

Ђорђе Малавразић

ЗВУК И МАСТИЛО

Предговор првом издању

Ако радио човек још успева да нечим зачуди своју публику, навиклу на сваковрсна постмодерна узбуђења, то је компетенција са којом он, такорећи из дана у дан, може да говори о најразличитијим делатницима и делима, оживљавајући у сећањима људи давно прошла времена, жар минулих полемика и личности које је покrio прах заборава, а које су нам некад свима одређивале живот. Он, који у обичном контакту вероватно не исијава свезнањем, израста преко таласа у велика, веродостојна уста радија. Довољно је да не буде сасвим површан и опуштен да би пред микрофоном увек био бољи од самога себе.

Изложимо ову моћ трансформације успореном разоткривању. Угледаћемо радио човека како стрмим степеништем силази у Документацију, бира један међу хиљадама тесно посложених досијеа, и пребира новинске исечке, од којих су најстарији већ пожутели од дугог стајања. Из њих се склапају коцкице једног живота или једне теме, биографије славних и неславних, хвале успешнима у пуној моћи и допуне Кишовој енциклопедији мртвих. Та старинска, добра документација, сада дужег памћења од „Политикине“, која је страдала у пожару, још има велику предност над фасциклама Интернета, састављеним на прескок, најчешће од актуелности и по жељама самих аутора о којима је реч.

Али, шта људи радија могу да нађу у том складишту досијеа о самим себи? Готово ништа – ако истовремено нису и књижевници, културни критичари, композитори, сликари, глумци, есејисти, естрадне и политичке звезде... Узмимо за пример Наду Маринковић, чији је неговани глас дуго година бојио културне емисије

Радио Београда, а која се у једном тренутку одважила да отвори и књижевну каријеру. Од педесетак новинских исечака у документацији Куће, о њеном радиофонском раду не говори ниједан. Сви су, без изузетка, посвећени њеној литератури, којом је стекла велику популарност у најширем слоју читалаца, али не и висок ранг на лествици стручне критике. О главном и дужем путу радио ствараоца остао је да посредно сведочи, ако из Документације пређемо у Библиотеку, само један критички знак поред пута, у којем се Иво Андрић брани од лажно романтичарског сензибилитета, карактеристичног за емисију „Ствараоци и дела“.¹⁾ Тако изолован, овај истинити суд постаје неправедан у односу на целину једног култивисаног медијског деловања, које се природно, без предумишљаја, увек држало на корак испред просечних аспирација.

Или, посегнимо за фасциклом са именом Вељка Петровића, који је веома рано обезбедио себи место у историји српске литературе. Резултат ће бити исти – све о књижевности, ништа о радију. То нас неће забринути, јер о животу и делу Вељка Петровића постоје бројне студије, књиге, енциклопедијске јединице и расправе, у којима је готово све обрађено и до танчина разабрано. Зато ћемо наде везати за њих, али узалуд – да није ретких напомена у понекој био-библиографији, стекли бисмо утисак да песник „истоветности свега што живи“ и није имао додира са радиом.

А реч је о једном од највећих имена Радио Београда. Изванредне речитости, крупнога гласа и лепе говорне појаве, на којој су могли да му завиде многи глумци и спикери, Вељко Петровић је у међуратном периоду био можда и најчешћи предавач у „Националном часу“ и другим емисијама Радио Београда. Програмски директор станице постао је 1938. године и, мада критикован због наводног подређивања Куће књижевним циљевима²⁾, заслужан је за наше прве покушаје у области експериментисања звуком („радио-монтаже“). Године 1940. старо руководство је замењено новим, ближим немачкој политици, на челу са Станиславом Краковим, али се Вељко Петровић вратио на своје место после пуча од 27. марта 1941, да би само неколико дана касније, пошто је бомбардован Београд, са мобилном станицом и екипом кренуо у повлачење дубоко у унутрашњост земље. То није крај његовог радио

1 Иво Андрић, *Знакови поред њуџа*, Просвета, Београд, 1981, стр. 305.

2 „Радио Београд“, бр. 17, 1938. Часопис је у то време имао уредништво које је било независно од станице.

ангажовања, али задржимо се на најкрупнијим чињеницама, које су, упркос својој важности, остале недовољно познате, засењене крошњом једног књижевног опуса.

Још дужа сенка књижевне славе покрива радиофонско стваралаштво Милорада Павића, данас најпревођенијег нашег писца, о чијем светском продору сведочи изузетно обиман досије, скупљен од огромног броја вести, чланака, интервјуа и критика. Причати неке да је Павић крајем педесетих и почетком шездесетих био члан Литерарне редакције Радио Београда, и то веома креативан, значило би изложити се ризику да вас саслушају са смешком на лицу, као да су суви подаци, које говорите, пуки куриозитет. Права ствар би, међутим, била сићи још дубље од Документације, у подруме Радија, где се налази Тонски архив, и пажљиво анализирати Павићеве емисије, сачуване на магнетним тракама. То је драгоценост звучне ризнице, која би требало да буде заштићена као и сви други споменици културе.

Куда нас воде ови примери, чији бисмо низ могли наставити помињући и Стевана Раичковића, Данила Николића, Павла Угринова, Младена Маркова и многе друге ствараоце који, уз књижевно, имају и знатно радио име – једино што се о том радио имену мало зна, тако да и само његово навођење добија понекад изглед открића? Несумњиво, све смо ближи закључку да постоји прећутна хијерархија уметности и медија. Јавно ће се рећи да свака област стваралаштва пружа подједнаке шансе и да све зависи од индивидуалног талента, унетог у индивидуално дело, али у суштини постоји аксиолошка скала културних поља, заснована на традицији, на предрасудама или бар на распрострањеном уверењу да су једни облици испољавања креативне енергије сложенији, тежи и друштвено вреднији од других.

Према том имплицитном вредновању, прозна књижевност је краљевски пут културе. Она је и данас, осим у авангардним правцима преиспитивања своје елементарне дефиниције, схваћена као енциклопедија знања и обичаја и као прикривена форма моралне расправе, из чијих ће дубина да изрони друштвена истина. То је можда разлог што ће, по правилу, чак и осредње списатељске творевине, потекле из пера неког професионалног радио новинара, изазвати већи јавни одјек од његових невидљивих порука, исписаних мастилом звука.

Између нове уметности и кавеза за муве

На први поглед, чини се да повлађујемо овој подразумеваној хијерархији ако однос књижевности и радија фаворизујемо формом зборника радова, јер нема сумње да је, од свих уметности, најближа новом акустичком медију од почетка била музика. О тој блискости и прожимању, не пуком саживоту, може и треба да се сачини достојан флорилегиј. Али, не мању репрезентативност има тема „Књижевност и радио“, и то не само зато што су писци, по природи свога посла, јер се и иначе баве обрадом животне грађе, оставили највише трагова о сопственоме радио искуству и што су њихови текстови, посвећени апарату који се у нашем народу од миља називао „вражјом направом“, литерарно углавном најлепши и опсервацијом најбогатији. (Уосталом, кад би неки новинар-књижевник у стварности дао мали допринос радију, а затим о њему добро писао, његова предност над правим медијским професионалцима била би стечена извесном неправдом, захваљујући списатељском дару.)

Још смо, дакле, на површини ствари када уочавамо да су књижевници имали највише времена и талента за писање о звучноме свету. Битна је ствар да је радио веома рано и у великој мери *изменио књижевност*. Он је штампану реч извео из света тишине и вратио је њеној чулној егзистенцији. То су луцидно запажали Брехт („радио је препотопски изум“) и наш Вељко Петровић,³⁾ али треба уважити и увид Ерика Хавелока да није реч о повратку примарној усмености, оној од пре проналаска писма, већ о сапостојању и узајамном оплођивању оралног и литерарног елемента културе.⁴⁾ Ментално, „унутрашње читање“ аутора који пише, и истовремено контролише звучност написаног, сада је допуњено мноштвом акустичких реализација које одјекују у јавном простору, у етеру, доступне неодређеном броју непознатих слушаца.

Радио је, пре свега, обновио оралну суштину песме, али и утицао на начине њеног писања. „Бежична имагинација“ италијанских футуриста и *radiogrammes* Ивана Гола, који су нам познати из часописа „Зенит“ и збирке „Paris brennt“ („Париз гори“), збрисали су из стихова, тражећи нове асоцијације речи, све што би било сувишно и у телеграфском стилу. Са Швитерсом и Хаусманом отворила

3 После 10 година рада, „Радио Београд“, бр. 1, 1939, стр. 1, 6 и 7.

4 Ерик Хавелок, *Муза учи да пише*, Светови, Нови Сад, 1991, стр. 86.

