

Оливера Марковић

## Трансмедијално ириведање и коинивне мифоре

Др Бранислава Нушића и  
Масмедиологија на Балкану<sup>1</sup>

791.632:821.163.41-2

81'371

DOI [10.18485/fdu\\_dhkum.2021.ch10](https://doi.org/10.18485/fdu_dhkum.2021.ch10)

### Увод: ириведање и коинивна мифора

Главна исходишта методолошког заокрета који се почетком деведесетих година одиграо у наратолошким истраживањима, данас већ пословично означаваан синтагмом „постнаратолошки заокрет“ (енгл. *post-narratological turn*), превасходно се огледају у превазилажењу сосировског концепта структуре књижевног (наративног) текста и оних аналитичких процедура које тежиште стављају на проналажење универзалне граматике наратива пре него на конкретни текст, те у отварању интерпретације према контексту (видети Марчетић, 2018: 73–80). Значајан искорак у односу на претходну, класичну фазу наратологије представља и ширење поља наратолошких истраживања, односно, њихово отварање према сродним филолошким и другим

---

1 Текст је резултат рада на пројекту *Истраживање књижевне ириведање и садашњости на ириведању југоисточне Србије и у блиским заираничним обласима* (интерни пројекат Департамента за србистику Филозофског факултета Универзитета у Нишу, број пројекта: 360/1-16-11-01). Истраживање је подржало Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије (уговор бр. 451-03-9/2021-14/200165).

дисциплинама, као и према трансмедијалној проблематици. Важна последица ширења дијапазона истраживања јесте та да нараторологи данас све чешће расправљају о наративности као квалитету наратива уместо о наративу као продукту менталне активности, преваходно се фокусирајући на градијални карактер самог феномена. С тим у вези неопходно је поменути појам света приче (енгл. *storyworld*) као способности наратива да инспирише менталне репрезентације света, а који је, према мишљењу Мари-Лор Рајан, кључан за трансмедијално приповедање (енгл. *transmedia storytelling*), будући да држи различите текстове система на окупу (Ryan, 2013: 363). Појам света приче, дакле, односи се на оне менталне моделе који се тичу питања *ко/шта, са ким, када, где, зашто и како* је неко нешто урадио у свету у који се рецепијент *преносу* (Милосављевић Милић, 2015: 16).<sup>2</sup>

Феномен трансмедијалног приповедања односи се на оне случајеве грађења макро наратива (односно, сложенијих светова приче обично већег степена засићености) посредством више мањих наратива реализованих у различитим медијским платформама: „A transmedia story unfolds across multiple media platforms with each new text making a distinctive and valuable contribution to the whole“ (Jenkins, 2008: 97–98). У том смислу и напомену Мари-Лор Рајан, да је појам света приче централни за трансмедијално приповедање, треба схватити као позив да се трансмедијална истраживања усмере ка препознавању оних минималних и неопходних услова који омогућавају трансмедијално приповедање, а који су независни од природе медија:

Transmedia storytelling [...] requires that narratives can be largely transmediated. It would not be possible to combine narratives from different media types to a larger whole if these narratives did not overlap. In effect, this means that one recognizes represented media characteristics in the different media as the same; thus, represented persons, environments, ideas, events, and their interrelations can interlock. (Elleström, 2019: 6)

---

2 О моделу преношења или урањања у свет приче (енгл. *immersion*) видети у: Ryan, 2001; Милосављевић Милић, 2014.

У раду прихватамо претпоставку да је наративност суштински трансмедијални феномен и ослањамо се на когнитивистички приступ људском знању, према којем је значење имагинативног типа јер се значења која нису директно утеловљена у искуству концептуализују путем механизма као што су менталне слике (енгл. *mental imagery*), метафоре и метонимије (Lakoff 1987: xiv).<sup>3</sup> Полазећи од тезе да је дизајн света приче једног уметничког дела делимично одређен метафорама које се у датом делу препознају као стожерне, у овом се раду истражује могућност проучавања трансмедијалног односа светова приче драмског текста „Др“ Бранислава Нушића и његове филмске адаптације „Масмедиологија на Балкану“, и то преко односа аналогних метафора у њима.

Иако о позоришним адаптацијама Нушићевих драма постоји сразмеран број студија, односом Нушићевих текстова и њихових филмских адаптација домаћа критика се врло мало бавила. Када томе придодемо чињеницу да је трансмедијална наратологија књижевна методологија новијег датума, онда је број радова који се баве овом проблематиком занемарљиво мали – посебно ако се узме у обзир свеprisутност Нушића у српској, и не само српској, култури.<sup>4</sup> Иако природа медија трансформише информације везане за светове прича који су у трансмедијалном односу, може се претпоставити да ће неки метафорички обрасци протосвета у овом трансферу бити

---

3 О врло комплексном проблему наративног потенцијала датих имагинативних механизма, као и могућности примене ових концепата при анализи наратива из когнитивистичке перспективе видети више у, на пример: Lakoff, 1987; Turner, 1996; Oakley, 1998; Stockwell, 2002; Kuzmicova, 2014.

