандо на харфи)*

*МАРГАРИТА: Јууу, шашави мишу, шашави, шашави, шашави...*  
(Радовић 1983: 35)

Циркуларни низ какав су руски формалисти (касније и Данил Хармс) користили да дочарају заумност језика у првој фази, а касније и заумност значења догађаја у књижевности и стварности, наставља се и у Радовићевој радио-драми.

Куварица је ухапшена „У име краља“, јер је назвала миша „ружним именом“, а то је референца на поштовање ауторитета власти и угрожавање слободе говора. Док се Маргарита присећа кривца од кога је чула страшну реч, то набрајање и понављање да је сваки од њих „био мушкарац и био је коњушар“ је пародирање форми добро познатих у историји књижевности. Метареференце, прекорачења тако блиска металепси, заправо су нови појам који проширује интертекстуалност са књижевности на друге, новије медије, али такође и на оне класичне, попут музике: Бахов музички лавиринт, Хајднове симфоније, Моцартов секстет *Музичка шала*:

„Што се музике тиче, у неколико примера где се може говорити о инструменталној метамузици у раној историји пост-средњовековне западне музике, вреди напоменути да мета-елементи нису ограничени

на комични модус истог обима у фикцији. Пример је Бахов [?] 'Музички лавиринт' (БВВ 591), који сам на другом месту прочитао као озбиљан метареференцијални експеримент са музичком модулацијом. Међутим, чини се да и у инструменталној музици постоји тенденција да се метареференција комбинује са комичним или лаганим 'тоном', као што се, на пример, може чути у ироничним мета-елементима у Хајдновим симфонијама, а такође и у Моцартовом секстету 'Музичка шала', К 522, композиција која већ у наслову карактеристично указује на његов шаливи карактер<sup>1</sup> (Волф 2009: 87).

Или, како је то још 1927. године писао Јуриј Тињанов у књизи *Архаисти и новатори*: „Zato je nemoguća ne samo potpuna autonomija književnog teksta (jer svaki tekst upućuje na druge tekstove u okviru istog sistema) nego ni njena imanentna analiza (jer se književni tekst nalazi u mnogim sistemima istovremeno)“ (Тињанов 1970: 274).

Стога не чуди што безазлена радио-игра за децу *Како су постале ружне речи* може бити слушана са више нивоа: најмлађи је заиста доживљавају као смешну игру, а одраслима може лако да призове у свест жестоку цензуру у доба социјализма и страдања због једне једине обичне речи, изговорене погрешном интонацијом у незгодном тренутку. Са историјске дистанце дуже од седам деценија, нама то може бити метареференца на Голи оток и Титов обрачун са стаљинизмом истим таквим методама. *Шашиво*, али управо тако, у широком спектру степени разликовања значења која доносе слободу тумачења, непознату онима који инсистирају на бинарним опозицијама попут *црно – бело, пријатељ – непријатељ* и 0 или 1 као основи бинарног дигиталног система.

У радио-игри Душана Радовића куварица се коначно присетила да је ружну реч чула од коњушара Барнабаса:

---

<sup>1</sup> *As far as music is concerned, in the few examples where one can speak of instrumental metamusic in the early history of post-medieval Western music, it is noteworthy that meta-elements are not restricted to the comic mode to the same extent as in fiction. A case in point is Bach's [?] "Musikalisches Labyrinth" (BWV 591), which I have read elsewhere as a serious metareferential experiment with musical modulation (cf. Wolf 2007b: 56f.). However, in instrumental music, too, there seems to be at least a tendency to combine metareference with a comic or light 'tone', as can, for instance, be heard in the ironic meta-elements in Haydn's symphonies, and also in Mozart's sextet "Ein Musikalischer Spaß" ('A Musical Joke', K 522 [see Wolf 2009a, forthcoming]), a composition which characteristically indicates its humorous character as early as in its title.*

*ОФИЦИР: Можете ли се сетити, Маргарита, када је Барнабас изговорио ту ружну реч?*