се историја звучне поезије, а на почецима радиофоније, 1924. године, рођен је нови уметнички жанр – радио драма, који ће водити двоструки живот у пољу драмске литературе и у сфери чистих акустичких сензација. Поређења ради, специфична радио музика, конкретна и електронска, настала је тек после Другог светског рата у студијима Париза и Келна.

Не би требало потцењивати ни разговоре и беседе пред микрофоном. У својим најбољим примерима, то су нови жанрови *усмене лијтературе* – уза све дилеме које изазива овај контрадикторни термин, јер *littera* на латинском значи слово. Звучна справа није само оживела мртва слова на папиру него и изнедрила спонтане расправе и дух новог есејизма, чији је носилац у потпуности глас, лишен геста и било какве друге визуелне подршке. То је глас у акту тренутног артикулисања мисли, јер, као што је писао Кокто: „Тешко нам је да замислимо живи радио, ако се он пуни читаним текстовима. Читање даје радију својство досадне плошности, чак и ако је читач вешт. То је, *par excellence*, медиј импровизације.“⁵⁾

Радио је постао и књижевни мотив, и то не само у текстовима футуриста и конструктивиста, које је, већ у поетичком погледу, обележавала егзалтација техничком цивилизацијом. Романи Марија Варгаса Љосе и Светозара Влајковића, приповетке Хајнриха Бела и Станислава Винавера, песме Чарлса Буковског и Миодрага Павловића, аутобиографије Чеслава Милоша и Павла Угринова – да поменемо само по једног страног и домаћег аутора – били би добри почетни улози за једну опсежну антологију књижевних дела, инспирисаних чарима бежичне комуникације. Тај посао за други пут уверава нас да је однос радија и књижевности најразуђенији и најбогатији; постојање знатног броја музичких композиција, ликовних дела, филмова и телевизијских серија са централним мотивом радиофоније не мења суштину овог закључка.

Парадоксално, ванредан интензитет релације књижевност-радио исказивао се понекад и у негативним реакцијама на појаву првог електронског медија, с тим што су таква оспоравања била противречна и луксузно растрошна.

Кокто је, на пример, називао радио „кавезом за муве“ (*sage a mouches*), и тврдио да је он „веома лош ако тече у свим кућама као млака вода“. Овом списку увреда додао је израз „Минотаур радија“.

5 Y: *Les paroles restent*, par Jean Thévenot, p. III, Archives de Radio France.

Али, одмах после тога, следи констатација: „Радио је веома важан када доноси културу људима који о њој нису имали појма.“⁶⁾

Да се радио развијао у клими извесног интелектуалног неповерења, сведочи и стих „та мала, лакована кутија за смеће“ – који је Франсис Понж прочитао први пут у емисији Француског радија 1947. године, дакле на самом медију који је био мета презира.

Пол Клодел је 1938. писао: „Радио је загушен незграпношћу и латентним варварством. Никада нећу имати радио.“⁷⁾ Али, за мање од две године он се претворио у критичара комерцијалне употребе апарата који би могао „постати спас поезије!“⁸⁾ А да је поседовао пријемник, доказ су белешке из његовог „Дневника“.

Разуме се, већина књижевника – Сандрар, Мајаковски, Хлебњиков, Сајферт, Тајге, Деблин, Брехт, Маринети, Бонтемпели, између осталих – била је одмах фасцинирана новим цивилизацијским чудом. Зенитиста Љубомир Мицић избацио је ефектне пароле: „Радио = нова уметност, све остало – лимонада са ледом!“ И: „Здраво је пити електрично млеко!“ Међутим, и песници класичнијег усмерења, којима то није било задато у поетичким начелима, као што су Десимир Благојевић, Богдан Чиплић, Душан Јерковић и Гвидо Тартаља, поздравили су рађање нашег радија химничним стиховима, славећи свеprisутност механички одасланог гласа, који ће, наводно, збратимити цео свет. Радио је, дакле, обновио чујно биће поезије, изнедрио нове књижевне жанрове и дао специфичан подстицај литерарним утопијама модерне.

Самостална вредност као извор и траја историје

Ако смо разјаснили зашто књижевност, остаје нам да кажемо и зашто књига. Зар радио није довољан сведок властите историје, бар од када у својим подрумима држи велике количине ускладиштеног звука? На то питање рекли бисмо да је, од освета цивилизације, свако памћење фрагментарно и крхко ако није фиксирано и писмом. Без текстова, који остају (*scripta manent*), нема целовите и поуздане меморије, па ни инваријантног преношења тековина вербалне културе и, на крају, ни традицијом омогућене иновације, на којој се заснива развој. Према томе, радио о којем се не би писало

6 Jean Cocteau, *Entretiens avec André Fraigneau*, U.E.G., p. XI.

7 Y: *Réponse à une enquête sur la radio et la littérature*, „Figaro littéraire“, 29 octobre 1938.

8 Paul Claudel, *Supplément aux oeuvres complètes*, tome II, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1991, p. 269.

био би осуђен да иде у круг сопственим трагом; веома тешко он би успевао да похвата своје разбацане делове, успостави континуитете и пружа корак напред, укратко, да ствара сопствену историју.

О историји је, дакле, реч. Само на фону једне раскошне традиције писања о ликовним делима, могао је Хајнрих Велфлин да зацрта идеју о *историји уметности без имена*. Радио, посебно наш радио, тек мора да дође до своје *историје са именима*, којима би, пошто су стваралачка, требало посветити целе пасусе или стране, а за понека издвојити и читава поглавља. Метода писања радио историје морала би да буде много приближнија методи писања историје књижевности, сликарства или музике него што је то данас случај.

Наравно, није реч само о именима књижевника, који су, разуме се, највише писали о себи и сопственим згодама и незгодама. Али, у њиховим мемоарима наћи ћемо подсећања и на многе изванредне новинаре, уреднике, аниматоре, визионаре модерног радија, чија су имена на самој ивици или већ у тамној зони заборавља. То су понекад, да се послужимо парадоксалним насловом Борислава Михајловића Михиза, *аудиобиографије о другима*, познатима и осветљенима, али и онима који су неправедно потиснути у дубоку сенку, можда и због тога што су били вечити импровизатори, наднети у студију, без иједног папира у руци, над зеленом чојом, амортизером непожељних удара о сто.

Такви текстови су по себи вредни, јер имају документарну, литерарну и рефлексивну вредност. Међутим, поготово ако се систематски допуне сећањима већег броја аутора, они се могу узети и као драгоцен грађа за будућу, потпунију историју нашег радија. Они су, дакле, отворени за многа читања у метафоричном смислу речи *чићање*, које подразумева тумачење и различите начине интерпретативног коришћења изворно књижевне материје.

У окриљу усџанове, ѿод кровом куће

Многи ће се вероватно запитати: откуда релативно бројне колоније књижевника на радију, нашем и светском? Да би се на ово питање одговорило, потребно је најпре рећи да је радио на свом историјском почетку, бар у Европи, био конципиран као прворазредна културна установа. Његова информативна функција била је понекад и законом ограничена, јер се сматрало да би могла да угрози интересе штампе. Радио је, дакле, дуго схватан као идеално средство да се надалеко пренесу, на крилима етера, научна, уметничка и књижевна

дела, то јест, цело културно наслеђе. Отварајући Седму немачку Радио изложбу у Берлину 1930. године, Алберт Ајнштајн је рекао:

„Кад слушамо радио, помишљамо како су људи дошли у посед чудесног оруђа саопштавања. Помишљамо такође на то да технички изумитељи први омогућавају истинску демократију, јер они не олакшавају људима само свакодневни рад, већ чине да дела најизврснијих мислилаца и уметника, у којима је доскора уживао само повлашћени слој, постану свима приступачна и тако буде народе из сањиве тупости.“⁹⁾

Ако имамо у виду ове прометејске идеје из времена још неначетог поверења у технологију, разумљиво је што су пред микрофоном, убрзо по отварању Радио Београда А.Д., своја књижевна остварења читали Бранимир Ћосић, Сима Пандуровић, Велимир Живојиновић, Густав Крклец, Рус Константин Баљмонт, Драгиша Васић, Раде Драинац, Бранислав Нушић, а нешто касније Иво Андрић, Исидора Секулић и многи други. О модерној српској поезији говорили су слушаоцима Тодор Манојловић и Светислав Стефановић, успостављајући равноправнији однос у представљању класичне и савремене лирике. У приређивању литерарног и драмског програма велику улогу имао је др Винко Витезица, а посебно је био омиљен, као хумориста, Брана Димитријевић-Брандим.

