



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



ВЕЛИБОР В. ПЕТКОВИЋ

**КЊИЖЕВНО ДЕЛО ДУШАНА РАДОВИЋА
У СВЕТЛУ ТЕОРИЈЕ ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТИ**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

НИШ, 2020.



UNIVERSITY OF NIŠ
FACULTY OF PHILOSOPHY



VELIBOR V. PETKOVIĆ

**LITERARY WORK OF DUŠAN RADOVIĆ
IN THE LIGHT OF THE THEORY OF
TRANSMEDIALITY**

DOCTORAL DISSERTATION

NIŠ, 2020.

Подаци о докторској дисертацији

Ментор:

проф. др Јелена Јовановић, ванредни професор, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет

Наслов:

Књижевно дело Душана Радовића у светлу теорије трансмедиијалности

Резиме:

Докторска теза *Књижевно дело Душана Радовића у светлу теорије трансмедиијалности* за предмет истраживања има текстове писане за медије или накнадно транспоноване из књижевности у електронске медије – радио и телевизију. Корпус проучавања чине телевизијска серија за децу *На слово, на слово*, пишчева теоријска разматрања овог медија и ТВ критике програмских садржаја, текстови емисије *Београде, добро јутро* и радио-драме, уз осврт на књижевне текстове у интермедиијалним и трансмедиијалним релацијама.

Основно методолошко усмерење засновано је на посткласичним, когнитивним наратолошким студијама, на интертекстуалном и интермедиијалном приступу, као и на трансмедиијалности која доприноси метареферентном умрежавању различитих медија и целокупне савремене културе. Значајну улогу у овом приступу има и схватање медијаморфозе Роџера Фидлера као еволуције информационих и комуникационих технологија која наговештава могућност укидања граница између реалности и виртуелности.

У теоријском делу представљен је развој наратологије, од структурализма и покушаја заснивања наративне граматике, преко померања фокуса са наратива на наративност, до метареферентног заокрета и хипермедиијације културе. У том контексту, методологијом теорије Маршала Маклуана о примарности медијске форме за утицај на публику, анализирана је моћ говорног наратива радија и телевизијско посредовање света сликом и звуком кроз историју њиховог технолошког

развоја.

Истраживачким радом на текстовима Душана Радовића, првог српског књижевника који је и професионални аутор у електронским медијима, показало се да његови кратки наративи са радија објављени у књигама, изражавају наглашенију сатиричност као главну одлику афоризма. Промена комуникативног канала којим наратив доспева до примаоца мења и семиотички систем, а тиме и сазнајни поступак и начин на који га процесуирамо.

Прича посредована телевизијском сликом у још већој мери утиче на кретање фикционалних ентитета кроз медије, трансмедијално варирајући значења и обогаћујући утиске реципијента. Свест о условљености медијским контекстом усмеравала је Радовића ка прагматичном говору у коме се директно обраћао публици, чиме се експлицира отвореност и динамичност његових текстова кроз металептично укидање граница између фикције и стварности. Дескрипција присутна у текстовима за радио изостаје у сценарију епизода ТВ серија, јер је надомештена сликом. Дијалошка природа људске комуникације и драматика збивања омогућавају транспоновање наратива из једног медија у други без губљења суштинских својстава поетичко-етичке особености Радовићевог дела.

Појава нових медија у ери интернета која је довела до конвергенције старих и интерфејса човек – компјутер, захтева нови језик у коме се све реторичке фигуре свODE на метонимију.

Хипертекст светске мреже води читаоца од једног ка другом тексту *ad infinitum*, сматра Лев Манович, а пандан метонимији у овој сфери представља метареференца као кључни појам трансмедијалне наратологије. Радовићеви наративи засновани на игри речи, онеобичавању стварности и постварењу чуда, двопланским карактером повезују фантазију и збиљу, што их чини идеалним за бескрајни виртуелни простор трансмедијалне будућности.

Научна област:	Филолошке науке
Научна дисциплина:	Српска и компаративна књижевност
Кључне речи:	књижевно дело, Душан Радовић, медији, трансмедијалност, наратив, метареференца
УДК:	821.163.41.09
CERIF класификација:	Н 004 Филологија Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна критика, теорија књижевности
Тип лиценце Креативне заједнице:	Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)

Data on Doctoral Dissertation

Doctoral
Supervisor:

prof. Jelena Jovanović, PhD, Associate Professor, University of Niš,
Faculty of Philosophy

Title:

Literary work of Dušan Radović in the light of the theory of
transmediality

Abstract:

The subject of research of the doctoral thesis *The literary work of Dušan Radović in the light of the theory of transmediality* are texts written for the media or subsequently transposed from literature into electronic media - radio and television. The corpus of the study consists of a television series for children *Na slovo, na slovo*, the writer's theoretical considerations of this medium and TV reviews of program content, texts of the show *Beograde, dobro jutro* and radio dramas with reference to literary texts in intermedial and transmedial relations.

The basic methodological orientation is based on postclassical, cognitive narratological studies, on the intertextual and intermedial approach as well as on transmediality that contributes to the metareferential networking of different media and the entire contemporary culture. A significant role in this approach is played by Roger Fidler's understanding of mediamorphosis as the evolution of information and communication technologies which implies the possibility of abolishing the boundaries between reality and virtuality.

The theoretical part presents the development of narratology, from structuralism and attempts to establish a narrative grammar, through shifting the focus from narrative to narrativity, to the metareferential turn and hypermediation of culture. In this context, by the methodology of Marshall McLuhan's theory of the primacy of the media form for influencing the audience, the author analyzes the power of the speech narrative of radio, as well as television mediation of the world with image and sound through the history of their technological development.