4 Видети, на пример: Кртолица, М. (2018). „Лик госпође министарке у трансмедијалном контексту“. Мастер теза. Филозофски факултет Универзитета у Нишу; Marković, О. (2020). 'Inicijalni i finalni okviri u komediji *Dr Branislava Nušića* i filmu *Masmediologija na Balkanu: problem transmedijalnosti*', u: *Tradicionalna estetska kultura: slika i pismo* (zbornik radova sa naučnog simpozijuma Tradicionalna estetska kultura 12, Ogranak SANU u Nišu, 9. 11. 2018.), Niš: Ogranak SANU u Nišu. (U štampi).

сачувани. У том смислу ови обрасци могу бити препознати као лингвистички маркери којима се потцртавају неки надређени принципи који управљају процесом креирања значења у оквиру конкретног семиотичког система (Rocío Montoro, 2010).

Методолошки модел који се у овом раду користи при проучавању метафоре јесте модел когнитивне метафоре Жила Фоконијеа и Марка Тарнера, тзв. теорија појмовног сажимања или концептуалних интеграција (Fauconnier & Turner, 1998, 2002 – енгл. *conceptual integration theory*), као и допуна овог модела (Hedblom, Kutz, Neuhaus, 2015). Замишљена као теорија која треба да покаже неке кључне аспекте људског мишљења<sup>5</sup>, теорија појмовног сажимања инсистира на динамичком квалитету датог когнитивног процеса, уместо да га представи као композициони алгоритаМСки процес (Фоконије и Тарнер, 2014: 241). Модел когнитивне метафоре Фоконијеа и Тарнера полази од појма менталног простора (Fauconnier, 1994 – енгл. *mental space*), дефинисаног као „мали појмовни пакетих[и][информација] који се ствара[ју] док мислимо и говоримо, за потребе непосредног разумевања и деловања. Ментални простори су

---

5 Аутори сматрају да су три кључна когнитивна процеса појмовно сажимање, уоквиравање и категоризација (Фоконије и Тарнер, 2014: 338–339). Уоквиравање се односи на поступак примене когнитивног оквира или фрејма (енгл. *cognitive frame*), психолошке матрице за организовање значења различитих нивоа општости, одређене знањима и очекивањима формираним на основу припадности индивидуе одређеној култури. Овај појам почиње да има ширу примену у когнитивним наукама и у вештачкој интелигенцији захваљујући Марвину Минском (Minsky, 1975), који фрејмове дефинише као културно формиране когнитивне метаконцепте који поседују извесну стабилност и представљају основно средство у навигацији искуственим универзумом, омогућавајући интерпретирање и стварности и артефаката, у перцепцији, искуству и комуникацији (Милосављевић Милић, 2015: 13). Мински упућује на могућност да се о фрејму мисли као о мрежи чворишта и релација, при чему су горњи делови фрејма фиксирани и представљају ствари које су увек тачне у погледу неке ситуације, док доњи нивои структуре садрже терминале или слотове који садрже специфичне податке и који спецификују услове који се морају испунити (1975: 2).

склопови који су делимични, али садрже елементе, и структурирани су на основу оквира и когнитивних модела“ (Фоконије и Тарнер, 2014: 343). Основни модел мреже појмовног сажимања састоји се од четири ментална простора – два инпута (улазна простора), генеричког простора (енгл. *generic space*) и амалгама (сажетог простора, бленда; енгл. *blend*). Између улазних простора се врше (селективна) пресликавања између парних елемената у њима, посредством тзв. виталних веза<sup>6</sup> и преко генеричког простора (који укључује све заједничке елементе инпута и који контролише читав процес будући да се у сваком тренутку грађења мреже пресликава на сваки од инпута). Инпути и генерички простори заједно учествују у изградњи амалгама, новонастале структуре настале процесима композиције, употпуњавања и разраде. Односи између менталних простора појмовне мреже нису фиксирани јер се пресликавања између њих могу вршити у свим правцима (рекурзивност процеса појмовног сажимања).

Према датом моделу, мапирање између парњака улазних простора не врши се директно, већ посредством генеричког простора, у оквиру којег се сваком од ентитета концептуалне мреже додељују апстрактне улоге и односи, укључујући ту и сликовне схеме<sup>7</sup> (Hedblom, Kutz & Neuhaus, 2015), које функционишу као фактори уравнотежења и мотивисања односа поменутих елемената (Antović, 2018: 58). Сливковне схеме представљају један од основних имагинативних механизма људске когниције, а развијају се на основу најранијих чулно-моторичких искустава појединца, и то као трајне преконцептуалне структуре путем којих се организују сви аспекти људског искуства (Johnson, 1989: 113). Сливковне схеме нису микро наративи, али јесу у основи људске способности креирања и

---

6 Аутори препознају петнаест виталних веза: промену, идентитет, време, простор, узрок – последицу, део – целину, репрезентацију, улогу – вредност, аналогију, дисаналогију, особину, сличност, категорију, интенционалност, јединственост.

7 Појам сликовне схеме (енгл. *image schema*) у когнитивне науке увели су Џорџ Лакоф и Марк Џонсон (Lakoff & Johnson, 1980).