*МАРГАРИТА: Ја вас молим да га не обесите... а он је изговорио ту реч кад му је изгорела штала, и пола коња. (Радовић 1983: 37)*

Још једна шаљива двосмислица у тексту: да ли је коњушару изгорела половина једног коња или свих коња у штали? Дилема која остаје до краја неразрешена за читаоца, а за слушаоца је од кључне важности да ли глумци имају добру дикцију. Да ли је „о“ у речи „коња“ краткоузлазно, те је изгорео један, или дугоузлазно па је страдала половина ергеле? Барнабас је у сваком случају био прилично љут када је изговорио ту „папрену реч“. Овде писац поново користи хиперболу, а таква метаизација текста, односно медијатизација радио-игре, има за резултат још једну метареференцу: идеју да се у „стара времена“ много више водило рачуна о моралу и исправном владању, па и о свакој речи.

Коњушар Барнабас, што је име које подсећа на реч „бараба“, а тиме је референца на разбојника Вараву (Барабу) који је на захтев јеврејских првосвештеника и народа ослобођен, а Исус Хрис разапет, признаје кривицу, али уз један услов:

*БАРНАБАС: Нема шта, оглувео сам начисто... А када бисте ви то мене вешали?*

*ОФИЦИР: Сутра рано.*

*БАРНАБАС: Може, нема шта... Да... А да ли бисте ви мени дали написмено тај указ, да оставим унуцима?... Неће им после нико веровати да је и њихов деда Барнабас ушао у краљевски указ! (...)*

Када се испостави да у указу неће бити његовог имена, него се уопштено говори „да се одмах обеси оно лице које је на двору измислило ружну реч“ (Радовић 1983: 39), Барнабас се предомишља и открива од кога је чуо ружну реч „шашав“. Испоставља се да је то светионичар Клаудије са обале реке Мен. Писац често користи енглеске речи које крију шира значења, те тако и назив реке означава људе. То је метареференца којом као да поручује: „Ето, такви су људи и ми ту не можемо баш ништа учинити да буду другачији!“

Барнабас упућује краљеве официре ка светионику и то се може сматрати неком врстом издаје:

*БАРНАБАС: На обали Мена, господине. Тамо вам је светионик... Поздравите га. (Радовић 1983: 40)*

Наизглед обична реченица, аутореференца на претходне догађаје у тексту, на потрагу за извором ружне речи. Али ово



свађивање кривице на Клаудија, објашњење где он живи и поздрав на крају, заправо би могли бити метареференца на Јудин пољубац. Метареферентни потенцијал сваког текста је неизмеран, значења се шире и умножавају ка другим текстовима, медијима и субјективној реалности сваког примаоца поруке.

Простор између краљевске штале и светионика треба премостити и то чини хетеродијегетички наратор (термин Жерара Женета), „приповедач који није лик“, по терминима Џејмса Фелана (Абот 2009: 128).

*ПРИПОВЕДАЧ (преко музике): Пођу сада краљеви људи да траже обалу Мена и светионичара по имену Клаудија. Нису га дуго тражили. Како се приближе реци, чују где ветар носи и и расипа по обали ружне речи...*

*(Музички мотив претана се у фијукање ветра и шум реке.  
Екстеријер.)*

*КЛАУДИЈЕ (виче): Шашавиши... Шашавило шашави, доста је. Доста си се шашавио!...* (Радовић 1983: 40)

Следи испитивање светионичара од стране краљевских официра зашто Клаудије користи тако ружне речи, његово правдање да се препире с ветром који му гаси лулу већ тридесет година и понаша се „попут свиње“. Официр га опомиње да постоји указ који не дозвољава ружне и прљаве речи и да је казна за то смрт вешањем.