The research work on the texts of Dušan Radović, the first

Serbian writer who was also a professional author in the electronic media, showed that his short narratives from the radio published in books express more pronounced satire as the main feature of the aphorism. The change of the communicative channel through which the narrative reaches the recipient changes the semiotic system, and thus the cognitive procedure and the way we process the narrative.

The story mediated by the television image influences the movement of fictional entities through the media to an even greater extent, transmedially varying the meanings and enriching the impressions of the recipient. The awareness of being conditioned by the media context directed Radović towards pragmatic speech in which he addressed the audience directly, which explains the openness and dynamism of his texts through the metaleptic abolition of the boundaries between fiction and reality. The description present in the texts for the radio is missing in the script of the TV series episodes, since it is replaced by the picture. The dialogical nature of human communication and the drama of events enable the transposition of narratives from one medium to another without losing the essential properties of the poetic and ethical peculiarities of Radović's work.

The emergence of new media in the era of the Internet, that has led to the convergence of the old and the advent of a human-computer interface, requires a new language in which all rhetorical figures are reduced to metonymy.

The hypertext of the world wide web leads the reader from one text to another *ad infinitum*, believes Lev Manovich, and the counterpart to metonymy in this sphere is metareference as a key concept of transmedial narratology. Radović's narratives, based on word play, the unusualness of reality and the creation of miracles, connect fantasy and reality with a two-dimensional character, which makes them ideal for the endless virtual space of the transmedial future.

Scientific Field: Philological sciences

Scientific Discipline: Serbian and comparative literature

Key Words: literary work, Dušan Radović, media, transmediality, narrative, metareference

UDC: 821.163.41.09

CERIF Classification: For example: H 100 Documentation, information, librarianship, archives

Creative Commons License Type: Attribution-NonCommercial-NoDerivs **CC BY-NC-ND**

САДРЖАЈ

1. УВОД: ОД ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ ДО ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТИ.....	11
1.1. Покушај заснивања наративне граматике.....	13
1.2. Померање фокуса од наратива ка наративности.....	16
1.3. Ка одређењу појма трансмедиајалности	19
1.4. Наратологија као општи методолошки приступ.....	25
1.5. Медијске особености наратива: значај метареференци.....	28
1.6. Метареферентни заокрет: хипермедиајација културе.....	31
2. МЕДИЈИ И НАРАТИВ	37
2.1. Историјски развој радија.....	39
2.2. Моћ говорног наратива.....	41
2.3. Телевизијско посредовање света сликом и звуком.....	48
2.4. Електронски медији као сурогат породичног огњишта.....	54
2.5. Утицај телевизијских жанрова на публику.....	57
2.6. Објективност медија наспрам идеологије.....	61
2.7. Мимезис телевизијске слике.....	65
2.8. Глобална медијска култура: униформност и вишезначност.....	70
3. ТРАНСМЕДИЈАЛНИ НАРАТИВ ДЕТИЊСТВА ДУШАНА РАДОВИЋА.....	73
3.1. Образовање као учење вештина и трагање за личним изразом.....	76
3.2. Критички приступ писању и аутоиронија Душана Радовића.....	78
3.3. „Филмски“ почетак новинарске каријере Душана Радовића.....	81
3.4. Ведрина и доброта по угледу на античку калокагатију.....	83
3.5. „Примењени“ писац „на острву писаћег стола“	85
4. ДУШАН РАДОВИЋ О ТЕЛЕВИЗИЈИ – (САМО)КРИТИЧКИ	91
4.1. Радовићев <i>начин</i> да ТВ програм буде бољи и утицајнији.....	96
4.2. Мултимедиајалност и мерило укуса у селебрити ери.....	100
4.3. <i>Сезам стрит</i> – улица телевизијског образовања деце.....	105
4.4. Образовне серије за одрасле и ТВ критике.....	108
4.5. Програмске теме – неумољиви суд о квалитету.....	111

5. ТВ СЕРИЈА ЗА ДЕЦУ <i>НА СЛОВО, НА СЛОВО</i>	121
5.1. Рана фаза ТВ серије <i>На слово, на слово</i> : од речи до телевизије и назад.....	126
5.2. Зрела фаза ТВ серије <i>На слово, на слово</i>	154
5.3. Општајни колаж ТВ серије <i>На слово, на слово</i> – последња 34. емисија.....	169
6. ТРАНСМЕДИЈАЛНО ФУНКЦИОНИСАЊЕ НАРАТИВА НА РАДИЈУ.....	185
6.1. Трансмедијалност Радовићевих радио-драма.....	193
6.1.1. Металепса и метареференце у драми <i>Капетан Џон Пилфокс</i>	193
6.1.2. Метареферентни потенцијал радио-игре <i>Како су постале ружне речи</i>	204
6.2. <i>Београде, добро јутро</i> , радио прилози београдском фолклору – опште карактеристике првих емисија из јула 1975.....	213
6.3. Иронија у текстовима емисије <i>Београде, добро јутро</i>	226
6.4. Ведрина добронамерног хумора.....	241
6.5 Функција описа и антропоморфизација природе	254
6.6. „Рушење четвртог зида“.....	262
6.7. Од публицистичког до књижевноуметничког стила.....	266
6.8. Ритам у тексту и ритам на радију.....	272
6.9. Главне карактеристике необјављених текстова.....	277
7. ОПШТИ ОСВРТ НА РАДОВИЋЕВО КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО.....	291
7.1. Поетске игре Душана Радовића.....	302
8. ЈЕЗИК НОВИХ МЕДИЈА И КОМУНИКАЦИЈА СА РАДОВИЋЕВИМ ДЕЛОМ..	340
9. ЗАКЉУЧАК.....	348
10. ЛИТЕРАТУРА.....	353