разумевања прича (Turner, 1996: 13–17). У овом раду сликовне схеме препознају се као надређени принципи који управљају процесом конструкције значења (стожерних) метафора проучаваних светова приче, као и трансмедијалног односа између њих. У том смислу принципе који управљају концептуалним мрежама стожерних метафора препознајемо као важне за разумевање приповедних модалитета који обликују светове прича датих остварења (Doležel, 2008). Сливковне схеме су, дакле, основ могућности елаборације једног бленда, односно, представљају базу наративног потенцијала метафоре.

### *Метафоре у драми „Др“ и филму „Масмедиологија на Балкану“*

Као што је већ напоменуто, предмет анализе у овом раду јесте трансмедијални однос између светова приче два уметничка остварења, комедије „Др“ Бранислава Нушића (објављене 1936. године) и филма „Масмедиологија на Балкану“ режисера Вука Бабића (1989). Однос између два света приче показује висок степен њиховог преклапања, али уз извесна одступања, будући да је протосвет (свет приче Нушићевог текста) у поменутом филму временски и просторно премештен иако су основне особине протосвета (карактеристике и функције јунака у причи, узрочно-последичне везе између догађаја) задржане. Стога се дати однос може одредити као однос транспозиције (Doležel, 2008: 213). Као што је већ напоменуто, дату релацију ћемо проучити у вези са степеном преклапања стожерних метафора два света приче, узимајући те метафоре као показатеље њихових глобалних приповедних модалитета и као носиоце интерпретативног процеса<sup>8</sup>.

---

8 Тако узета, метафора има функцију когнитивног фрејма. „[...]фрејмови су контекстуалне категорије које се везују не само за постојеће спознајне представе које предодређују рецепцију, већ уједно и изграђују контекст, тј. оквир света приче на основу њених скриптова,

Когнитивна метафора „доктор наука“ може се одредити као централна за оба остварења будући да се путем ње рејулише иримена осйалих концевйаиша активираних текстом и усмерава даља интерпетација датих остварења, те у том смислу функционише као метаконцепт којим се уоквирава читање и ограничава домен очекивања рецепијената (видети Wolf, 2016: 3–4). Треба имати у виду то да је у питању сложена когнитивна метафора одређена вишеструким перспективама егзистената света приче, при чему свака од перспектива може бити посматрана као један улазни простор у оквиру мреже појмовног сажимања. При конструисању коначног смисла из генеричког простора се у амалгам пресликавају само неки од елемената улазних простора, али су трагови мапирања између инпута (виртуелне везе) задржани. Осим тога, коначни бленд формира се и посредством екстратекстуалног фрејма „доктор наука“, који је виртуелно присутан будући да припада идеалном и претпостављеном ауторовом адресату, а на њему почива и хумористички ефекат текста и његова дидактичка функција. Дати реторички ефекат заснован је на томе што је „читалац приморан да перманентно усклађује овако модификоване когнитивне оквире са екстратекстуалним значењима које текст призива, а која су у вези са корумпираним друштвеним и политичким системом“ (Марковић, 2020).

Ради поједностављења анализе концептуалну мрежу „доктор наука“ третираћемо као мрежу која садржи само два инпута, од којих се један инпут односи на концептуализацију појма/фрејма „доктор наука“ од стране Животе Цвијовића, комичног алазона, док се други инпут односи на концептуализацију истог појма од стране оних егзистената света приче који нису испали са „нормалне линије живота“, као и претпостављену концептуализацију истог фрејма од стране екстратекстуалних адресата. Између елемената овог улазног простора и улазног простора који се односи на начин на који Живота попуњава фрејм доктор наука успостављају се односи дисаналогичке, што

---

дакле активирају се током и у зависности од рецепције сегмената приче [...]“ (Milutinović, 2015: 68).

отвара могућност да се у тексту комични ефекти генеришу кроз различите облике комичних паралелизама.<sup>9</sup>

У оквиру првог улазног простора, који је еквивалентан „нормалној линији живота“ и екстратекстуалном фрејму „доктор наука“, као кључне елементе издвајамо следеће појмове: „диплома“ као пацијенс и у значењу институционалне потврде завршених докторских студија; „доктор наука“ као агенс; „памет“, „знање“, „част“, као атрибути који припадају агенсу; „не купује се“, као атрибут који се везује за диплому; (могућност за) бављење научним радом, као атрибут који се везује за агенс. Празна места или слотови датог фрејма могу се даље попуњавати конкретним информацијама у тексту – оним које су везане за Велимира, др Рајсера, Професора универзитета, и слично. Са друге стране, инпут који је везан за Животино виђење света може се описати као модификација првог инпута, будући да овај јунак на дијаметрално различит начин попуњава празна места овог фрејма. У том смислу инпут везан за „нормалну линију живота“ функционише као примарни у интерпретацији, будући да представља тачку гледишта посредством које се остала значења у тексту уоквирују. Притом је тачка гледишта овде схваћена, у складу са теоријом појмовног сажимања, као „простор из којег се може приступити другим доменима“ концептуалне мреже, док се фокус може разумети као „домен у коме се значење конструише“ (Milutinović, 2015: 67). С обзиром на то да Нушићева драма превасходно припада реду комичких текстова, фокус је у њој стављен на оне домене значења који припадају комичном алазону. Дискрепанција између тачке гледишта и фокуса у тексту генерише и хумористичке ефекте засноване на инконгруенцији и дидактичку поруку дела.<sup>10</sup>

---

9 У питању су, према терминологији Владимира Пропа, комика сличности и разлика, која се може остварити и као ситуациона комика и као комика ликова, али и кроз вербални материјал (комичке технике попут каламбура, поступка физиологизације израза, комичне лажи, алогије, и слично) (Проп, 1984).