Наравно, ништа се не може упоредити са светском популарношћу коју је преко таласа Радио Београда или, праведније речено, окупационе станице Sender Belgrad, стекао немачки књижевник Ханс Лајп, писац носталгичних и сентименталних стихова „Лили Марлен“. Феномен опијености овом песмом не само међу немачким него и савезничким војницима објашњавао је у једном тексту, као „масовну психозу“, будући добитник Нобелове награде Џон Штајнбек, тада ратни извештач. Међутим, идентификација са том стално жељеном и понављаном мелодијом, најчешће у извођењу Лале Андерсен, толико је у једном часу прешла преко главе аутору текста да је увек ишао да спава, запушених ушију, у девет и тридесет увече, када се оглашавао Sender Belgrad. Двајт Ајзенхауер, који је желео да сретне Лајпа, рекао је једном приликом: „Пустите га да спава. То је једини Немац који је за време рата живео у Немачкој а испуњавао радошћу цео свет.“¹⁰⁾

9 Y: Ruth Blaes – Heike Kraft (Hrsg.), *Geschichten, die das Medium schrieb; Schriftsteller über 80 Jahre Radio*, Vistas, Berlin, 2002.

10 *Die Geschichte von Lili Marleen*, *ibid.*, S. 51-56.

Реч је о једном од неколико највећих радиофонских чуда, а наша станица је од почетка, у свакодневљу, била чинилац регуларног књижевног живота. Зато није необично што је програмски директор Радио Београда уочи Другог светског рата био Вељко Петровић, а члан Управног одбора Стеван Јаковљевић, аутор „Српске трилогије“. Чак и кад је Радио Београд, почетком јула 1940. године, дефинитивно прешао у државне руке, опет је за кормилара Куће изабран један књижевник – Станислав Краков, док се у Привременом надзорном одбору нашао Владимир Велмар Јанковић. Професионално порекло и квалификације руководиоца нагло се мењају у поратном периоду, када за директоре Радио Београда долазе Јован Мариновић, Првослав Васиљевић, Вјекослав Прпић, Драгослав-Дража Марковић, Мирко Тепавац...

И у другим земљама Европе људи од пера били су повремено бирани на високе уредничке функције, рецимо, у Француској, Ален Венстен, Жан Старобински и Мишел Фуко, који је кратко био програмски директор ORTF. Осим програмом за иностранство, Џорџ Орвел бавио се у BBC уређивањем поезије и оставио за собом сјајан есеј „Поезија и микрофон“.¹¹⁾ Итд.

Током целе историје радија одржава се у посадама станица и знатан број књижевника који су припадници новинарског „средњег staleжа“, али ослобођени обавеза рутинског информисања и свакодневне трке с временом. Они задовољавају једну објективну потребу, јер уређују и припремају културне магацине, емисије поезије и радио драме. Међутим, реч је о људима који црном бакелитном апарату дају и светлуцави ореол елитног културног послања, а заузврат добијају позицију каква им омогућава бављење књижевним пословима у релативно пространом слободном времену. Дешавало се да запослење буде готово формално, али је било много случајева да се личне креативне преокупације подударе са општим интересом.

Пошто смо почели да говоримо у социолошким терминима, напомнимо да није реч о појави карактеристичној само за услове сиромашног друштва, какво је било наше у раздобљу после Другог светског рата, када се формирала бројна и по именима непревазиђена Литерарна редакција. Француски социолог Алфонс Зилберман није без основе дефинисао радио као „социјално-културну установу“, која има задатак, између осталог, да помаже

11 George Orwell, *Poetry and the microphone*, in „New Saxon Pamphlet“, March 1945.

развој уметности и знања, делујући попут „некадашњих мецена и кнежева“.¹²⁾ Само заслугом таквог покровитељства могла је да се однегује, рецимо, у сарадњи са Радио Штутгартотом, чувена школа радио игре саприпадне француском Новом роману, чији су про-тагонисти били Натали Сарот, Мишел Битор, Клод Олије, Робер Пенже и Моник Витиг.

Код нас је, свакако, најпознатији случај креативне сарадње Радомира Константиновића и Трећег програма Радио Београда. Предузимљиви оснивач и први главни уредник овог канала Александар Ацковић бдео је над писцем и подстицао га на стално нову есејистичку делатност, која је почела дугогодишњим циклусом „Радомир Константиновић прелистава часописе“, достигла врхунаца, жаргонски речено, *кулџном* расправом „Философија паланке“, да би напослетку довела до осмокњижја „Биће и језик“, капиталног дела компонованог од 113 обимних студија о српским песницима из прве половине двадесетог века. „Имао сам кућу“ – рекао је Радомир Константиновић у једној свечаној прилици, замењујући правом, топлом речју „кућа“ дистанциране термине „установа“ и „институција“.¹³⁾

Својим експериментима у Драмском студију Радомир Константиновић је показао да схвата радио као нови језик, а не само као средство умножавања и дифузије штампаних дела. Међутим, треба признати да је већина књижевника увек видела у радију инструмент за преношење своје поезије и прозе. Она се служила радиом, не сагледавајући и не користећи његове специфичне, модерне потенцијале. Али, и кад су књижевници само пресипали исто вино у нове бачве, културни ефекат је био незанемарљив, јер готово нема значајнијег човека од пера чији глас (за почетак узимамо ране педесете, када су магнетофони ушли у широку употребу) није остао снимљен у чину читања, разговора, експликације дела или тумачења поетичких начела, на којима се оно уздигло. Најупадљивији изузетак свакако је Бекет, који је одлучно одбијао могућност конзервирања свога гласа и говора.

Можда у таквом држању славнога Ирца има нечег од урођеничког (читај: песничког) страха пред фотографисањем: ако је тело одвојено од самога себе и показује се тамо где га стварно нема, зар то није, истовремено, отмица душе? Стихови Матије Бећковића –

12 Alphons Silbermann, *La musique, la radio et l'auditeur*, PUF, Paris, 1955.

13 „Трећи програм“, бр. 101, Зима 1995, стр. 9.

*Пшица преко радија њева
Као мирис нацртан без цвеша
Што без себе оде преко светла
Своју душу стићи не успева!*

– преносе то осећање отуђења на глас, који је изненада остао без лица и тела, на радиофонско апстраховање говора од гестова, погледа и покрета који га прате у свакодневној комуникацији, коначно, на чисти звук који чујемо, али чији извор не видимо. То је песничка проблематизација ствари, постигнута оневињавањем нашег духа, као да свет одједном сагледавамо очима детета.

Бећковић је уистину био импресиониран емисијом „Добро јутро, децо“ и цвркутом птице на њеном почетку. Међутим, продужимо ли овде започету линију размишљања, доћи ћемо до закључка да је радио уметност, више него било која друга, заснована на чулној обмани: на пример, слика косидбе може да се изазове у нашој свести ритмичним повлачењем бријача преко лица, а слика пожара гужвањем и цепањем папира пред микрофоном. Означитељ је одвојен од означеног више него у било којој другој врсти естетског знака.

То је био услов да слушаоци замене фиктивни свет за стварни и да, испуњени емоцијом страха, помисле да заиста слушају директан пренос бродолома на олујном мору („Maremoto“ Габријела Жерминаеа, 1925) или инвазије Марсоваца на Земљу („Рат светова“ Орсона Велса, 1938). Сродну могућност опсене искористио је, на баналнији начин, један канадски новинар да би, лажно се представивши преко телефона, измамио од енглеске краљице, пред слушаоцима радија, нимало дипломатску изјаву поводом референдума о отцепљењу Квебека.

Ова карактеристика радиофонског семиозиса подстакла је многе писце да, насупрот довршености филмске и телевизијске слике, истакну отвореност и сугестију као битна обележја „осме уметности“; из аскезе употребљених средстава, усмерених на једно једино чуло, рађа се богатство менталних слика, из сведених звучних коцкица слушаца, позван да прихвати игру стварања, гради сопствене, фиктивне светове, користећи се моћима квазивизуелне перцепције. То је централна поставка наше и светске теорије радио драме. Њу оспорава радиофонска авангарда, чији представници, на пример, Петер Хандке, бране вредност чистих акустичких сензација, чујне појаве као такве.

О овом издању

Код нас су о проблемима радио драме релативно рано и инвентивно писали Ранко Младеновић и Владимир Велмар Јанковић, а непосредно после Другог светског рата Душан Матић. Ка најширем углу разматрања односа књижевника и радија кретале су се рефлексije Десимира Благојевића, Станислава Винавера, Иве Андрића и Борислава Пекића. О несамерљивим историјским и политичким вртлозима који су усисавали и с лица земље померали станице, програме, људе, таленте и визије, и данас пише Миодраг Поповић, а старија узбудљива сведочанства оставили су нам Вељко Петровић и Стеван Јаковљевић.