1. УВОД: ОД ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ ДО ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТИ

У „вишегласју теоријских истина“ (СЛАВИЊСКИ 2006: 111 према БУЖИЊСКА, МАРКОВСКИ 2009: 8) одабрали смо да дело Душана Радовића покушамо да протумачимо у светлу теорије трансмедиаљности. Циљ рада је да се новим приступом сагледају текстови аутора, превасходно писани за електронске медије – радио и телевизију, уз осврт на дела објављена у класичним медијима – књигама и књижевним часописима и новинама. Неопходност таквог истраживања изискује пишчев упоредни рад у медијима и у литерарном свету, уз паралелно објављивање различитих жанровских форми којима је Душан Радовић превратнички утемељио модерну српску књижевност за децу, почев од педесетих година прошлог века, најпре радио-драмом *Капетан Џон Пиплфокс* (1953), а затим књигом песама *Поштована децо* (1954) и надаље, кроз три деценије стваралачког рада. Охрабрени идејом Мишела Фукоа да у литерарном дискурсу „теорију изједначи са праксом“ (ФУКО 2007: 40), претпостављамо да ново истраживање, у складу са изворним значењем речи теорија (на грчком језику: *theoria, theorein* = гледати нешто, посматрати, интелектуално истраживати), може бити обогачено новим увидима кроз савремено читање.

Иако се корени теорије трансмедиаљности, преко наратологије, пружају до структурализма, његова еволуција ослобађа нас задатка да текстовима Душана Радовића пронађемо тачно одређено место у целовитом систему универзалних тврдњи и рационално објаснимо све језичке игре, иновације и заокрете у писању за децу и одрасле. Истовремено, то не значи одустајање од научних метода у анализи и интерпретацији, посебно оног дела пишчевог опуса транспонованог из књижевности у савремене електронске медије или директно писаних за њих. Упркос релативизацији домета књижевних теорија у тумачењу књижевности, сматрамо да без утемељеног теоријског приступа свако тумачење остаје на нивоу импресионистичке критике односно „књижевности о књижевности“, у најбољем случају - метакњижевности која нашироко говори о свему, али изоставља анализу конкретних текстова. Наш приступ представља покушај да савременим теоријским приступима артикулишемо и истакнемо уочене метареферентне аспекте Радовићевог дела који га чине јединственом појавом у српској књижевности за децу и одрасле.

Контроверзе о различитим дискурсима књижевности као уметности, књижевној критици и теорији књижевности, један од савремених теоретичара је изразио метајезички: „Речи о речима: теоријски судови о критичким судовима, о реченичким секвенцама које називамо књижевност“ (КРИГЕР 1988: 6). То представља упозорење да се нагомилавањем језичке грађе, без обзира на различите дискурсе, постепено удаљавамо од онога од чега смо кренули и у чије се тумачење упуштамо, а то је сама књижевност. Овај исказ изражава ставове о кризи теорије осамдесетих година XX века, чак и о њеном крају, али управо тада је обновљено интересовање за теоријска питања што је довело до бројних расправа међу истраживачима и креативних идеја за њено реформисање, запажа Питер Бари (БАРИ 2009: 17).

Међу решењима која су се појавила не само у теоријским полемикама, већ их је наметнуо и брз технолошки развој медија и стваралачки приступ књижевним текстовима, указао се интердисциплинарни приступ: интермедијалност и трансмедијалност. Сам термин интермедијалност сковао је немачки теоретичар А. Хансен Лева 1983. године, по аналогији са „интертекстуалношћу“ с намером да представи односе између литературе и визуелних уметности у руском симболизму. Појам се најпре проширио у истраживањима обављеним у Немачкој, да би затим постао и међународно признат, мада се још понекад меша са „интертекстуалношћу“ нарочито ако се појам „текста“ користи у ширем смислу, као термин који покрива све семиотичке системе (ВОЛФ 2005: 252-256).

Развој теоријско-појмовних категорија довео је до даље диференцијације, па ако се говори о тексту у вербалном смислу, интертекстуалност је тада само варијанта интрамедијалности, и односи се искључиво на „хомомедијалне“ релације између вербалних текстова или система. „Интермедијалност“, на супрот томе, схвата се у најширем смислу као свако прекорачење граница између медија и односи се на хетеромедијалне релације између различитих семиотичких комплекса. Уколико је реч о истом наративу који мења форму у различитим медијима, говоримо о интермедијалности. Међутим, теоретичари медија, од Маршала Маклуана до савремених истраживача „језика нових медија“ попут Лева Мановича, сматрају да медији нису само комуникативни канали за пренос поруке, већ сам по себи, независно од садржаја, „медиј је порука“. То значи да се исти текст, типографски, аудитивни, визуелни – генерише кроз медије у нови артефакт који трансмедијално варира првобитно значење и деловање на публику. Разумевање овог процеса „медијатизације“ тешко да је могуће без разматрања наратива у оквиру класичне и посткласичне наратологије као књижевнотеоријске дисциплине која проучава жанрове (суштинске за медије), односно „природу, форму и функционисање приповедања“ (ПРИНС 2011: 122-123). Другим речима, у наше доба, на крају друге деценије XXI века, потребан је трансмедијални приступ наративу.