10 У складу са, у овом раду усвојеном когнитивистичком оријентацијом, претпостављамо да „хуморни ефекат једног бленда произлази

У Животином виђењу диплома овде није само институционална потврда завршених студија, него, пре свега, материјални предмет којим се може добити друштвена потврда. Отуда овај елемент фрејма/инпута заправо и сам представља бленд, у оквиру којег се као елементи истичу „рам“ (са логиком: што украшенији рам, то боља диплома), „латински језик“ (којим је писана Милорадова диплома, а са логиком: што неразумљивији језик, то боља диплома) и „величина“ (што већа диплома, односно рам, то је боље)<sup>11</sup>. Поред тога, у оквиру другог улазног простора, као пандан елементу „знање, памет“ из првог улазног простора јавља се елемент „сналажљивост, способност адаптације у друштву“; као пандан елементу „не купује се“ налази се „артикл“; спрам елемента „могућност за бављење науком“ налази се „могућност за друштвено напредовање“, а као пандан елементу „част“ налази се „углед, друштвено признање“. Последња два елемента су занимљива јер представљају сложене концептуалне мреже које своју елаборацију имају на неколико места у тексту. Наиме, елемент који се односи на друштвено напредовање у тексту се разрађује у оквиру комичке пословице „Титула данас отвара врата, а не памет“, случај модификације познатог културолошког бленда.<sup>12</sup> Елемент који се односи

---

из (за реципијента) неочекиваног удруживања двају или више концептуалних домена. Изненадно препознавање неочекиваности таквог споја за последицу има модификацију или промену когнитивног оквира (*frame shifting*), односно, 'семантички скок' (*semantic leap* – Coulson, 2001). Суочен са неочекиваним контекстуалним захтевима, декодер поруке је приморан да реинтеретира поруку адаптирајући своје представе, тј. дифолт позиције у вези са активираним когнитивним фрејмовима, ситуацији у шали, креирајући нови бленд, на основу релевантних информација датих у тексту.“ (Марковић, 2019: 316)

- 11 На пример, на распитивања Гђе Драге о квалитетима Милорада, и пре свега о његовој учености, Живота одговара: „Још питате? Има оволику диплому“ (Нушић, 1989: 309).
- 12 Оно што је такође важно јесте да је у оквиру овог бленда знање експлицитно супротстављено прагматичности, односно, глупост памети. Зато Живота и може да изјави за професора универзитета

на „углед, друштвено признање“ везује се, између осталог, за Животину тврдњу да паун не би био паун да нема реп, да га без репа нико не би погледао, баш као што је и титула доктора спољашњи додатак који служи за стицање афирмације у друштву. У складу са логиком ових микро блендова и коначни, макро бленд „доктор наука“, око којег се организује логика читавог Нушићевог текста, добија значење „диплома/титула је артикл“, којим се човек може „окитити“ и којим купује могућност друштвеног напредовања.

Оно што је кључно јесте то да је поменута концептуална мрежа мрежа једностраног типа, што значи да сваки од инпута има различите организујуће оквире, а да се само један од њих, онај везан за Животу, пројектује при организацији амалгама. Тако се преко метафоре „доктор наука“, односно, „титула“ потврђују и жанровске конвенције текста – раније поменута доминација комичног алазона у свету приче комедије – као и кључне карактеристике света приче. Наиме, иако алетички, деонтички, аксиолошки и епистемолошки модалитети везани за лик Животе нису глобални у смислу да их не деле сви јунаци света приче, они ипак јесу примарни у свету приче: све акције и понашања јунака условљена су Животином идејом да је „јача каса од свих закона“, да је све данас артикл за продају и да титула отвара врата, а не памет (Нушић, 1989: 294, 286, 270). Прецизније, у Нушићевом свету приче модалитети деонтичког и аксиолошког система формирају две групе деонтичких и аксиолошких кодекса, оних чији је носилац Живота, односно јунаци који су на нормалној линији живота. Међутим, док су у свету приче квантификатори који детерминишу деонтичке и аксиолошке операторе по опсегу ограничени, алетички модалитети су по свом опсегу универзални, и управо то показује снагу и важност метафоре „доктор наука“ за поредак света приче. У том смислу метафора „доктор наука“ у тексту се може посматрати и као елаборација друге макро метафоре, која се може означити као „капитал“, и која, баш као и прва метафора,

---

да је „будала“ и „да није будала, не би био професор, него што друго, паметније“ (Нушић, 1989: 286).

превасходно указује на приповедне модалитете који су везани за лик Животе.