Пародијском поступку доприноси углађеност краљевих људи који никога не туку, не дижу глас током препирке, гнушају се ружних речи, а при томе говоре о смртној казни као нечем природном, нормалном и потребном да би се краљевство сачувало од пошаста. Овај парадокс је пут ка металепси, јер радио-игра изокреће ствари у свету који представља слушаоцу: реч је опасна и страшна, смрт је заслужена и неодложна:

*ОФИЦИР: Не задржавај нас, Клаудије... Говори од кога си чуо ту реч па да идемо даље...*

*КЛАУДИЈЕ: Знате шта, господине – ако сте већ решили да вешате, вешајте мене...*

*ОФИЦИР: Ми ћемо обесити онога ко је измислио...*

*КЛАУДИЈЕ: Рачунајте да сам је ја измислио. Друкчије не би могло бити.*

*ОФИЦИР: Обесићемо те, Клаудије, ако је тако!*

*КЛАУДИЈЕ: Тако је, господине!...*

*ОФИЦИР (мења глас): У име његовог величанства краља Ричарда, а на основу краљевског указа, Клаудије, светионичар са обале Мена, лишава се слободе и осуђује на смрт вешањем. Пресуда ће бити извршена... Који је данас дан?*

*КЛАУДИЈЕ: Петак, господине.*

*ОФИЦИР: Нисам тебе питао, Клаудије!*

*КЛАУДИЈЕ: Свеједно је петак.*

*ОФИЦИР: Лишен си слободе, Клаудије, и немаш права да говориш!... Који је данас дан?*

*ГЛАС: Петак, господине!*

*ОФИЦИР: ...Пресуда ће бити извршена у суботу, трећег марта 1762. године у 10 часова на мосту Великог лава!*

*(Добоши) (Радовић 1983: 42-43)*

Ово саслушање је могућа метареференца на тоталитарне режиме у којима нема слободе говора ни за кога. Пародијским поступком она је ублажена, али не може бити елиминисана у метасвести реципијента, поготово што познавање историје двадесетог века слушалац не може да пренебрегне. Деци, којој је ова радио-драма намењена, све то не мора бити познато, заправо – да би уживала у слушању боље је да њихова свест буде слободна од политичких асоцијација. Метареференца је преслаба да покрене одговор њихове свести на медијатизацију, јер није очигледна, већ је намерно нејасна алузија, можда чак и несвесно креирана од стране писца – без ауторске интенције. Уз то, прича о ружним речима догађа се 1762. године, што може бити и ауторска стратегија да се избегну директне асоцијације на савремена збивања.

У овом одломку постоји још једна скривена метареференца на јунаке који не одају своје другове: Клаудије не признаје кривицу, нити открива од кога је чуо ружну реч „шашав“, већ изговара:

*КЛАУДИЈЕ: Знате шта, господине – ако сте већ решили да вешате, вешајте мене...*

Овде је присутна морална дистанца имплицитног аутора и реципијента, Бергсонова „тренутна анестезија срца“ (*anesthésie momentanée du cœur*) као претпоставка за смех у наизглед трагичној ситуацији (Бергсон према Волф 2009: 71). Клаудије се свесно жртвује иако није кривац. Морална димензија није истакнута у први план али се може уочити, било слушањем радио-игре или читањем текста.

Остало је још да се смртна казна изврши, али пре тога у радио-игри јавља се још једна металепса, директно обраћање приповедача слушаоцима:

*ПРИПОВЕДАЧ: ...Ето, децо, тако је било. Везали су Клаудију руке, бацили га на коња и одвели у тамницу. Да га обесе – зато што је измислио ружну реч и зато што је та реч као бува одскакутала чак до краљевог двора...* (Радовић 1983: 43)

Започета металепса се наставља, на начин који подсећа на порекло ове фигуре из реторике, јер се приповедач понаша као говорник који се обраћа публици, још једном прекорачујући границу фикције и реалности. Силом подсећа и на радио-репортера, што је медијска аутореференца:

*ПРИПОВЕДАЧ: И, ето, децо, прошло је данас, и данас је већ сутра и кад буде десет часова, обесиће Клаудија. Скупиће се много света на мосту Великог лава и свима ће им бити објашњено: да је до самог краљевског двора стигла ружна реч, да је ту реч измислио светионичар Клаудије и да ће именованог Клаудија обесити за пример, да нико више не измишља и не говори ружне речи.* (Радовић 1983: 43-44)