Опредељење за овакав, нови научноистраживачки поступак не представља повратак на скромне, практичне циљеве „ниског структурализма“ прашке школе да се применом идеја Фердинанда де Сосира утврди у чему је посебност поетског у односу на језик уопште, нити одустајање од циљева француског „високог структурализма“ да се конструише систем књижевног језика и створи општа граматика књижевности. Овде је реч о нечем сасвим другачијем од поделе коју је предложио Роберт Шоулс (ШОУЛС 2009: 307) на „ниски“ и „високи“ структурализам, у односу на његове циљеве. Прихватајући тезу о језичком карактеру свести и културе, савремени наратолози се уместо ка филозофији окрећу когнитивној психологији. Овакав приступ наговестио је руски (совјетски) психолог Лав Виготски још тридесетих година прошлог века, формулишући културно-историјску теорију развоја свести којом је ревидирао Марксов редукционистички модел: „То нипошто не значи да друштвени услови не одређују до краја или потпуно карактер и деловање уметничког дела, него само да га они не одређују непосредно. Сама осећања која изазива уметничко дело су друштвено условљена осећања“ (ВИГОТСКИ 1975: 32). Вероватно је значајан утицај на његова схватања имало то што се све до 1924. године бавио књижевном критиком, теоријом књижевности и лингвистиком. Веза књижевности и когнитивне психологије учинила му се природном за разумевање

наратива попут Фројдовога „тумачења снова“ као „царског пута у несвесно“ (ФРОЈД 1900; 2013).

То омогућава не само другачији приступ књижевности, већ и ново читање темељних текстова структурализма: „Супстанција мита не налази се ни у стилу, ни у начину приповедања, ни у синтакси, него у причи која се у њему прича“ (ЛЕВИ-СТРОС 1977: 217-218). Али док чувени антрополог, фасциниран фонологијом, овом тврдњом образлаже увођење „митема“ као основних јединица митске приче, по угледу на фонеме, покушавајући да изгради целовит систем који се налази у основи стварања свих култура, нараторологи померају тежиште ка „причи која се у њему прича“, заинтересовани за менталне процесе, а не више за структуру и њене градивне елементе: „Уместо питања: Шта наратив јесте?, траже се одговори на питање: Како наратив сазнајемо или процесуирамо?“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2015: 11). Уочавајући неке сличности између наизглед супротстављених ставова класичне и посткласичне нараторологије, Џејмс Фелан истиче да обе имају „исти циљ при развијању прихватљивог формалног тумачења природе наратива“. При томе не пропушта да нагласи и суштинску разлику: „Док је класична нараторологија узимала структуралну лингвистику за свој модел и због тога заснивала свој жељени формални систем као граматику, когнитивна нараторологија је више мултидисциплинарни покушај и заснива свој формални систем на моделу менталних компонената од којих наративи зависе и при њиховом настајању и при читању“ (ФЕЛАН 2006: 3 према ЈОВАНОВИЋ 2014: 8).

1.1. ПОКУШАЈ ЗАСНИВАЊА НАРАТИВНЕ ГРАМАТИКЕ

Пре оваквог „редефинисања наратива“ догодило се редефинисање нараторологије, а заокрет је испочетка деловао попут еволуције, а не револуционарног, коперниканског обрта. Наиме, поред антрополога Клода Леви-Строса, на француске структуралисте значајно је утицао и руски фолклориста Владимир Проп, првенствено анализом 449 руских бајки. Он је још 1928. године објавио у Москви *Морфологију бајки*, издвојивши сталне и променљиве елементе, чиме је навестио да би се такав поступак могао применити и на књижевност уопште. Проп је запазио да је кључни елемент сваке бајке даривање јунаку чаробног средства и због тога се и оне саме у литератури често називају „чаробним“. То средство преноси јунака у друго царство, и то је стални елемент, а имена, атрибути и врсте чаробних средстава се мењају. Анализом је издвојио 31 радњу које је назвао функцијама, а њих је дефинисао као „поступак лика одређен с обзиром на његов значај за ток радње“ (ПРОП 1982: 28).

Анализом ликова који се у бајкама појављују Проп је открио седам типова који играју одређене улоге: 1. јунак; 2. лажни јунак; 3. противник; 4. помоћник; 5. даривалац чаробног средства; 6. особа која шаље јунака на пут; 7. царева кћи или њен отац. То је омогућило да се компликовани сижеи бајки могу свести на једноставну схему, од почетне ситуације („Био једном један...“), преко функција – поступака ликова са готово непроменљивим редоследом догађаја, и на крају венчањем храброг јунака са царевом

кћери. Запазио је и да се одређене функције групишу око конкретних ликова, што ствара такозване „кругове радњи“.

Француске структуралисте је привукло откриће Владимира Пропа да бајке из целог света имају сличну структуру, што је аналогно „митемама“ Клода Леви-Строса, али оно што их је инспирисало било је откриће да то омогућава „произвођење“ бескрајно много нових бајки. То је и био разлог да Пропов модел дефинишу као „граматику бајки“, да би затим исти модел покушали да примене на књижевност и тако конструишу граматику књижевног приповедања. Тиме су створени услови за стварање Француске наратолошке школе, једне од најважнијих књижевних теорија после Другог светског рата. Главна упоришта њиховог истраживачког пројекта била су, поред структуралне анализе митова Клода Леви Строса и Пропове морфолошке анализе бајки, лингвистика данског истраживача Луја Хјемслева који је развио најстрожу формалну методологију, и трансформационо-генеративна граматика америчког лингвисте Ноама Чомског.