Када је реч о генеричком простору којим се мотивише мапирање парњака унутар поменуте, макро мреже концептуалног сажимања, треба издвојити следеће сликовне схеме: *lore – голе*<sup>13</sup> и *ценшар – иериферија* (који своју експликацију имају у релацији титула – друштвена хијерархија, односно у Животинном коментару да ће без титуле доктора наука Милорад бити нико и ништа – Нушић, 1989: 270.)<sup>14</sup>; *коншјејнер* (енгл. *container*) (у вези са значењем лексеме „рам“ у тексту: није важан садржај, већ спољашњи оквир, изглед ствари, а не њихова суштина). Ова последња сликовна схема обједињује неке друге аспекте текста, па тако Савка, Животина кћерка, може изјавити да је више граматичких грешака у љубавном писму показатељ веће количине љубави (Нушић, 1989: 279–280), Ујка Благоје се може „осећати универзитетски“ и може добити „универзитетску памет“ простим седањем у универзитетску фотељу (Нушић, 1989: 284, 332–333), а чим се у новинама нешто пише, то мора бити истина (Нушић, 1989: 314). У складу са логиком сликовне схеме *коншјејнер* Милорад може постати доктор наука иако је испите за њега полагао неко други, односно, каса може полагати испите уместо Милорада. На крају текста Живота ће одложити диплому, али ће притом пазити да не поквари њен *рам*, јер ће једног дана у њему стајати диплома његовог унука, Пепике Цвијовића. Ова се околност може схватити као сигнал за поновљивост друштвених и политичких прилика, а управо на тој логици се и гради филм „Масмедиологија на Балкану“ као „Др. бр. 1 и др. № 2 у две ерхе“.

Напоменуто је то да је бленд „доктор наука, титула“ заправо елаборација шире когнитивне метафоре, која се може означити са „капитал“. Као и у случају метафоре „диплома“ и

---

13 У иностраној литератури опште је прихваћен манир према којем се сликовне схеме пишу великим словима.

14 Треба напоменути да се сликовне схеме обично јављају у паровима (Hedblom, Kutz, & Neuhaus, 2016 и Mandler & Pagán Cánovas, 2014, према Antović, 2018: 62).

метафора „капитал“ представља мрежу појмовног сажимања једностраног типа, при чему Животино схватање капитала одређује и коначни бленд, којим се имплицира то да је све капитал и да се све може купити (Живота каже да се може купити савест, поштење, част, љубав, пријатељство, углед, поштовање – Нушић, 1989: 286–287). У оквиру поменуте метафоре могу се разликовати два улазна простора, од којих је један улазни простор везан за Животино схватање капитала, пре свега идеју да је купац супериоран у односу на оног ко продаје, да је онај који продаје чак његов роб, и да је онај ко поседује капитал нужно паметан. У оквиру другог улазног простора, који се може означити као „морал, оно што је непоткупљиво“, налазе се већ поменуте, конкретне информације из текста, савест, поштење, девојачка част и част уопште, љубав, пријатељство, углед, поштовање, глас. У коначном бленду преузимају се елементи другог улазног простора али без њиховог атрибута „непоткупљивост“: све се може купити, све је артикл, или, како каже Живота, „Шта није за продају, кој’ артикл није данас за продају, ’ајд’ реци ми који артикл? [...] Све, дабоме, јер данас ти је, брате, све на продају, све се продаје“ (286–287). Оваква логика бленда поткрепљена је сликовним схемама генеричког простора, од којих су најважније *ūpисила* (енгл. *compulsion*) и *извор – ѿуиш – циљ* (енгл. *source – path – goal*). Притом, у оквиру генеричког простора долази до замене егзистенцијалног пара биће – предмет и агенс – пацијенс, што може бити схваћено као коментар на капиталистичку логику која је у основи датог света приче. Зато се у тексту могу куповати савест, поштење, част, може се „робовати дипломи“, може бити ожењено нечије име, а не и сам човек (Нушић, 1989: 311), „улазнице могу тапшати или се смејати“ (Нушић, 1989: 329), углед се чува не човеку, него његовој дипломи (Нушић, 1989: 269), а каса може бити јача од сваке памети и сваког закона.

Анализиране две метафоре у основи су света приче филма „Масмедиологија на Балкану“. Битно је напоменути да се елементи улазних простора, који су претходно издвојени као кључни, задржавају као базични и у филму. Осим тога, елаборација метафора преузетих из протоприче у филму се

врши превасходно према логици сликовних схема конијејнер, *оре – доле, ценитар – иериферија*, присила, и у том смислу се њима потцртавају једнаки алетички, деонтички, аксиолошки и епистемички модалитети којима је обликован и протосвет Нушићевог текста. Притом су поједини елементи централних метафора директно преузети од Нушића (нпр. када проводацика Другарица Драга показује да Милорад има „оволику диплому“, или када Живота одговара да његов син не може да не буде леп, јер је доктор), или су делимично модификовани, у складу са конкретном економско-политичком ситуацијом на коју свет приче филма реферише. На пример, Нушићева сцена у којој Живорад објашњава Ујка Благоју како је све артикл у филму је реализована нешто другачије – ова два јунака разговарају у колима марке мерцедес, а Ујка Благоје на Животин резонерски монолог о томе како се новцем све може купити одговара кратко, „Па то ти је тржишна привреда“, при чему смех јунака који затим следи треба разумети више као горко-ироничан, него весели и водвиљски. У филму је иначе нагласак стављен на уплив западњачких трендова као знак дезинтеграције југословенског социјалистичког друштва. На пример, Милорад ће предавање одржати у стилу филмске звезде, где ће фокус бити на његовом изгледу и театралном понашању, а не садржају самог говора. С тим у вези, као један од кључних мотива, издваја се амблем Мекдоналдса, који се поставља на Животину кућу пре него што ће почети забава; ова сцена прославе подвлачи пад читавог хуморног друштва и представља дефинитивну потврду да су сви јунаци одреда неморални, корумпирани, некритички окренути према трендовима Запада, као и да сви пристају на „правила игре“ према којима је форма битнија од самог садржаја (на шта указује и анализирана метафора „доктор наука“). Поменути знак Мекдоналдса има двоструку функцију – за Животу он представља почетно слово његовог имена, ћириличну верзију истог, док за адресата филма овај знак, у својој латиничној верзији, може такође бити и симбол капитализма уопште. Тиме се заправо успоставља јасна веза између Животиног *креда* да је све артикл и његових послова у контексту реформисане југословенске привреде као знаку пропадања