Очекивани трагични крај се још не догађа и време од девет часова и педесет минута до десет, читавих десет минута, после наизменичног приповедања и представљања у дотадашњем току драме, почиње да тече реално (*хипотипоза*): фикција наратива односи се према стварном протоку времена у свету слушалаца у размери један према један. Другим речима, фикција и стварност се изједначују овом медијском металепсом, а то ингениозношћу Радовића ствара борхесовско прекорачење: „*Zašto smo zabrinuti zbog toga što je karta uključena u kartu, a tisuću i jedna noć u knjigu 'Tisuću i jedna noć'?* Što je don Quijote čitatelj 'Don Quijotea' a Hamlet gledatelj 'Hamleta'? Mislim da sam pronašao uzrok: takve inverzije sugeriraju da ako likovi neke fikcije mogu biti čitatelji i gledatelji, mi, njihovi čitatelji ili njihovi gledatelji, možemo biti fiktivni likovi. Carlyle je 1833. zabilježio da je univerzalna povijest svijeta, beskonačna knjiga koju svi ljudi pišu i čitaju i nastoje razumjeti i u kojoj se također njih piše“ (БОРХЕС према ЖЕНЕТ 2006: 106).

Официр обавештава окупљени народ, а посебно „проста лица“ да забораве ружне речи и да не измишљају нове, јер ће иначе сви завршити на вешалима. Клаудије има права на последњу жељу, али он се понаша „неразумно“ јер уместо јела и пића захтева да види краља

Ричарда. Жеља је глупа, по мерилима краљевих официра, тако да они инсистирају да је промени. Док траје убеђивање, минути пролазе и тако све до три минута пре десет, када светионичар проговара о великој тајни коју је све време чувао: пре тридесет година одронила се обала реке Мен, у дубоку воду је упао коњ, а Клаудије је спасио јахача. Испоставило се да је то био краљ Ричард који се нагутао воде и да светионичар није завеслао у свом чамцу, сигурно би се удавио.

Официр опомиње осуђеника да је остало још мало до вешања и да пожури с крајем приче.

*КЛАУДИЈЕ: А шта је краљ за једну дивљу и глупу реку? Ништа!... И не може се замерити ништа тој великој и слепој води... Те вам реке имају или неке своје краљеве или никад нису чуле за краља!*

*(Маса: Оооо!)*

*Да, господине... А и краљ, да извините, кад се нађе у дивљој води, није више краљ... него се врти као сламка или као стара ципела... (Радовић 1983: 47)*

Метареференца на природу која не зна нити хаје за друштвену хијерархију је очигледна, а ова духовита релативизација сугерише слушаоцу да су све људске творевине пролазне и безначајне. Упоредивање дављеника са псом који цвили појачава овај ефекат, да би писац поентирао метареференцом која повезује безброј прича о златној рибици са људском похлепом за златом:

*КЛАУДИЈЕ: ...Чујем ја – нешто цвили, да простите – као нас или просјак... Истрчим на обалу... Оно опет цвили... Али цвили из воде... Видим, Мен ће опет некога прогутати!... Скочим у чамац и завеслам... Још не знам ко се кува у тој чорби... Давила се свакојака багра, али краљева никад није било... И тек, да простите, кад потегнем да га увучем у чамац, видим да је нешто велико и златно... (Радовић 1983: 48)*

Пошто га је извукао и испумпао из њега силну прогутану воду, однео га је у светионик. А када се пред зору придигао из постеље, викнуо је дављеник гледајући у светионичара: *Јеси ли ме ти спасао из ове ишшаве воде?* (Радовић 1983: 48)

Окупљена маса је шокирана јер је очигледно да је сам краљ Ричард измислио и први употребио ружну реч и одмах наставио да је без зазора користи:

*(Маса: Оооо!  
Добоши све јаче)*

*Клаудије (Виче): Да, господине, баш тако: из ове шашаве воде!!! А ја кажем: Ја сам!... А он каже: А знаш ли кога си спасао?... А ја кажем: не знам!... А он каже: спасао си краља! Краља Ричарда, шашава будало!... (Радовић 1983: 49)*

Време истиче и приче се ближи крај. Клаудије се присећа да му је краљ Ричард поклонио златник величине тигања, што није било рђаво, али уз то му је оставио и ружну реч, што је испало поприлично рђаво. Сат почиње да откуцава, светионичар одбројава секунде и то би савременом слушаоцу могла бити метареференца на лансирање ракете и пут у непознато или на почетак нечега новог. И када је већ јасно да се радио-игра завршава, уз звуке добоша поново чујемо приповедача који покушава да их надјача још једном металепсом:

*ПРИПОВЕДАЧ (преко добоша): Како је чудна ова прича о ружним речима!... Појавила се једна ружна реч, доскакутала као бува на сам двор! Принцеца је чула од малог принца, мали принц од куварице, куварица од коњушара, а коњушар од светионичара Клаудија!...*

*И кад је због тога требало да обесе Клаудија, открило се да је он ту реч први пут чуо од самог краља Ричарда!*

*Да ли су обесили Клаудија?*

*Нису! Нису могли! Није Клаудије измислио ружну реч!*

*Да ли су обесили краља Ричарда?*

*Не. Зашто да га обесе? Он је био краљ, а осим тога био је, вероватно, много љут на реку Мен и на обалу која се одронила!*

*(Музика) (Радовић 1983: 50)*

Приповедачево понављање сижера је својеврсна метаизација карактеристична за радио као медиј: наиме, у емисијама се обавезно најављује почетак неке емисије, а током ње, после музике, та најав се варира, како би и слушаоци који су се касније укључили у праћење програма, могли да схвате о чему се говори, ко су гости и зашто су они важни. Ова медијација знак је хипермедијације целокупне савремене културе.

Реторско питање да ли је обешен Клаудије и одговор да није, а затим то исто за краља Ричарда, изумитеља ружне речи, представљају пример металепсе, односно пробој из радија у простор у коме су слушаоци радио-игре. Аристофан је то применио у комедији *Жабе* (Волф 2009: 71) указивањем на публику, а разговор са слушаоцима радија или гледаоцима телевизије има исти ефекат. Разлика у нивоу ове метареференце узрокована је могућношћу публике у античком амфитеатру да реагује и одговори глумцима, а медијска публика може

само међусобно да коментарише. Појава интернета као последица технолошког напретка унапредила је могућност равноправније комуникације, а позоришни термин „рушење четвртог зида“ (Женет 2006: 44) могао би бити замењен „улажењем у сајбер простор“ или „разговором у виртуелној реалности“.

У сваком случају, метареференце су старе колико и уметност, а металепа је фигура која повезује фикцију и стварност. Напредак медија довео је до метареферентног преокрета који је променио поимање стварности у толикој мери да више нисмо сигурни где су границе наше „стварности“, јер на различитим нивоима метасвести инсистирање на томе постаје још једна фикција. Схваћено у духу Радовићеве радио-игре, границе међу могућим световима постале су „ружне речи“ које заслужују наводнике по Набоковљевом рецепту за писање речи „стварност“ – увек између наводника (Набоков према Женет 2006: 93). Али тиме *in ultima instantia* релативизујемо и сопствено постојање.