Теорија Чомског, заснована као општа теорија језичких структура, формални модел производње свих могућих реченица језика, а не само оних које су емпиријски потврђене, била је вероватно најутицајнија концепција структуралне лингвистике у XX веку. Сам аутор је 1968. године означио своју теорију као „универзалну граматику“, што је француским наратолозима био подстицај да по аналогiji „опишу вокабулар и одреде правила стварања могућих књижевних исказа“ (БУЖИЊСКА, МАРКОВСКИ 2009: 315). Тај модел замишљен је као идеал „језичке компетенције“, способности да се реченице стварају али и да се разумевају. При томе је Ноам Чомски, попут Леви-Строса, конструисање „универзалне граматике“ тумачио филозофски, сматрајући да ће откривање универзалних форми заједничких свим језицима свих народа на планети, бити кључ за проучавање општих својстава људског ума. Основна разлика била је у томе што је Чомски покушао да сагледа опште механизме произвођења реченица, а наратолозима је више било стало до стварања свих могућих сложених књижевних исказа, заснивањем наративне граматике као модела стварања прича.

Потврда оваквог усмерења требало је да буде објављивање тематског броја часописа *Communications* издавачке куће *Seuil* у Паризу. Осми број објављен 1966. године био је посвећен „структуралној анализи приповедања“, а аутори текстова били су Ролан Барт, Алжирдас Грејмас, Клод Бремон, Умберто Еко, Жил Гритије, Виолета Морен, Кристијан Мец, Цветан Тодоров и Жерар Женет. Из историјске перспективе, био је то манифест Француске наратолошке школе, кључни догађај у развоју структурализма после Другог светског рата у проучавању књижевности, а такође и врхунац научних тенденција у теорији књижевности. Међу ауторима који су објавили текстове, четворица се сматрају главним представницима наратолошке оријентације: Барт, Тодоров, Грејмас и Бремон. Рознер је њихово истраживачко усмерење назвао „генеративном оријентацијом структуралне семиотике“. Овај други назив ближи је тадашњим интересовањима аутора текстова објављених у тематском броју часописа *Communications*, јер ови „наратолози“ нису били првенствено заинтересовани за „нарацију“ већ и даље за покушај проналаска универзалног језика књижевности. У том духу формулисали су „граматике нарације“, по узору на анализе митова Клода Леви-Строса и анализе бајки Владимира Пропа. У овом

смеру је најдаље отишао Грејмас, намеравајући да формулише основе опште семантике. Пропови „кругови радњи“ били су му инспирација за сопствени модел актаната којим је описао статус ликова на дубинском нивоу наративне граматике – „основна улога на нивоу наративне дубинске структуре“ (ПРИНС 2011: 15).

Међу четворицом главних представника ове оријентације, Клод Бремон се усредредио на дескрипцију логике радњи које обављају ликови, тежећи стварању синтаксичке граматике. Посебну пажњу наратору и адресату нарације посветио је Цветан Тодоров, описујући систем наративног говора и два нивоа приповедања: повест (акције које обухватају логику радњи) и синтаксу ликова (дискурс нарације који обухвата време, аспекте и начине приповедања). Од изузетног је значаја становиште Ролана Барта јер је његов *Увод у структуралну анализу приче* прихваћен као манифест филозофске оријентације наратологије, а истовремено и ортодоксног структурализма који претендује на научну заснованост. Испоставило се да је за Барта то био увод без наставка, односно увод у опроштај од утопијског сна о научности структурализма који је убрзо уследио, почетком седамдесетих година XX века.

Али те 1966. године Барт је, попут осталих представника наратолошке школе, истицао приповетку као најуниверзалнију књижевну форму, трансисторијску и транскултуралну. Тиме је поставио основу за тврдњу да се описивањем система приповедања започиње изградња општег система језика књижевности. Та лингвистичка анализа превазилази реченицу и креће се ка теорији исказа. Барт је еклектички користио термине Пропа, Грејмаса и Тодорова да би именовао три нивоа анализе приповедања: 1. ниво функције; 2. ниво активних ликова (актаната); 3. ниво нарације (исказа). Замислио их је као хијерархијски уређене и интегрисане нарацијом као чиниоцем који их повезује у целину. Амбиција је била да се створи модел који ће описати све већ написане приповетке, али и да буде матрица за све могуће приче и сву могућу књижевност. Требало је открити универзалну књижевну компетенцију која ће науку о књижевности претворити у егзактну науку, апстрактну и објективну. Како би оваква наука утицала на књижевност као уметност, да ли би представљала „Прокрустову постељу“ за писце и њихове текстове, о томе се није претерано бринуло. Тек када се увидело да је реч о утопијском подухвату, и сам Барт је о тежњама структуралиста писао као о „сну о научности“ који је остао само теоријски пројекат. Није остварен ни план конструисања граматике приповедања као увода у заснивање опште граматике књижевности. Подстакнути успесима Леви-Строса у анализи митова и Пропа у анализи бајки, истраживачи су анализирали криминалистичке романи Јана Флеминга о Џејмсу Бонду, охрабрени сазнањем да модел функционише. Међутим, када су са тих једноставних жанровских творевина прешли на сложеније књижевне форме, доживели су неуспех, јер су текстови превазилазили матрицу која је требало да их објасни. Вероватно би то био крај структурализма, да се није указала интертекстуалност као нови „мост“ између текстова и пут ка „отвореном структурализму“, како га је назвао Жерар Женет (БУЖИЊСКА, МАРКОВСКИ 2009: 322). Та отвореност омогућила је појаву посткласичне наратологије која је ревидирала ставове класичне, а кључни заокрет начинила је когнитивна наратологија: [...] „променом објекта истраживања у чијем центру се сада нашао појам наративности, као потенцијал захваљујући коме је могуће реконструисати причу“ [...] (ЈОВАНОВИЋ 2014: 5).