социјалистичких вредности, и капиталистичке логике према којој све представља артикл. Финални кадар у филму управо ставља фокус на знак Мекдоналдса, по вертикали повезујући овај знак са свадбеним колом које се игра доле у дворишту, чиме се заправо обрће логика комедије.<sup>15</sup>

Бабић чита Нушићев текст на начин који се да окарактерисати као изразито песимистичан: може се рећи да је његово читање превасходно усресређено на отворени завршетак драме, односно, Животин коментар да ће у будућности празни рам бити попуњен докторском дипломом његовог унука. Управо се инсистирањем на репетитивности друштвено-економских прилика Нушићевог света приче у филму демаскира фикција и појачава политичка и друштвена сатира која је у његовој основи. Наравно, Бабић то не чини простом реконтекстуализацијом Нушићевог света приче (њеним премештањем у другачије економско-политичко окружење): наиме, уколико се вратимо метафорам које смо препознали као стожерне за оба света приче, основна разлика у њиховој реализацији не огледа се у разликама између елемената улазних простора (ти елементи су донекле аналогни), већ у томе којим јунацима/ групи јунака приписујемо концептуализације у оквиру тих улазних простора. Метафоре у Нушићевом тексту анализирали смо као концептуалне мреже састављене од два инпута, од којих је један приписан комичном алазону а други јунацима који нису испали са нормалне линије живота, као и идеалним и претпостављеним ауторовим адресатима. Међутим, у филму су сви јунаци испали са нормалне линије живота, те ни мреже концептуалног сажимања за дате метафоре неће показивати разилажење или разлике између јунака, као што је то случај у протосвету. С тим у вези ни опсег приповедних ограничења неће бити исти, већ ће се у филму универзалном

---

15 Према Нортропу Фрају, комедија се обично завршава сликом хармоничног поретка, оличеном у ритуалу, и то најчешће свадбеном ритуалу (2007: 194–195). У случају филма, свадба представља тријумф хуморног друштва, а не „нормалних“ вредности за које се аутор залаже.

квантификацијом детерминисати не само алетичка, већ и деонтичка и аксиолошка ограничења света приче. Стога је у филму у већој мери нагласак стављен на економски контекст света приче (реформе југословенског економског система, очигледне класне разлике и црвену буржоазију, интензитет западњачких утицаја осамдесетих година у Југославији као симбол њеног приближавања капиталистичком економском систему, и слично), а посредством тога приказана је и инверзија друштвених вредности, односно, општа хипокризија. Иако су и јунаци Нушићевог света приче неморални, недоследни, поткупљиви (Велимир се лако одриче свог брака, Гђа Драга проводацише ради сопствене користи, а ту су и Сојка и Сојкин муж, јунаци који не постоје у филму, а чија је „професија“ лажно сведочење), Нушић ипак *донекле* кажњава неморално понашање својих јунака јер Животина превара са дипломом на крају приче бива разоткривена. Треба, међутим, имати у виду то да се на тај начин ништа суштински не мења за главног јунака драме: Животи ће управо богатство, које је неумањено, омогућити да једног дана свог унука учини доктором наука, а може се наслутити и да ће новац такође ублажити последице укаљане части Животине породице. У том смислу Бабићево читање Нушићевог текста није нимало радикално, већ се може схватити као вид рецепцијског преоквиравања, откривање *мрачније* и *ајсурдније* Нушића: „Савремени метакоцепт рецепцијског уоквиравања препознали смо и именовали као *концепциј* 'црне комедије' и *концепциј* ајсурдне реалности – први је текстуалан (промена жанровског оквира – комедија vs. црна комедија), а други контекстуалан (промена друштвеноисторијског когнитивног оквира)“ (Вукићевић, 2015: 28).