Ово изванредно наслеђе било је читано и коментарисано у циклусу „Књижевност и радио“, који је од маја 1992. године Други програм Радио Београда, у моме избору, дуго емитовао једном недељно, суботом, у јутарњој емисији „Невидљиви људи“. Прилоге је са много воље и духа режирао Горан Цветковић, а снимио и сачувао Стеван Чичовачки. У том времену, тешком и окрутном за медије, те просветитељске напоре, као и моју каснију, вишегодишњу серију „Из историје радија“, приметили су и подржали у новинама радио критичари Милан Влајчић и Владимир Стефановић.

У том избору било је штива из целог света, и из свих грана писања: есеја, песама, прозних одломака, биографских исповести. За овај зборник издвојени су само огледи и сећања наших аутора, сарадника некадашњег Радио Београда. Сачувана је и некадашња, изворна ортографија.

Међутим, то је било само првобитно језгро окупљања. Ради склапања што целовитије слике, позвали смо савремене књижевнике и књижевне критичаре који су (били) запослени у Радио Београду, или су интензивно сарађивали са њим, да напишу мемоарске и(или) есејистичке текстове о теми „Књижевност и радио“ у широком распону њених варијација. Тако је настала релативно обухватна, а мозаична целина, која држи у сећању свој основни радио извор и нека сродна инострана издања.¹⁴⁾ Наслови тих издања – „Књижевници и радио“, мање обавезују од наслова „Књижевност и радио“ и чине први резервни положај овде окупљених текстова.

14 Hnp. *Les écrivains et la radio*, études réunis et présentés par Pierre-Marie Heron, Centre d'Étude du XXe siècle, Paris, 2003; *Schriftsteller und Rundfunk*, Jörk Hucklenbroich, Reinhold Viehoff (Hg.), UVK Verlag, Konstanz, 2002; *Schriftsteller und Hörspiel*, Klaus Schöning (Hrsg.), Athenäum, Königstein/Ts, 1976.

Књига се штампа поводом 80 година од оглашавања прве Београдске радио-станице, која је имала предајник у Раковици. Свечана прилика није, међутим, утицала на садржај. Желели смо до краја искрен, критички приступ стварности, ослобођен лажне разнежености и идиличних стереотипа о „старом, добром радију“. Зато ће читалац овде наћи и понеке опоре записе и слике смркнуте атмосфере, која је понекад, у суровим временима, притискала Кућу.

О Радију се овде казује, нагласимо то још једном, у облику Књиге, а књига је и данас, захваљујући својој прегледности, лаког прелиставању и могућностима нелинеарног читања, технолошки најсавршенији медиј. „Све завршава књигом“ – написао је Маларме. Али ми знамо да „На почетку беше реч“ и ако бисмо тражили аналогу похвалу радију, она се данас никако не би могла изразити речима „завршетак“ и „техника“. Можда би, од бројних израза почасте звучној кутији, требало издвојити узвик Даријуса Мијоа:

„Радио? Какво дивно поље за имагинацију!“

Ђорђе Малавразић

КЊИГА И РАДИО – СТО ГОДИНА СУСПРЕТА

Предговор друћом, измењеном и доууњеном издању

Сто година Радио Београда истовремено је и сто година интензивних односа између програма београдске станице и књижевности у просторима испуњеним звуком. Овај чврсти преплет веза почео је да се ствара још 19. септембра 1924. године, на проби којом је Радиофонска станица Београд-Раковица, међу ранима у Европи, најавила почетак свог редовног емитовања дванаестак дана касније. (У правном и организационом погледу, конституисање станице било је заокружено 1. октобра и тај датум узима се за дан рођења српске радиофоније, а програм се први пут зачуо у етеру у четвртак, 2. октобра.) Те блиставе вечери нашег радија, поред вести и берзанског и метео билтена, те композиција Пучинија, Стевана Христића, Менделсона, Шопена и Сука, невидљиви таласи донели су слушаоцима и Дучићев *Дубровачки мадријал* и чувену тираду о пољупцу из Ростановог *Сирана де Бержерака*, два књижевна дела што су омогућила да се размахне декламаторни стил казивања театарског првака Витомира Богића, који се, одмах по доласку пред студио у Кнез Михаиловој 42, понео као звезда, свестан своје професионалне вредности, али и значаја тренутка. Јавио се гласно, телефоном, наочиглед свечано окупљених, у позориште *Манеж*, где су га на генералној проби чекали редитељ и сви остали глумци, и поручио преко дежурног службеника: „Реци им да ме чекају, јер ја овде концертујем за Европу.“

Књижевност је, дакле, била део програма већ првог пробног дана нове станице. А поменуто концертовање наставило се уторком, четвртком и суботом из студија који је био и мала концертна сала са двадесетак столица. Посетиоци су могли да уђу директно са

улице и да присуствују извођењима уживо. Међу тим намерницима био је и Љубомир Коцић, доцније музички уредник Радио Београда, који нам је оставио, у чланку из 1985. године, аутентично сведочење да је атмосфера била пријатна и присна, разотуђена у односу на ону у каснијим великим кућама, које уопште нису предвиђале шансу за непосредни сусрет извођача и слушалаца радија.¹⁵⁾

Чини нам се приметним да су се на репертоару, сагласно културним очекивањима тада снажног панславистичког покрета, често налазила дела словенских композитора. Међутим, програм није у то време морао да иде само уживо, као што би се дало помислити. Алтернативно је, истина ређе, захваљујући специјалној, али стандардно произвођеној направи, коришћена друга могућност, пуштање музике са плоча или, речима времена, приређивање догађаја званог грамофонски концерт. Тада је било забавних издања, која су у штампи најављивана као *Радио Дансини*. Слушаоци су у тим приликама могли чути тачке као што су шими-фокстрот *Електрична девојка*, уанстеп *Ох, димболо*, фокстрот *Шеик*, шими *Од куда ти ове очи илаве*, валцер *Стамболска ружа*, јава *Шта хоће шта девојка* и бостон *Чежња љубави*.

Уз повремена предавања и неизоставне вести и билтене, то је био програм Радиофонске станице Београд-Раковица, нимало сиромашан на почетку, али већ недовољан у часу када је угашен, 1. јула 1926. године. Но Међународна радиофонска унија (UIR, IBU) сматрала је ову станицу и даље потенцијално живом и званично је констатовала крај њеног функционисања тек на први дан рада Радио Београда А.Д., 24. марта 1929. године. Тако је бар формално успостављен неискривљени континуитет постојања Радио Београда и српске радиофоније.

Савез два медија

Наравно, и Радио Београд А.Д. имао је у свом свечаном, премијерном програму један важан литерарни ослонац – адаптацију епске народне песме *Ђакон Стефан и два анђела*. Праксу савеза два медија први је заправо увео проналазач Рециналд Фесенден, који је за Божићно вече 1906. дао, у минијатурној, пионирској радио-емисији, која се чула на десетак километара уоколу, два топла, празнична напева и – прочитао кратак текст из *Библије*, књиге над књигама.

¹⁵ Љубомир В. Коцић, *Музички програм Радио Београд-Раковица*, „РТВ – Теорија и пракса“, бр. 40, 1985.

(Интересантно, те исте године официјелно је прихваћен термин „радио“ за феномен који је и посебним именом требало разликовати од бежичне телеграфије.) Суштински, увек је била реч о покушајима да се достојанство и углед једног неоспорног медија, књиже, пренесу на облик комуникације у настајању, коме је тек требало прибавити прихватање и признатост.

Интонација коју су дали Дучићеви и Ростанови стихови проносила се тако кроз целу историју Радио Београда. Акустички медиј имао је неутаживу потребу да своје широм отворене просторе испуњава пробраном грађом, оном од fine и племените врсте што ће му донети престиж и важну мисију. Литература из свих етапа, наравно, и савремена, представљала је можда и најбогатије такво налазиште, које се сталним коришћењем само обнављало. Бранислав Нушић и Иво Андрић на фотографијама, како говоре у микрофон Радио Београда, то су амблематски призори времена, репрезентативни снимци, карактеристични за савез једног традиционалног и једног новог медија, који се учвршћивао иступима што већег броја цењених књижевника пред невидљивим аудиторijумом.

Међутим, то никако не значи да се књижевна реч само пасивно пропуштала кроз филтере звука и пуцкетања на везама. Говором за радио засигурно се наглашавала чисто мелодијска димензија литературе, њена специфична звучна материјалност, ослобођена сваке визуелне подршке и донекле осамостањена у односу на значењску линију интерпретираног текста. На ту магнетну привлачност гласова, њихову лепоту, прозачност и боју, али и на намерно шкрипаву или агресивно продорну тоналност, посебно су били осетљиви аутори радио драма, створитељи једне нове књижевне врсте, који су, пишући, стално ослушкивали како ће реч забележена на папиру затреперети у тренутку своје звучне истине.