### Закључак

Технолошки развој медија, најпре електронских – радија и телевизије, а затим дигиталних који су интернетом „умрежили“ целокупну комуникацију на нашој планети, подстакао је наратологе да проучавају на које начине наративи делују на публику кроз различите медијске облике. Визија Маршала Маклуана о свету као „глобалном селу“ и медијима као „човековим продужецима“ који „формом стварају поруку“ (Маклуан 1971: 37-41), представљала је основу за развој трансмедијалности: преношење исте приче кроз различите медије истовремено, што утиче на варијације у наративу, али га свеобухватно обogaђује новим значењима. Металептични искораци из оквира једног и метареферентно повезивање са другим медијским платформама, неминовно обухватају међупростор фикције и стварности, постављајући реципијентима све сложеније задатке у разумевању приче и умножавању светова (*storyworlds*) у којима она функционише. Реч је о метасвести која пратећи причу повезује ликове и форме у кохерентан систем трансмедијалног наратива (Рајан 2013: 363). Сложеност оваквог читања које укључује и слушање и гледање, јер текст у ширем смислу подразумева писане, аудитивне и визуелне медије, сликовито је дочарао Том Аба, професор „Нових медија“ и „Визуелне културе на Универзитету у Бристолу, специјализован за

интерактивну нарацију: „Трансмедијално приповедање тиче се транспоновања – захтева од вас да размотрите граматику хватања муње у боцу“ (Аба 2015 <http://www.media.ba/bs/magazin-tehnike-i-forme/transmedijalno-priповijedanje-za-pocetnike>).

Бартовско „задовољство у тексту“ (Барт 1975), метареферентно је умножено повезивањем са другим текстовима, медијима и причом која се кроз њих „котрља попут лавине“ (*snow ball effect*), стварајући „заједничко референтно поље“ (Рајан 2013: 361-362), у бескрајном металептогеном универзуму без чврстих когнитивних оквира, осим оних које поставља метасвест реципијента својим могућностима разумевања. Уколико интенција аутора да приповедајући изађе из наративног оквира и закорачи у неки други фиктивни или стварни свет исувише збуњује примаоца поруче, таква фигура не остварује свој циљ. Истраживачи попут Дена Спербера и Вернера Волфа сматрају да су предиспозиције за металепсу и метареференцу природне људској свести попут „генеративне граматике ума и језика“ (Чомски 1972) али искуство и стечено знање чине појединце спремнијим да их уоче и повезују. „Сам тај процес савремена теорија наратологије назива метаизацијом, а проширено на масовне медије – медијатизацијом“ (Петковић 2018: 250). Примери металепсе и метареференце стално су присутни, али најчешће пролазе незапажено, јер само активна (мета)свест посматрача може да их региструје и уочи бројне релације.

Стваралачка оригиналност писца и медијског аутора Душана Радовића који је радио у свим класичним медијима, од дневних новина и књижевних часописа, до радија и телевизије, учинила га је превратником у књижевности за децу, али и у сфери електронских медија. Метареферентни потенцијал његовог богатог опуса дошао је до пуног изражаја појавом интернета и друштвених мрежа чији корисници постављају, деле и шире Радовићеве текстове у виртуелном свету нових медија који су у непрекидној интеракцији са стварношћу, чиме и реалност добија нове димензије и значења.

Његов „дух буревесника“ у српској и југословенској књижевности за децу уочен је веома рано од стране књижевне критике: „Душан Радовић ствара аутентичну и озбиљну уметност [...] у сфери дечје књижевности где је такав случај редак, где се то тешко постиже и где се дела држе или на танкој спољној сличности са стварношћу, или пак само на моралистичкој и дидактичкој жици, а у

већини случајева остају дословно или готово дословно отворена, маргинална“ (Лукић 1980: 171).

Иако Света Лукић под „отвореношћу“ дела подразумева његову недовршеност, разумевање таквог приступа и његових креативних потенцијала, стигло је од Умберта Ека који „*otvoreno djelo*“ представља као „jedan polaritet konačnog i beskonačnog, tako da se beskonačno stavlja u samo središte konačnog. Ovaj tip 'otvorenosti' je u samoj osnovi svakog perceptivnog akta i on karakterizuje svaki trenutak našeg spoznajnog iskustva“ (Еко 1965: 52).