Бабићев филм даје и метатекстуални коментар у вези са (сопственим) трансмедијалним поступком: филм је насловљен са „филмска комедија Др. бр. 1 и др № 2 у две ероће“, што се може схватити као сигнал за дуплирање светова приче, односно за поновљивост друштвено-историјских прилика. С тим у вези треба издвојити и почетну сцену филма, која се дешава у кафани (хронотопу карневалског типа) и која се завршава ломљењем огледала од стране једног од актера сцене: уколико

се узме у обзир то да за Мишела Фукоа огледало јесте типичан пример хетеротопије, разбијање огледала може се схватити

и као разбијање илузије о индивидуалном и колективном себи, и као разбијање маске друштвеног устројства, али и као својеврсни метакоментар – рушење границе између света приче филма и Нушићеве комедије и, још битније, рушења границе између фикције и стварности. Сцена би, дакле, требало да даљу интерпретацију упути управо на перманентно поређење интертекстуалних и њима аналогних екстратекстуалних фрејмова у вези са друштвено-политичком стварношћу, те у том смислу представља и симболички прелазак из карневалског, кафанског простора у стварни свет. (Марковић, 2020)

Индикативно је то да након ове сцене долази нови наслов филма: „Др. бр. 1 – Масмедиологија на Балкану“, чиме се потврђује наша теза да је главна интенција аутора филма била да кроз временско и просторно премештање Нушићеве приче, уз задржавање кључних карактеристика протосвета, потцрта поновљивост друштвених и политичких прилика у датим световима приче (и извантекстуалној реалности). На пример, једна од стожерних метафора и Нушићеве комедије и Бабићевог филма почива на замени егзистенцијалног пара биће – предмет и агенс – пацијенс у оквиру генеричког простора, што може бити схваћено као коментар на капиталистичку логику која је у основи датих светова приче.

### Закључак

Когнитивне метафоре које су у овом раду издвојене као кључне за оба света приче еквивалентне су из неколико разлога: парњаци у оквиру инпута су истоврсни, иако не увек исти (што је последица другачијег *сејшинја*); релације између улазних простора су исте – у питању је превасходно однос дисаналогije, којим се наглашава дисонанца између перспективе хуморног

друштва и „нормалне“ перспективе претпостављеног и идеалног адресата; сликовне схеме које потцртавају мапирање су једнаке, и имају исте последице при елаборацији амалгама; а коначни бленд садржи истоврсне елементе и носи иста (слична) значења, док његова разрада прати исту логику, односно, функција датих метафора је у оба дела иста.

Еквиваленција између главних когнитивних метафора оба дела може се пренети на проблем трансфикционалног, односно трансмедијалног приповедања. Пре свега, поменута еквиваленција потврђује да је однос између светова приче два дела однос транспозиције: наиме, исти модалитети обликују два света приче – каузалност у оквиру светова приче и способност фикционалних особа; проскриптивне и прескриптивне норме у њима; маркирање вредности и невредности; епистемички поредак фикционалних светова. Реторички ефекат датих метафора је такође сличан: хумор се остварује на исти начин – као резултат инконгруенције између концептуалних домена чији су носиоци хуморно друштво, са једне стране, и ауторови идеални и претпостављени адресати; значења која су маркирана хуморним изјавама/сценама односе се на истоврсни тип социјалне критике, иако различит *сејшин* у световима приче спецификује различите, за тај свет актуелне политичке, економске и друштвене проблеме. Речју, на синтаксичком, семантичком и прагматичком нивоу у оба остварења фокус је стављен на исте елементе.

### Литература

- Нушић, Б. (1989). *Ожалошћена породица; Ојасна шра; Др*. Београд: Просвета.
- Масмедиологија на Балкану*. (1989). Играни филм, режија Вук Бабић. СФРЈ: ФИТ продукција.
- Antović, M. (2018). 'Schemas, grounds, meaning: On the emergence of musical concepts through conceptual blending', *Musicae Scientiae*, 22 (1), pp. 57–71.

- Doležel, L. (2008). *Heterokosmika: Fikcija i mogući svetovi*. Beograd: Službeni glasnik.
- Elleström, L. (2019). *Transmedial narration: narratives and stories in different media*. Cham: Palgrave Pivot.
- Fauconnier, G. (1994). *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Fauconnier, G. and M. Turner (1998). 'Conceptual integration networks', *Cognitive Science*, 22(2), pp. 133–187.
- Fauconnier G. and Turner, M. (2002). *The way we think: conceptual blending and the mind's hidden complexities*, New York: Basic Books.
- Fokonije, Ž. i Tarner, M. (2014). 'Mreže pojmovnog objedinjavanja', u: Rasulić, K. i Klikovac, D. (prir.), *Jezik i saznanje: hrestomatija iz kognitivne lingvistike*. Beograd: Filološki fakultet, str. 337–416.
- Fraj, N. (2007). *Anatomija kritike: četiri eseja*. Novi Sad: Orpheus.
- Hedblom, M., Kutz, O., and Neuhaus, F. (2015). 'Choosing the right path: Image schema theory as a foundation for concept invention', *Journal of Artificial General Intelligence*, 6 (1), pp. 21–54.
- Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide (New York University Press)*. New York and London: New York University Press.
- Johnson, M. (1989). 'Image-schematic bases of meaning', *Recherches semiotique, semiotic inquiry*, 9, 1–3, pp. 109–118.
- Kuzmicova, A. (2014). 'Literary narrative and mental imagery: a view from embodied cognition', *Style*, 48 (3), pp. 275–293.
- Lakoff, G. and Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: University of Chicago Press.
- Lakoff, G. (1987). *Woman, fire and dangerous things: what categories reveal about the mind*. Chicago and London: University of Chicago Press.
- Marčetić, A. (2018). 'Postklasična naratologija: koliko je prirodna prirodna naratologija', u: Milosavljević Milić, S., Jovanović, J. i Bojanić Ćirković, M. (ur.), *Od narativa do narativnosti: pola veka naratologije (tematski zbornik radova)*. Niš: Filozofski fakultet, str. 73–85.
- Марковић, О. (2019). „Домановићев хумор из угла когнитивистичких теорија“. У: Јањић, М. (ур.), *Наука и савремени универзитет 8: Савремени шокови у науци о језику и књижевности (тематски зборник радова, књига 2)*. Ниш: Филозофски факултет Универзитета у Нишу, стр. 133–145. <https://izdanja.filfak.ni.ac.rs/zbornici/2019/nauka-i-savremeni-univerzitet-8-2018-savremeni-tokovi-u-naucio-jeziku-i-knjizevnosti-tematski-zbornik-radova-knjiga-2>