*Два врха српској међурајној радија:
Љубомир Мицић и Вељко Петровић*

О радију су код нас у међуратном раздобљу најбоље размишљала два књижевника: Љубомир Мицић и Вељко Петровић. Један се јавља почетком двадесетих, а други на самом крају тридесетих, и то су два врха између којих се затеже лук наше креативне радиофоније и поетичке мисли о њој. У околностима свога времена, Вељко Петровић је имао прилику да и практично учествује у алхемијским

процесима претварања сивих графичких знакова у живе звучне фигуре, чији извор виталности не видимо, али откуцаје била снажно чујемо.

Но прво, и то пре и независно од постојања београдског емите-ра, и од настанка великих националних станица у Европи уопште, проговорила је о феномену радија – екстатично и екскламаторно – авангардна зенитистичка књижевност, највише кроз манифесте, поезију и чланке свог оснивача и предводника Љубомира Мицића. Узмемо ли да је *BBC*, као прва европска антена, почео да емитује редовни програм 14. новембра 1922, умећемо да проценимо колико је рано, а реч је о марту 1922, Мицић избацио у јавност, преко „Зенита“, гласила покрета, свој радио-филм *Шими на тробљу Лајтинске четврћи*, текст који је и проглас зенитизма и наш зачетнички радиофонски есеј и, вероватно, светски премијерно дело фикције у чијим се крупним плановима, као централна тема и главни јунак, јавља радио. Касније ће настати *Радио октобар* Мајаковског, *Хало, овде шалас Земљина кула* Фридриха Бишофа и *Летј преко океана* Бертолта Брехта, дела сродне тематике и драмске структуре. По датуму настанка и књижевној вредности предњачи свим овим текстовима утопијска пројекција Велимира Хлебњикова *Радио будућности* (1921), али она није играна форма него манифест, публикован тек 1927. године. Ни у њему, дакле, не можемо видети подстицај који би релативизовао оригиналност Мицићеве еруптивне појаве и првенство *Шимија*.

Истина, природа овог „радио-филма“ предмет је и друкчијих процењивања. Гојко Тешић је *Шими* уврстио у своју *Анџологију српске авангардне књижевности 1920-1930*¹⁶⁾, а и Павле Леви сматра да је у питању „прворазредни пример наративне структуре“¹⁷⁾. Међутим у том тексту нема наратије, коју би водио приповедач, нема посредног пута до сазнања ствари, дијегезе. Ликовима се даје да сами говоре, што је по Аристотелу мимезис, па би се могло размишљати о драмском, прецизније: радиодрамском карактеру *Шимија*, и то бар условно, јер авангардни писци увек теже хибридизацији жанрова.

Но, ево основне структуре: њу чине укључења извештача из свих главних радио-станица света који се један за другим јављају централној радио-станици, подигнутој на врху Татлинове куле, на

16 Изд. Братство-Јединство, Нови Сад, 1989.

17 Кино дружим средствима, Музеј савремене уметности и Филмски центар Србије, Београд, 2013, стр. 77.

пољу крај Петрограда. Ти извештачи су врхунски авангардни уметници епохе, често и сарадници „Зенита“, рецимо, Мајаковски из Москве, Карел Тајге из Прага, Иван Гол из Париза, Владимир Татлин из Петрограда, Кио То из Токија, Чарли Чаплин из Цариграда, Драган Алексић из Њујорка, Михаило Петров из Београда, и тако редом. Сви они луцидно и са смислом за персифлажу разоткривају парадоксалност светске политике, а величају подвиге нове уметности, посебно зенитизма. Како би пласирао неколико отровних жаока на рачун наводно остареле и истрошене Европе, чији прирепак тежи да постане Хрватска, Мицић је за себе резервисао извештавање из Загреба. Уосталом, сам наслов, који садржи за њега омиозну реч „латинска“ и којим се на гробље у академској четврти Париза доводи разуздани плес, довољно је провокативно упутство шта би све балкански барбарогеније требало да разруши да би стварање кренуло из почетка. Како изгледа, реч је о радио игри, а не нарацији.

Шими је дуго остао нереализован у звуку, све негде до средине осамдесетих, али слично је било и са изванредним Маринетијевим звучним асамблажима, које је он називао „радиофионским синтезама“ (*sintesi radiofoniche*). Да искористимо термин Павла Левија „писани филм“ из значајне књиге *Кино дружим средствима*, у питању је „писани радио“ који, кад је реч о Мицићу, само силом прилика није постао радиофоници радио.

Своје општије поетичке погледе Мицић је можда и најпотпуније изложио у тексту *Радио, филм и зенићистичка окомица духа*¹⁸. Ту је он у целини одбацио подражавалачку уметност, у којој није видео никакве креативности, а са посебном оштрином је критиковао сентиментализам и ситничаво бављење љубавним баналностима. Насупрот томе, афирмисао је дух нових медија, али не са идејом да су они добри за ширење и популарисање класичних естетских дела. За његов авангардистички став је карактеристично да он техничка чуда савремености сагледава пре свега као нове и специфичне језике на којима, ван сваког сећања на традиционалне поетичке норме, треба изнова стварати целу уметност и књижевност. Сва уметност требало би, према Мицићу, да усвоји принципе творења који су природни и суштински за саму технику филма и радија. Изгледа да је ту пре свега мислио на *монџажу* (али му сам тај термин изненађујуће недостаје), *симултаност* и *конструкцију*, која медиј као такав чини нетранспарентним и видљивим. Но

18 „Зенит“, бр. 23, 1923.

формулације су такве да се чини да преузимање филмских и ради-фонских поступака постаје нова норма, не мање аподиктична од претходних. А било би свакако корисно покушати да се раздвоји, мада је то до краја неизводљив подухват, шта је у књижевности и уметности двадесетог века настало из ње саме, а шта из дотицаја са новим медијима.

У сваком случају, радио за Мицића није само у сфери највећих уметничких иновација – он се са њима поистовећује. У такозваној „руској свесци“ ревије „Зенит“, од септембра и октобра 1922, оснивач зенитизма лансира девизу: „Радио = нова уметност! Све друго лимунада са ледом.“¹⁹⁾

У заслуге зенитиста треба свакако убројити и слављење Николе Тесле током двадесетих, када је глас о њему као правом проналазачу бежичне телеграфије и радија почео да донекле губи на снази. Није од нарочите важности што је Мицић, при свим изреченим хвалама нашем електрогенију, погрешно писао да је Тесла добио Нобелову награду за физику, јер је реч о доста распрострањеној заблуди, чијем су настанку допринели, својим неопрезним насловима, озбиљни листови, „Политика“ у 1911. и „Њујорк Тајмс“ у 1915. години.

Тешко да је Мицићевом идеалу могло бити нешто даље у позији од класичних стихова Вељка Петровића, па ипак му једино он може конкурисати по авангардности у поимању моћи и могућности радиофоније. Заправо, између њих двојице отвара се доста велика празнина, јер су посебно наши авангардни покрети дали премало на овом пољу креативности. Рецимо, о спонама између француског надреализма и радија пишу се књиге, састављају зборници и организују научни скупови, док би се аналогна повест, кад је реч о београдским надреалистима, дала свести на једва неколико штампаних страна.

Као програмски директор Радио Београда поткрај тридесетих, Вељко Петровић није морао да улази у студио за монтажу емисија, али га је љубав према радију и радиофонском стваралаштву водила управо у ту радионицу. Он је са истинским занимањем проучавао најактуелнију оновремену литературу о креативном радију, који захтева пуну концентрацију, а имао је у рукама и дело Рудолфа Арнхајма *Radio* (1936), у многим аспектима и данас непревазиђено, и студије што су доприносиле теорији и проучавању искустава

¹⁹ „Зенит“, бр. 17-18, 1922, стр.60.