Отворено дело је „*djelo u pokretu*“ (Еко 1965: 55), оно не води ка хаосу релација, већ допушта да се те релације организују, што је веома блиско схватањима Дена Спербера (Волф 2009: 2) и Вернера Волфа о метареференцама, метаизацији и медијатизацији (Волф 2011: v-vi). Управо такво је целокупно стваралаштво Душана Радовића, а посебан значај имају његова дела писана за радио и телевизију, јер је кроз медијске форме успео да надреалистичком поетиком придобије и најмлађе читаоце и нашу књижевну критику окренуту модернистичким струјањима у поезији и прози. Догодило се да су „особине Радовићеве поезије за децу“ биле тако добро прихваћене да их је „критика ове књижевности прогласила мерилима добре поезије“ (Петровић 1991: 1-2).

Несвакидашњи искорак из књижевности у радио и телевизијско стваралаштво охрабрио је и друге наше писце да то учине, а такође и да се огледају у писању за децу: „Не постоји популарнија уметност од оне намењене деци. Ниједна књига није читанија од дечјих. Ниједна радио-емисија није слушанија, јер слушају и читају и млади и стари. И ничему се не може прорицати лепша будућност и најдубља старост но тим лепим играчкама духа“ (Радовић 2006: 413).

Читајући, слушајући и гледајући песме, приче, радио-игре и телевизијске серије „нашег првог медијског аутора“ (Максимовић према Радовић 2006: 1089), учавамо „како су постале лепе речи“, а Иван Шоп истиче и повезаност традиције усменог народног стваралаштва са сензибилитетом модернизма: „Радовићева песничка имажинација издржала је пробу различитих комуникативних медија, прилагођавајући се телевизији, радију, позоришту, луткарској сцени, али остајући увек везана за једну визију света прожету неисцрпном маштом за обликовање језичке тензије блиске дечјој, у поетске слике блиске читаоцима свих узраста“ (Шоп 1981: 229).



Радио-драме Душана Радовића немају зато само књижевну вредност – што је примарно, већ представљају и значајан допринос медијском образовању младих и њиховој припреми за разумевање савременог света посредованог медијима. У лавиринтима фикције и стварности оне су путоказ младом слушаоцу/читаоцу да пронађе себе у стварном свету и буде успешан у покушају саморазумевања. У складу са максимумом „Човече, спознај себе самог“ на улазу Аполоновог храма у пророчишту у Делфима и обећањем исписаним са друге стране вратница: „И спознаћеш свет и Бога.“

### Литература/References

- Abba, Tom. (2015). *Transmedijalno pripovedanje* [*Transmedial Storytelling*]. URL: <http://www.media.ba/bs/magazin-tehnike-i-forme/transmedijalno-pripovijedanje-za-pocetnike> (Accessed: 12.05.2021) (In Serbian.)
- Abot, Porter H. (2009). *Uvod u teoriju proze* [*The Cambridge Introduction to Narratology*]. Beograd: Službeni glasnik. (In Serbian.)
- Aristotel. (2008). *O pesničkoj umetnosti* [*Poetics*]. Beograd: Dereta. (In Serbian.)
- Aristofan. (2019). *Žabe* [*Frogs*]. Beograd: Kosmos izdavaštvo. (In Serbian.)
- Барт, Ролан. (1975). *Задовољство у тексту*. Ниш: Градина [Barthes, Roland. (1975). *The Pleasure in the Text*. Niš: Gradina]. (In Serbian.)
- Bergson, Anri. (2004). *O smehu* [*On Laughter*]. Beograd: Vega media. (In Serbian.)
- Čomski, Noam. (1972). *Gramatika i um* [*Language and Mind*]. Beograd: Nolit. (In Serbian.)
- Eko, Umberto. (1965). *Otvoreno djelo* [*The Open Work*]. Sarajevo: Veselin Masleša. (In Serbian.)
- Genette, Gérard. (2006). *Metalepsa*. Zagreb: Disput [*Metalepsis*. Zagreb: Disput]. (In Croatian.)
- Јовановић, Славица. (2001). *Поетика Душана Радовића*. Београд: ИП Научна књига-комерц [Jovanović, Slavica. (2001). *The Poetics of Dušan Radović*. Beograd: IP Naučna knjiga-komerc]. (In Serbian.)
- Kant, Imanuel. (1991). *Kritika moći suđenja* [*Critique of Judgement*]. Beograd: BIGZ.
- Кнежевић, Саша. (2014). „Драма“ Душана Радовића. В: Јовановић В., Росић Т. (ур.). *Књижевност за децу у науци и настави. Зборник Факултета педагошких наука Универзитета у Крагујевцу*. Јагодина: Факултет педагошких наука [Кнежевић, Saša. (2014). *The „Drama“ of Dušan Radović*. In: Jovanović V., Rosić T. (Eds.). *Children’s literature in science and teaching. Proceedings of the Faculty of Pedagogical Sciences of the University of Kragujevac*. Jagodina: Fakultet pedagoških nauka]. (In Serbian.)
- Лукић, Света. (1980). *Модерна верзија I* [*Modern Version I*]. Београд: Вук Караџић. (In Serbian.)