- Марковић, О. (2020). 'Inicijalni i finalni okviri u komediji *Dr Branislava Nušića* i filmu *Masmediologija na Balkanu*: problem transmедијалности', u: *Tradicionalna estetska kultura: slika i pismo* (zbornik radova sa naučnog simpozijuma Tradicionalna estetska kultura 12, Ogranak SANU u Nišu, 9. 11. 2018.), Niš: Ogranak SANU u Nišu. (U štampi).
- Milosavljević Milić, S. (2014). 'Virtuelna pretpriповest i fenomen uranjaња', *Philologia Mediana*, 6 (VI), str. 17–38.
- Milosavljević Milić, S. (2015). 'Kognitivna naratologija', *Književna istorija*, 47, 156, str. 11–23.
- Milutinović, D. (2015). 'Okviri u kognitivnoj naratologiji', *Književna istorija*, 47, 156, str. 63–79.
- Minsky, M. (1975). A framework for representing knowledge. In P. H. Winston, Ed., *The Psychology of Computer Vision*. New York: McGraw-Hill, pp. 211–277. <<https://courses.media.mit.edu/2004spring/mas966/Minsky%201974%20Framework%20for%20knowledge.pdf>>.
- Montoro, R. (2010). 'A multimodal approach to mind style: semiotic metaphor vs. multimodal conceptual metaphor', in: Page, R. (ed.), *New perspectives on narrative and multimodality*. New York – London: Routledge, pp. 31–49.
- Oakley, T. (1998). 'Conceptual blending, narrative discourse, and rethoric', *Cognitive linguistics*, 9 (4), pp. 321–360.
- Prop, V. (1984). *Problemi komike i smeħa*. Novi Sad: Dnevnik; Književna zajednica Novog Sada.
- Ryan, M.L. (2001). *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- Ryan, M.L. (2013). 'Transmedial Storytelling and Transfictionality', *Poetics Today*, 34: 3, pp. 361–388.
- Stockwell, P. (2002). *Cognitive poetics: an introduction*. London and New York: Routledge.
- Turner, M. (1996). *The literary mind*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- Vukićević, D. (2015). 'Smešan kraj ili kraj smešnog u Nušićevim komedijama (analiza dramskih završetaka iz ugla kognitivne naratologije)', *Književna istorija*, 47, 156, str. 25–40.
- Wolf, W. (2016) 'Introduction: frames, framings and framing borders in literature and other media', in: Wolf, W. and Bernhart, W. (ed.), *Framing borders in literature and other media*, Amsterdam – New York: Rodopi, pp. 1–40.

*Olivera Marković*

Faculty of Philosophy, University of Niš, Serbia

## **TRANSMEDIAL STORYTELLING AND COGNITIVE METAPHORS**

The aim of this paper is to investigate some characteristics of transmedial relations between storyworlds of the comedy “Dr” by Branislav Nušić and its movie adaptation “Masmediologija na Balkanu” by the director Vuk Babić, by focusing on its joint metaphors which are recognized as basic for the two storyworlds. The main methodological apparatus for the research is taken from the postclassical narratology (especially the transmedial narratology within it) (the concept of the storyworld), as well as the cognitive semantics, i.e. the conceptual integration theory (Fauconnier & Turner, 1998, 2002), and a proposed supplement to the model (Hedblom, Kutz, Neuhaus, 2015). Albeit the nature of a single media transforms information within storyworlds that are connected by the relation of transmediality, it can be hypothesized that some metaphorical patterns of the protoworld will be saved in the transfer process. The focus of this paper is on the notion of the generic space within the accepted model of the cognitive metaphor. According to this model, the mapping between paired counterparts of the inputs is not direct, but through the mediation of the generic space, which ascribe abstract roles and relations to each counterpart, which may also include the image schemas (Lakoff & Johnson, 1980). In spite of the spatial and temporal transposition of the story in the transmedial storytelling, common elements and relations of both, the storyworld of the Nušić’s comedy, as well as the storyworld of the aforementioned movie, may be recognized, in the reception process, as signs of the repetitiveness of the social and political situations in them. For example, one of the main metaphors in both comedy and the movie, is based on the replacement of the existential pairs a being – an object, and agent – patients, within the generic space, which may be interpreted as a reference to the capitalistic logic which governs the storyworlds.

**Keywords:** cognitive metaphor, image schema, transmedial storytelling, postclassical narratology, Nušić