немачке експерименталне „слушне игре“ – *Horspiel*. Из те обузетости проистекла је и пракса. Петровић је са екипом сарадника реализовао три чисто акустичке творевине, компоноване од звукова природе, музичких пасажа, ефеката са плоча и пажљиво одабране и говорене поезије, саобразне темама као што су *Вршигдба* и *Симфонија њролећа*. Наш књижевник је та ретка, драгоцене и репризирана остварења, нажалост несачувана, назвао радио монтаже, јер у основи се радило управо о томе – о одабиру и склапању, пре свега по принципима синтоније и једва осетног асоцијативног додира, разнородних акустичких елемената у јединствене, разигране целине, по духу и поступку творења саприпадне истраживачком правцу који се данас у свету јавља под појмом *ars acustica*. Песник, који није битније искорачио из свог времена, ишао је у радиофонији далеко напред и остварио идеал Алфреда Деблина, који је на великом међународном скупу *Књижевности и радио*, одржаном у Каселу 1929. године, прокламовао да би књижевник (*Schriftsteller*) требало да писање замени говорном креацијом и постане *Sprachsteller*.²⁰⁾

Узгредно само, размислимо није ли Деблинов прокламовани идеал дискредитован Хакслијевом антиутопијом *Врли нови свет* (1931), у којој радио заузима место књижевности? И није ли мисао Велимира Хлебњикова о радију као централном стаблу човечанства и месту издавања обавезних упутстава за све, обезвређена Замјатиновим романом *Ми* (1920-1921), књижевно најуспелијом дистопијом?

Слушање, читање и визуелности

Предговор првом издању овог зборника завршио сам ускликом Даријуса Мијоа:

„Радио? Какво дивно поље за имагинацију!“

Заиста, схватање да радио стимулише машту својих слушалаца, и то пре свега произвођењем менталних слика, изузетно је широко прихваћено и старо колико и сама бежична комуникација на даљину. Маринети је и говорио о „бежичној имагинацији“ (*immaginazione senza fili*), коју доносе његове „речи на слободи“. А та мисао о великој моћи замишљања стварности, представљене звуцима, најчешће се исказује популарном изреком да су „слике радија боље“ него оне

20 Alfred Doblin, *Literatur und Rundfunk, Schriften zu Asthetik, Poetik und Literatur*, S.Fischer Verlag, 2013.

на визуелним медијима. Орсон Велс је унео духовиту варијацију у ту паролу када су га питали да упореди радио и телевизију. Одговорио је да више воли радио „зато што он има већи екран“.

Говорећи о феномену „унутрашњег виђења“, Мартин Еслин је у утицајној расправи *Ум као њозорница* (1971) разматрао и начин на који би се он могао искористити: „Радио може да дочара визуелни елемент чистом сугестијом. Дијалог је кадар да у себи понесе сценографију и костим, а човеков глас снажно сугерише његов изглед. Радио је зато, чини се, савршен медиј за извођење драмских дела.“²¹

Теоретичари визуалистичке оријентације, рецимо, управо поменути Еслин и Ендрју Крисел²², доказују, продубљујући овај правац тумачења, да су слушаоци заправо *принуђени* да замишљају укупност света који им, само у његовом аудитивном аспект, приказује радио. При томе је чест посредни аргумент позивање на Аристотелову хијерарију чула, у којој се тврди да је око далеко најважније, јер преко њега добијамо највећи број података. Из тога се извлачи закључак да је медиј који се обраћа само слуху – путем гласова, музике, тонских ефеката, природних шума и тишина – по дефиницији некомплетан, „слеп“, и да тражи слушаочеву сарадњу. Наиме, да би постала део који може да заступа целину, звучна творевина мора да се стално допуњава визуелним представама слушалаца, неизбежно позваних на активан однос према медију и на игру довршавања започете комуникације, у неку руку састварања. Слушалац је, дакле, императивно наведен, ако жели истински потпун доживљај, да замишља све што је у вези са емитованом конфигурацијом звукова, од драмских сцена до студијског простора и спикера који саопштавају вести и информације о водостању.

Има, међутим, и схватања као што је Арнхајмово, да је радио-драма, слично музици, у себи комплетно и самодовољно акустичко искуство, којем није потребно никакво допуњавање визуелним импресијама. Што се тиче вредновања чула, понекад се истиче првобитност, те тиме и извесна супериорност слуха. Валтеру Мурху припада рефлексија о том „староседелачком“ приоритету:

„Слух је прво од наших чула које се укључује, четири и по месеца након што смо зачети. И до краја нашег времена у материци – још четири и по месеца – киселимо се у богатој саламури звука

21 Martin Esslin, *The mind as a stage*, in *Mediations*, Grove Press, New York, 1982, p. 172.

22 Andrew Crissel, *Understanding Radio*, Methuen and Co.Ltd, London and New York, 1986.

који прожима и храни нашу свест у развоју: интимним и разноврсним пулсирањима срца и даха наше мајке; њеном песмом и гласом; утишаном тутњавом и изненадним налетима њеног цревног трубљења; изненадним, мистериозним, примамљивим или блиским одломцима спољашњег света – све се то непрестано врти око детета везаног за материцу, без конкуренције успаваног Вида, Мириса, Укуса и Додира.²³⁾

Ако се по много чему разликују, књижевност и радио су можда и два најближа медија управо по моћи имагинације која се ослобађа концентрисаним читањем и слушањем, подстицајним за настанак менталних слика у свести занетих тим издавајајућим активностима духа. У оба случаја, реч је о процесу претварања звучних сензација у квазивизуелни доживљај, с тим што су у књижевности те сензације имагинарни резултат „унутрашњег слушања“; аутор текста је његов први слушалац, јер жели не само да пренесе одређени смисао него и да сваку реченицу артикулише у жељеном тону, који осцилира између склада и сукоба са појавом значења. Шкловски је говорио о „сласти стиха на нашим уснама“.

Буђење визуелне имагинације јесте, дакле, феномен који обухвата свест не само слушалаца радија него и читалаца књижевног дела; не случајно, обе активности су по свом карактеру усамљеничке и интимне и, да бисмо се у њих упустили, морамо оставити за собом свет стварног чулног искуства и дневних преокупација. Међутим, слике чије је настајање подстакнуто читањем постале су релативно касно предмет методолошки заснованих проучавања, које се највише одвија у оквиру феноменолошког приступа уметности, теорије рецепције и когнитивне наратологије.

Руски формалиста Борис Ејхенбаум није се посвећивао специфично овом питању, али вреди поменути његово запажање да се „читалац креће од штампане речи ка визуализацији предмета“.²⁴⁾

Систематско разматрање акта читања налазимо код феноменолога Романа Ингардена, који је, из онтолошке перспективе, разликовао четири слоја уметничког књижевног дела: звучања, значења, приказаних предметности и схематизованих аспеката. Он је налазио да је такво дело пуно *месија неодређености*, јер на писцу и није да исцрта сваку појединост, као шрафурама, него да иде путем наговештаја и двосмислености које ће сваким читањем бити

23 Walter Murch, *Womb Tone*, „The Transom Review“, June 2006.

24 *Literatura i kino* /1926/ u: *Literatura*, 1927, 123.

конкретизоване, што значи и разрешене, на нов начин. Текст, као нека партитура, позива читаоца да заузме активан став и својим креативним домишљањем попуни писањем остављене празнине, повезујући делове штива у конзистентну целину. Тек актом читања уметничко дело, по Ингардену, постаје естетски објект.²⁵⁾

Запазићемо да се и овде једно недостајање – празнине и места индетерминације – претвара у предност медија, овога пута уметничке књиге. Као у визуалистичкој теорији радија, која недостатак сликовних утисака проглашава основом креативног напора који ће дати „боље слике“, читалац код Ингардена отклања места индетерминације како би се остварила воља за смислом, својствена човеку. *Lector in fabula* (О читаоцу је реч) наслов је књиге Умберта Ека.

У компресованом прегледу, долазимо до Ингарденовог наставаљача Волфганга Изера, који у расправи *Процес читања* објашњава да имагинација долази до речи управо тамо где је нешто, у успелом уметничком делу, интенционално изостављено:

„Ако неко гледа планину, онда је он, наравно, не може замишљати; чин замишљања планине претпоставља, дакле, њено одсуство. Слично је и са књижевним текстом: ми можемо замишљати само ствари које нису ту; написани дио текста даје нам сазнање, али нам ненаписани дио даје прилику да замишљамо ствари; уистину, без елемената неодређености, без празнина у тексту, ми не бисмо били у стању да активирамо своју имагинацију.“²⁶⁾

Али, какав је карактер слика изазваних маштом читалаца? На то питање настојала је да одговори Ренате Брош у студији *Читање и визуализација* из 2013. године. То су, писала је, понекад тако живе представе да нам се чини да свет дела посматрамо из њега самог, „унутарњим оком“. Оне ипак немају конкретност и јасноћу као слике које гледамо на филму, телевизији, позорници или у свакодневном животу. Одликују се наглашеним афективним и сазнајним квалитетима, у континуитету се згушњавају и расплињавају и претапањем прелазе једне у друге. На крају се само понеке задржавају у памћењу, везане за доживљени наратив.²⁷⁾

Холандска теоретичарка наратолошке оријентације Мике Бал

25 О сазнавању књижевної уметничкої дела /1937/, СКЗ, Београд, 1971.