- Makluan, Maršal. (1971). *Poznavanje opština – čovekih produžetaka* [Understanding Media: The Extensions of Man]. Beograd: Prosveta. (In Serbian.)
- Максимовић, Мирослав. (2006). Напомене приређивача. In: *Баи сваишта – сабрани списи Душана Радовића*. Beograd: Завод за уџбенике и наставна средства [Maksimović, Miroslav. (2006). Editor's Note. In: *Collected writings of Dušan Radović*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva]. 1089-1098. (In Serbian.)
- Петковић, Велибор. (2018). *Металепса и метареференце у радио-драми Капетан Џон Пуплфокс Душана Радовића*. Ниш: Philologia Mediana [Petković, Velibor. (2018). *Metalepsis and metareferences in Dušan Radović's Radio Play Captain John Peoplefox*. Niš: Philologia Mediana]. (In Serbian.)
- Петровић, Тихомир. (1991). Књижевна критика о српској књижевности за децу. *Детињство* 17/1-2 [Petrović, Tihomir. (1991). Literary Criticism on Serbian Children's Literature. *Childhood* 17/1-2]. 16-22. (In Serbian.)
- Радовић, Душан. (1983). Како су постале ружне речи. *Четвртак*. Beograd: БИГЗ, Народна књига [Radović, Dušan. (1983). How Bad Words Came About. *Thursday*. Beograd: BIGZ, Narodna knjiga]. (In Serbian.)
- Радовић, Душан. (2006). *Баи сваишта*. Beograd: Завод за уџбенике и наставна средства [Radović, Dušan. (2006). *All Sorts of Things*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva]. (In Serbian.)
- Радовић, Душан. (2010). *Капетан Џон Пуплфокс*. Beograd: Завод за уџбенике и наставна средства [Radović, Dušan. (2010). *Captain John Peoplefox*. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva]. (In Serbian.)
- Ryan, Marie-Laure. (2013). Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today* 34 (3): 361-388.
- Таутовић, Радојица. (1975). Дете у матици преврата. *Детињство* 1/2. [Tautović, Radojica. (1975). The Child in the Mainstream of the Overture. *Childhood* 1/2]. 19-29. (In Serbian.)
- Tinjanov, Jurij. (1970). Књижевна чињеница. *Poetika ruskog formalizma* [The Literary Fact. *Poetics of Russian Formalism*]. Beograd: Prosveta. (In Serbian.)
- Шоп, Иван. (1981). Хуморно слово Душана Радовића. В: Марјановић, Воја (1981). *Дечја књижевност у књижевној критици*. Beograd: Савремена администрација [Šop, Ivan. (1981). The Humorous Word of Dušan Radović. In: Marjanović, Voja (1981). *Colour*. Children's literature in literary criticism. Beograd: Savremena administracija]. (In Serbian.)
- Wolf, Werner. (2009). *Metareference across Media*. Amsterdam, New York: Rodopi.
- Wolf, Werner, Bantleon, Katharina, Thoss, Jeff. (2011). *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media*. Amsterdam, New York: Rodopi.