1.2. ПОМЕРАЊЕ ФОКУСА ОД НАРАТИВА КА НАРАТИВНОСТИ

Стигавши до зида, немогућности формулисања теоријског модела који би свеобухватно протумачио књижевне текстове, излаз се указао у уочавању веза међу текстовима. Анализом једног могло се открити како се он односи према другим, што је омогућавало систематизацију и примену научне методологије у духу структурализма. Међутим, саме интертекстуалне везе показивале су отвореност, што је наговештавало да успешног проучавања не може бити уколико и теорија не прихвати такав модел. Међу теоретичарима који су први то уочили, био је Жерар Женет: „[...] релационо читање (читање два или неколико повезаних текстова) несумњиво ствара прилику за оно што ћу – користећи се већ непопуларним термином – назвати отвореним структурализмом. У овој области постоје два структурализма. Један је структурализам 'затварања' текста и дешифровања његових унутрашњих структура; то је, на пример, структурализам с којим се срећемо у чувеној анализи Бодлерових 'Мачака' коју су извршили Јакобсон и Леви-Строс. Други је структурализам 'Митологика' (Леви-Строса) који показује како текст (мит), ако му у толикој мери притекнемо у помоћ, омогућава да се 'чита други текст'" (ЖЕНЕТ 1982: 364).

Термин „интертекстуалност“ појавио се у науци о књижевности знатно раније, још од 1968. године. Француска теоретичарка Јулија Кристева, која је стигла у Париз на постдипломске студије из Бугарске, добро упозната са радовима Михаила Бахтина, применила је једну од његових најважнијих идеја о „дијалогичности“ и „полифонији гласова“ (БАХТИН 1989: 34). На страницама часописа *Tel Quel* (који је уређивао њен супруг Филип Солерс), у чланку *Проблеми структурисања текста*, Кристева је наговестила потребу за темељном ревизијом традиционалног структурализма. Заједно са Бартом, Деридом и Фукоом, представљала је критичку опцију унутар самог структурализма и значајно допринела суштинској ревизији, почев од премиса на којима се овај теоријски систем заснивао. Практично на врхунцу развоја структурализма појавила се нова опција крајем шездесетих година прошлог века.

Тај нови модел била је наратологија, иницирана структуралном анализом наратива у осмом броју часописа *Communications* 1966. године у Паризу, али је термин увео у теорију књижевности Цветан Тодоров, у тексту *Grammaire du Décaméron* три године касније. „Етимолошки, назив долази од латинског *narrare*, у значењу језичког акта, говорног чина супротног *diegesisu* и *mimesisu*“ (МИЛУТИНОВИЋ 2014: 358-369). Предмет наратологије као научне дисциплине је наратив схваћен као преносилац приче. Период њеног развоја седамдесетих и осамдесетих година XX века, данас се означава као доба класичне наратологије. Међутим, од „наративног заокрета“ деведесетих година, којим је тежиште померено са приче као књижевне врсте на причу као културни феномен који прожима свеукупност људског живота, почиње доба посткласичне наратологије. По аналогији са природним наукама, ово ширење наративног хоризонта могло би се упоредити са напуштањем геоцентричног у корист хелиоцентричног система. Основа за овај заокрет постављена је у периоду од 1966. до 1969. године, од Бартовог програмског чланка *Увод у структуралну анализу приповедног текста* објављеног у часопису *Communications* до текста *Grammaire du Décaméron* Тодорова. Ради се, заправо, о два

преокрета у наратологији: „Један је онај који се догодио у оквиру класичне, структуралистичке наратологије одвајањем тематске и начинске линије проучавања. Други се догодио променом објекта истраживања у чијем центру се сада нашао појам наративности, као потенцијал захваљујући коме је могуће реконструисати причу. Њиме се искорачило из неопходности постојања материјалног предлошка у виду већ испричане приче, те је – да се изразимо често помињаним поређењем – њутновска константа замењена ајнштајновским релативитетом (приче су свуда где их ум као такве може препознати и реконструисати)“ (ЈОВАНОВИЋ 2014: 5).

Многи истраживачи у области теорије књижевности наводе разлике између класичне (КН) и посткласичне наратологије (ПН) које је као најважније издвојио немачки професор књижевности и културних студија Ансгар Нининг: „1. КН је оријентисана ка тексту, а ПН окренута контексту; 2) КН је усмерена ка језику, односно синтакси, а ПН ка говору, тј. прагматици; 3) КН је затворен систем, а ПН инсистира на отворености, динамици нарације; 4) КН почива на функционалним анализама, а ПН је окренута читаоцу и стратегијама читања и разумевања; 5) КН иде одоздо, а ПН одозго; 6) КН одликује редуктивни бинаризам, а ПН преференција холистичке културолошке интерпретације; 7) КН заступа структуралистичке таксономије, ПН идеолошки усмераване анализе; 8) КН је индиферентна према моралу док га ПН ставља у први план; 9) КН одређује дескриптивна, а ПН интерпретативна и евалуативна парадигма; 10) КН је поетика фикције, ПН поетика интерпретације; 11) КН одређује универзализам, а ПН партикуларизам (контекстуализам); 12) КН је релативно јединствена дисциплина (са основом у семиологији), наспрам ПН која је интердисциплинарни пројекат заснован на различитим приступима“ (НИНИНГ 2003: 239–275). У постмодернистичком духу, Иглтон (Т. Eagleton 2003) овоме списку разлика додаје и подсећање да је класична наратологија теоријска дисциплина, а да посткласична излази из тог оквира и представља посттеоријску дисциплину. Херман радије користи појам „посткласицизам“ уместо „посттеорија“, иако разматра исти период и у њему настале промене (МИЛУТИНОВИЋ 2014: 260).