26 Preveo Zdenko Lešić, Hyperborea, hyperborea.blogspot.com. Takode: Wolfgang Iser, *Der Akt des Lesens*, Wilhelm Fink Verlag, Munchen, 1984.

27 Renate Brosch, *Reading and Visualisation*, „International Journal of English Studies“, September 2013.

усредредила се у есеју *Визуелна наративност* (2005) на питање о литерарним средствима којима се нарочито побуђује настанак менталних слика током читања. При томе је у први план истакла такозвану концептуалну метафору, али и дескрипцију, као традиционални елемент – данас умногоме потиснут – који читаоцу може да обезбеди детаљне податке о физичким, спољашњим карактеристикама амбијента и главних ликова.²⁸⁾

Овом правцу проучавања могло би се у целини приговорити да без довољно теоријских сумњи изграђује становиште које је, бар наизглед, блиско симплификованој и давно напуштеној теорији Александра Потебње, коју су аргументовано критиковали руски формалисти, да је уметност „мишљење у сликама“. Такође, чини се да визуалистички приступ књижевности и радиофонији не допире својим објашњењима до авангардних струјања, којима је својствено да не формирају неупитан „слој приказаних предметности“, већ да ауторефлексивно задржавају пажњу на себи и свом медију.

Што се тиче поређења, савремена експериментална истраживања су заиста потврдила претпоставку да радио позитивније делује на развој способности имажинације него телевизија, која нуди „комплетну“ верзију стварности, и визуелну и аудитивну.²⁹⁾ Штавише, чини се извесним да снага креативног замишљања, ослобођена радиом, превазилази сродне моћи и свих других медија претежно визуелне природе. Но што се тиче књижевности, сваки присталица радиофоније био би задовољан стављањем на блиску раван. Наиме, „слике“ књижевности продукт су једино језика, док „слике“ радија изазивају, поред речи, и музика, звучни ефекти и амбијентални шумови. Упућеност само на језичка средства – у феноменалном погледу, на графичке знакове – вероватно чини књижевност најзахтевнијом уметношћу када је о позиву на имажинацију говор.

Радио у доба дигиталне технологије

Између два издања овог зборника наставила је да се убрзано одвија велика дигитална технолошка револуција која је, према неким катастрофичким предвиђањима, требало да донесе и крај књиге и крај радија. Међутим, оба медија изашла су из овог раздобља

28 Mieke Bal, „Visual Narrativity“, in: *The Visual-Narrative Matrix*, Southampton Institute, Southampton, 2000.

29 Bonnie M. Miller, *The Pictures are Better on Radio*, „Historical Journal of Film, Radio and Television“, 2018, 2.

очуваног бића, а знатне трансформације, које су доживела, биле су знаци прилагођавања и развоја, а не губљења позитивних обележја и стеченог престижа. Показало се да је модел конвергенције медија надвладао у пракси модел дарвинистичке борбе за опстанак, у којој преживљавају само најснажнији.

Радио је у протеклом периоду био темељито преиспитиван у свим својим битним одредбама. Он је делом изашао из свог некадашњег оквира и данас би било тешко наћи једну дефиницију, која би обухватила сва његова обличја. Промене су захватиле све његове деценијске константе, од којих издвајамо пренос порука путем електромагнетних таласа, ефемерност, линеарно одвијање програма, чисто аудитивни карактер и интерференцију.

а) *Радио-шаласи*. Радио је од почетка био пренос сигнала преко електромагнетних таласа, а поруке су могле бити кодирани у Морзеовим знацима или конципиране као говорно-музички програм. Интернет радио излази из ове дефиниције, јер се његова порука не пробија кроз интерференције и атмосферске сметње да би из даљине стигла до неодређеног броја непознатих слушалаца; тај радио користи за одашиљање нумеричке низове, засноване на бинарном коду, и може се слушати било где на свету преко компјутера или сличних уређаја. Наравно, и програм класичних станица да се данас примати уживо на мобилном телефону помоћу преузете апликације – ако се има интернет.

Баш у години објављивања првог издања овог зборника, 2004, појавио се велики изазов радију у виду дигиталног програма подкаст (*podcast*), који је такође био предвиђен за глобално преузимање путем интернета. Сматрао се конкуренцијом радију зато што је и он, заправо, аудио садржај, остварен, најчешће, у журналистичкој форми разговора пред микрофоном. Лак за реализацију, окренут обради одређене теме у више епизода, окружен ореолом неслужбеног облика саопштавања, брзо преносив на мобилни телефон, таблет или компјутер и расположив за преслушавање када то слушаоцу одговара, тај вид аудитивне продукције доживео је вртоглаву популарност, па је већ следеће, 2005, назив подкаст проглашен за реч године. Подкаст је задржао све до данас висок статус, али га је радио знатно надјачао по броју слушалаца, како због својих прочитих преимућстава – жанровског богатства, актуелности, брзине реакције и емитовања уживо – тако и због тога што је отворио нове могућности за интеракцију с аудиторијумом. На крају су

многе емисије формирале свој подкаст, и тиме је стратегија заокруживања успешно окончана.

У сваком случају, чињеница је да се више не може сав радио одредити као преношење порука путем електромагнетних таласа. Та промена дефиниције значи да суштина радија није техничка, него садржинска.

6) *Ефемерност*. На удару промена нашла се и ефемерност, карактеристика која је дуго сматрана неизменљивом и фаталном за радио, јер изузима његову продукцију из домена трајних вредности, могуће уметничких, и отежава формирање радио-критике по узору на књижевну, позоришну или музичку делатност те врсте. Да би се продужио век емитованих садржаја, прибегавало се између два светска рата решењима као што су оптичко снимање звука на филмску траку и урезивање звучних вибрација на грамофонску плочу. Средином двадесетог века нови квалитет донела је масовна производња магнетофона, а магнетна трака показала се погодном за сечење и лепљење, то јест, за технички и естетски поступак монтаже. Била је то новина од изузетне важности, и тада су у свим већим станицама формиране фонотеке и тонске архиве, али, изреке „отишло у (в)етар“ и „једном, и никад више“ одржале су се у речнику акустичког медија и у том раздобљу.

Тек је дигитална технологија омогућила компресовано снимање свих програма Радио Београда током 24 сата, док се они емитују, и трајно складиштење тих снимака. Истовремено, аудио записи многих емисија почели су да се појављују *online* одмах пошто би се оне завршиле и да, евентуално, формирају окосницу будућих подкаста.

Понекад се на цео интернет гледа као на један колосални архив, у чије се трезоре сваког дана слива велики број нових датотека и колекција. Али, профилисани архиви звука заиста постоје *online* као концепцијски сређене и публици отворене ризнице, рецимо, етнографске музике, звучних ефеката и аудио библиотека. Код нас се тако заборава радиофонских вредности и креативних људи које је радио имао супротставља изванредни сајт *Audio и фоно архив Симић*, чији је *spiritus movens* познати документарни аутор Драгослав Симић.

Радио је, очигледно, с временом победио ефемерност и за њега више не важи, бар не у потпуности, стара латинска изрека *Verba volant, scripta manent*, јер речи изговорене у етер сада и лете и

остају. То је донело и извесну промену онтолошког статуса радија. Он више не постоји само у времену већ, пошто се снимци могу враћати и понављати, добија и одређена обележја везана за просторну егзистенцију.

ц) *Линеарност*. Током протеклих двадесетак година највише се радило на томе да радио постане двосмерни и партиципаторни медиј, у чијем ће програму аудиторијум имати своју улогу и реч. Та новина посебно је значајна за младе генерације слушаца, чији је став према овом, сада традиционалном медију, преко очекивања позитиван, али са изричитом намером да буде и активан и делатан. Вреди се подсетити да је још 1932. године, у прослављеном есеју *Радио као апарат комуникације*, Бертолт Брехт критиковао линеарност константног смера емитовања, испоручивање садржаја из једног центра ка масовном броју пасивних прималаца, и тражио да се допусти да слушаца говори, а не само да слуша. (Немачки песник и драматург мислио је највише на говор радничке класе; но занимљиво је приметити и то, по употреби речи „апарат“, да се термин медиј, у време настанка овог текста, још није широко користио у свом данас најприхваћенијем значењу.)

Интерактивни однос са публиком, који је Брехт остваривао у епском театру, а желео да оствари и у пракси радија, показао се као релативно достижан циљ у доба дигиталних технологија. Он се више не своди на укључивање слушаца у програм путем отворене телефонске везе или читаних порука, већ су установљени и извесни начини учешћа публике у самом производном процесу. *Feedback* се сада највише остварује захваљујући савезништву радија са друштвеним мрежама, а слушаоци више не чекају пасивно дан и сат када је нека емисија на распореду, него своје тренутне жеље исказују притиском на дугме *on demand*.