Сматра се да је одредницу „посткласична наратологија“ први употребио Дејвид Херман, анализирајући актуелно стање и наговештавајући будући развој, у тексту *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (1999), наглашавајући да она упркос повезаности, превазилази постструктурализам тако што га непрекидно промишља и преиспитује: „Посткласична наратологија, која не би требало да се спаја са постструктуралистичким теоријама приповедања, садржи класичну наратологију као један свој сегмент, али је обележена обиљем нових методологија и истраживачким хипотезама те представља окриље новим перспективама о форми и функцијама самог наратива. Посткласична наратологија не преиспитује само границе, већ и могућности старијих структуралистичких модела приповедања, слично посткласичној физици која не одбацује класичне њутновске моделе, већ наново промишља њихове концептуалне подстицаје и преиспитује области њихове примене“ (ХЕРМАН 1999: 2-3).

Иако је структуралистички „сан о научности“ напуштен, може се запазити да су аналогије са природним наукама и даље веома честе. Основе структурализма постављене од стране француских утемељивача већ су биле уздрмане класичном наратологијом, да би

посткласична наставила да их мења у нове форме и тумачења. Таква разрада захтевала је да се само језгро теорије „нападне“ и да се наратолошки модел, попут нуклеарне фисије, драстично прошири у више смерова: тематски, контекстуално и методолошки. Херман издваја три линије промене до којих је дошло крајем прошлог столећа, најпре кроз све већу примену технолошких и методолошких иновација, затим уочава излазак из литерарних наратива и кретање у много ширим областима, а напослетку наратолошко медијско ширење које доводи до усвајања логике наратива на свим нивоима до којих медији допиру.

Почетком XXI века, млађи истраживачи Јан Албер и Моника Флудерник (2010) запажају четири тренда: 1) ревизију достигнућа класичне наратологије; 2) методолошки шири приступ; 3) тематски свеобухватније наративе; 4) тренд контекста који посткласичну наратологију води ван књижевних жанрова (АЛБЕР, ФЛУДЕРНИК према МИЛУТИНОВИЋ 2014: 361).

Сматра се да је то последица „наративног заокрета“ који је теорију наратива усмерио ка бројним областима, како онима које представљају предмет научног интересовања, тако још и више ка другима које су свакодневно медијски експлоатисане. До тога се не би могло доћи без ревизије базичних концепата књижевне теорије, али и науке уопште. Заправо, тежиште се помера са литературе и текста на когнитивни процес којим се он препознаје као носилац информација у неком контексту. Посткласична наратологија наступа мултидисциплинарно, проширујући методологију и њен инструментаријум, од теорије књижевности преко психологије до идеолошких тумачења и метода природних наука. Неки истраживачи, по угледу на термин „културна индустрија“ који је увела Франкфуртска школа (АДОРНО, ХОРКХАЈМЕР према ЂОРЂЕВИЋ 2008: 66-99), говоре о „наратолошкој индустрији“ (ХАЈНЕН, ЗОМЕР 2009.), док други пишу о „теоријском промискуитету“ али не у пежоративном смислу. Напротив, они отворено заговарају примену појмовног и методолошког богатства, по принципу одавно усвојеном у психологији када је реч о теоријском приступу и терапијским методама: „everything goes“. То значи да се више не тежи укидању неког модела да би се заменио другим, већ се сви преиспитују и слободно узимају они њихови сегменти који су корисни за анализу и интерпретацију. Није реч о релативизацији и деконструкцији, јер се ништа не укида, већ се само фокус помера, са наратива као артефакта – уметничког или вануметничког, на наратију и наративност као процес настајања и тумачења текста.

За посткласичну наратологију значајно је и ново схватање мимезиса, не више само као представљања, већ откривања наративног у њему: такав приступ тексту назван је „миметичким редукционизмом“ (МИЛУТИНОВИЋ 2014: 362), мада се пре ради о конструкцији неголи о редукцији. Текст је битан у целини, сваки његов део се анализира, уочава се приповедно и тамо где је раније занемаривано, а приповедни светови се третирају као особене, самосвојне структуре, без директне везе са стварношћу. Полазећи од схватања да медији не представљају стварност, већ је утемељују, селекцијом информација – вербалних, визуелних, аудитивних и других, посткласична наратологија изучава наративност у трансмедијалним контекстима али укључује и невербалне наративе,

посебно музику, сликарство, вајарство, архитектуру, спорт... готово све области које чине укупност људске делатности.

1.3. КА ОДРЕЂЕЊУ ПОЈМА ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТИ

Немачки теоретичар књижевности Вернер Волф (Werner Wolf) припада групи „пионира“ у крчењу нових путева који воде ка покушају да се наративност проучава у трансмедијалним оквирима. На трагу Џералда Принса он уочава степен присуства наративног у различитим уметностима и медијима. Следећи идеје које је у први план увео „наративни заокрет“ у приступу наративу и тексту (у ужем литерарном и ширем изражајном медијском смислу), Волф истраживачки потврђује да је наративност заправо „когнитивни оквир“ (*cognitive frame*), а не нешто што је објективно присутно у тексту и што ће сваки посматрач уочити на готово истовестан начин. Класична наратологија трагала је за наратором као посредничком инстанцом, разматрала динамику односа између приче и дискурса (фабуле и сижеа), посвећивала пажњу начину на који време протиче у тексту кроз представљање догађаја (хронотопу), користећи искуствени (емпиријски) критеријум за успостављање релације између текста и стварности. Посткласична наратологија преокреће однос између корисника медијског садржаја (читаоца, гледаоца, слушаоца) и медија (текста у књизи, призора на филму, телевизији, слици или звуку – говору, музици, шумовима и тишини).