д) *Звучна једнодимензионалност*. У новијем периоду било је и покушаја да се измени сама аудитивна природа радија, факт да је он медиј који располаже само звуком, и ничим друго, да би рекреирао у свести слушаца васцели свет у свим његовим димензијама, не само асоцијативно физичким, спољашњим, него и интелектуалним, емоционалним и духовним. Ови покушаји „визуелног радија“, чији би се звук допуњавао на интернет екрану неким видео садржајима, рецимо приказивањем глумаца на читајућој проби радио-драме, и слично, из корена су погрешни и воде предвидљивом неуспеху, па се на њима не вреди задржавати.

е) *Интерференција*. Радио је све до појављивања дигиталне цивилизације живео са интерференцијама, мешањима таласа разних станица које су радиле на истој фреквенцији или у истом простору, што је доводило до сметњи на везама и дисторзије порука, праћених крчањем, пуцкетањем и фијуком. Статичке сметње су биле мањи непријатељ, али, да би се сузбила могућност интерференција, одржавале су се деценијама конференције радио експерата из целог света, чија је сврха била да се донесе такав план расподеле унутар ограниченог дифузног спектра према којем би свака велика национална станица добила ексклузивну фреквенцију, док би оне мање, евентуално, могле имати и заједничку, али само ако су географски веома удаљене. Пошто се број емитера широм света брзо и стихијски умножавао и пошто су поједине станице излазиле изван себи дозвољеног опсега, што је показивала међународна контрола, донети планови су с временом пропадали, па се кретало изнова, према истом, тешко остварљивом циљу.

Међутим, дигитална технологија је ефикасно решила проблем. Вишеструко је умножила број програма који се могу дати са једног предајника, па је спектар распрострањавања сигнала престао да буде ограничено добро. Осим тога, дигитални радио већ својом техничком дефиницијом искључује саму могућност интерференција. Његов сигнал је без сметњи, чист и кристално јасан. То је навело грчку теоретичарку комуникације Евангелију Каратанасополу да упореди звук дигиталног радија са звуком који је ласерски снимљен на компакт дисковима и који је тако беспрекоран и хладан да је изазвао реакцију љубитеља винила, грамофонских плоча, чија нас репродукција, упркос повременим крчкању и прескакањима игле на бразготинама, испуњава топлином. Наравно, дигитализација је изванредно достигнуће, сматра она, али су и такви критички одговори на њу, мада ограниченог домета, логични и разумљиви.³⁰⁾

Рекао бих да је овде у питању реакција на непрозирну страност, пошто имамо посла са трансхуманим објектима – не нехуманим или антихуманим, него онима што својом савршеношћу превазилазе човека. Јер ми смо ти изгребани као грамофонска плоча и склони искакањима из бразда и прекршајима правила, за које се не зна да ли су чешћи у забавишту или у старачком дому. Ми смо могли имати леп однос са класичним, људском бићу сразмерним радио

30 Evangelia Karathanasopoulou, „Ex-static but not extatic: Digital radio and the end of interference”, in *Radio: The Resilient Medium*, University of Sunderland, United Kingdom, 2014.

апаратом, који би прорадио ако бисмо га благо ударили дланом и чији би се пријем побољшао ако бисмо му се приближили или га држали у рукама, будући да је тело добар проводник. Могли смо му и скинути задњу плочу и променити лампе ако би се покварио и престао да даје знакове живота. Али како се можемо спријатељити са дигиталним пријемником који се не квари (него само једном потпуно занеми) и ради перфектно, као ствар идеалнија од нас?

Додуше, и аутентично уметничко дело је идеалније од нас, иако га је можда саздао крвав и пргав човек, коме не бисмо радо дали преноћиште. Али ми верујемо у поетски принцип стварања и у духовни темељ постојања, а пред леденим и савршеним техничким објектом осетимо понекад нелагодност и језу.

О овом, другој издању

Милош Црњански је пре више деценија исказао мисао да је радио „нервни систем нашег глоба“, и то луцидно запажање намах објашњава зашто се споне радија и књижевности, заинтересоване за своје планетарно распрострањавање, још више учвршћују у данашњем умреженом друштву. Вељко Петровић, наш проналазач чисто акустичке игре, видео је у радију обновитеља књижевности у њеном изворном, звучном облику, какав је био хиљадама година, пре него што је Гутенберг завладао. Љубомир Мицић нас је веома рано бацио у бујицу европског модернизма захтевајући да се од филма и радија преузму, у литератури, технички поступци конструкције, монтаже, „оштобридних“ резова и лепљења, који могу имати, и за њега су одмах имали, иновативни естетски смисао. Душан Матић је истицао да се „креативни елемент на радију налази у области радио-драме“, нове и двосушне, истовремено литерарне и радиофонске форме изражајности. А сви они су знали и признавали да књижевност даје радију велики део елитног програма и нимбус културног престижа

О тим симбиотичким односима два медија говорило је прво издање овог зборника, објављено поводом 80 година Радио Београда. У међувремену, током протекле две деценије, добила је изванредан размах дигитална технолошка револуција, која је померила и литературу и радио из њихових концептуалних упоришта, а пружила им донедавно непознате могућности презентације и креативне експресије. Појавиле су се и нове генерације књижевника, које на нов начин доживљавају радио и, пишући о њему подједнако узбудљиво

и топло као и њихови претходници, сагледавају феномене радио-фонске невидљивости са становишта неких својих, специфичних поетика. То је део разлога да се прво издање зборника измени и допуни, а ствар је промишљене и професионално довитљиве иницијативе Издаштва РТС-а да се овом подухвату приступи тако великим и значајним поводом као што је стогодишњица Радио Београда.

Прво издање се мења структурално, прекомпозицијом појединих поглавља, друкчијом расподелом једног броја текстова између њих и променом наслова неких од дванаест тематских целина. Књига се допуњује према мерилима која су важила и за прво издање: штампани су искључиво, јер и то је довољно широко подручје, одлични текстови о радију есејистичког или мемоарског жанра, чији су аутори књижевници и, у ретким случајевима, књижевни критичари. Наравно, има значајних песама, приповетки и одломака романа са централним мотивом радија, али та естетска остварења остају за неки други сродан подухват, као и сваковрсни текстови музичара, ликовних и визуелних уметника, глумаца, спикера, редитеља...

Да би се остварила целовитост сагледавања теме *Књижевност и радио* кроз време, начињен је, пре свега, избор најбољег што је о тој виталној релацији код нас већ објављено током протеклих стотинак година, од 1921. до данас. Дакле, приближно половином текстова, који су се понекад са великим трудом и истраживачким хтењем откривали приметити, неретко по малотиражним листовима и часописима, ова репрезентативна књига је антологија. Но десио се и понеки превид, а последњих година појавило се више књига чији одломци одговарају свим задатим мерилима. Зато се досадашњем избору сада прикључују текстови аутора: Љубомира Мицића, Милоша Црњанског, Владимира Буџца, Светлане Велмар-Јанковић, Милована Витезовића, Милована Илића-Минимакса, Тамиле Сијарића и Арсенија Јовановића.

Приближно је исти број нама савремених писаца које сам, припремајући прво издање, позвао да напишу текст специјално за зборник *Књижевност и радио*. Карактеристично је да нико од позваних није пропустио ту могућност да у форми оригиналног огледа изнесе своје спознаје, доживљаје, емоције и успомене везане за радио. То се поновило и сада, и сведочанство је о привржености и присном односу целих генерација, па и данашње, према зеленом

оку што нас гледа из „чаробне кутије“. Изворне текстове за ово друго, измењено и допуњено издање зборника написали су: Вуле Журић, Љубица Арсић, Стефан Митић-Тићми, Матија Бећковић (*Поретити сликани звуком*), Радоман Кањевац, Мухарем Баздуљ и Војислав Карановић.

У 21. веку, супротно очекивањима песимиста, знатно се разгранала и развила и теоријска мисао о радију и о звуку, кристализована у великом броју студиозно написаних књига, научних скупова и зборника радова, као да је реч о несвесном интелектуалном отпору свуда присутној наметљивости визуелног елемента. Но стих Станислава Винавера „Звук је оно што је дубље“ остаје једно од ретких, драгоцених оруђа ума којима можемо узвратити на ту агресију и доминацију. Заправо, да уронимо дубље у магични свест сонорности, позивају нас и књижевни стих и свака добра реч радија, сједињени у напору да продуже мелодију матерњег говора, оног јединог што смо чулно могли досегнути и пре рођења.