Волфова анализа Лаокоона, метареферентни приступ Лесинговој и Винкелмановој полемици (ЛЕСИНГ И ВИНКЕЛМАН 2015: <https://vdocuments.mx/34-polemika-vinkelman-lesing.html>) о изражавању осећања код Старих Грка и односу ликовности и књижевности (поезије), пример је искорака који је посткласичну наратологију повео ка когнитивној и трансмедијалној наратологији. Лесинг наглашава разлику у стваралачком поступку песника који речима дочарава „динамични опис“ познате сцене, и ликовног уметника који „плодни тренутак“ инспирације представља вајарским делом. Волф сагледава оба уметничка дела као наратив, јер је и у поетском и у ликовном делу пресудан за схватање и тумачење „когнитивни оквир“ посматрача. Он Лаокоона истиче као пример могућности да се скулптура посматра као наратив, јер је вајарска интерпретација једне значајне приче из Хомерове *Илијаде*. Тела у покрету, Лаокоона и синова, приказана су у тренутку када их напада огромна змија, тако да њихови гестови и изрази лица посматрачу пружају могућност да уочи и разуме догађај. Сама скулптура има велики наративни потенцијал, повезујући прошле догађаје са садашњим и наговештавајући будуће. Посматрање скулптуре је попут слушања приче, јер она не само да у свести посматрача покреће сећање на познати мит о казни коју су богови наменили Лаокоону, већ активира и емпатичну компоненту саосећања са нападнутим оцем и синовима, са ужаснутим изразима лица и грчевитим покретима тела (ВОЛФ 2003: 439-479).

Когнитивна психологија потврђује значај приче за разумевање живота и света, себе и других, и „учитавање“ смисла у наизглед неповезане догађаје. „Наратив је толико присутан у нашем опажању света да заправо представља саставни део наше перцепције.

Режисер Брајан де Палма још је снажније изразио ову идеју: 'Људи не виде свет пред собом све док им тај свет није представљен у наративном облику' (АБОТ 2009: 30).

Разматрања попут овог, али не само у оквиру књижевно-ликовних релација, већ много шире, укључујући и изучавања наративности у инструменталној музици, наметнула су потребу за редефинисањем појма наратив. Неслагање теоретичара класичне наратологије око значења француских термина *histoire, narration, recit* и њихова различита употреба код Жерара Женета, Мике Бал и Шломит Римон-Кенан, у посткласичној наратологији је проблем који није решен, већ је спонтано заобиђен. С обзиром на то да је енглески језик, постао *lingua franca* савременог доба, кренуло се од речи *story* као садржаја наратива и различити аутори су током последње деценије прошлог века проширили појам у различитим смеровима: од „геометријске имагинације“ (*geometric imaginary*) Римон-Кенан до „теорије могућих светова“ Лубомира Долежела (1998; 2008). Почетком XXI века Херман уводи термин *story-world* уместо *story* аргументујући то могућностима наратива да представе различите светове прича, далеко богатије од оних које је пружала Аристотелова *Поетика* и њом наметнута правила о начину представљања „склопа догађаја“ (АРИСТОТЕЛ 2008: 67).

Разматрајући трансформацију комуникације током развоја људске врсте, теоретичар медија Роџер Фидлер користи појам „медијаморфозе“ да означи суштинске промене: прву је означила појава говора, другу писма, а трећу примена електричне струје у преносу порука почетком XIX века (ФИДЛЕР 2004: 83). Медијска експанзија изазвана убрзаним технолошким развојем који је довео до појаве интернета и преображај старих медија у процесу конгломеризације са новим средствима комуникације, у наше доба усмерава наратологију ка трансмедијалности.

Информатичка револуција коју бисмо могли назвати четвртом медијаморфозом, свакодневица је која постаје незамислива без компјутера, интернета и мобилних телефона који су заправо гаџет, јер уједињују телефон, фотоапарат, сервис за слање кратких порука, екран, компјутер, интернет, видео-игре, друштвене мреже, радио, музички и видео плејер и друге иновације. Теоријски развој посткласичне наратологије и истраживање „виртуелних наратива“ (Мари Лор Рајан, 2001) које је одмакло ка проучавању „неприродних наратива“ (*unnatural narratives*), у великој мери је условљено когнитивном радозналешћу стваралаца и прималаца таквих порука, али и омогућено трансмедијалном повезанешћу старих и нових медија, од текста и књиге до тастатуре и монитора. Мимезис је добио своју виртуелну супротност, антимијетичке наративе неоствариве у стварном свету, за који смо, упркос свему што га релативизује, уверени да објективно постоји иако је наша спознаја тог света субјективна. Међутим, на овом нивоу развоја технолошке цивилизације и културе као језичке творевине човека, озбиљно су уздрмане димензије времена, простора и људског идентитета, и увереност уступа место нади да „стварност“ реално егзистира, сходно инсистирању Владимира Набокова да ову реч увек пишемо под наводницима (ЖЕНЕТ 2006: 93).

Наиме, ако „неприродни наративи“ приказују „физички и логички немогуће сценарије и догађаје“ (АЛБЕР 2009: 79-96), то заправо значи да они, иако нестварни,

постају саставни део наше стварности. Загледани у њих, било кроз текст, звук или слику, реципијенти почињу да егзистирају унутар тих светова. Метареферентни потенцијал људске свести омогућава разумевање овакве ситуације, истовремено привлачне и застрашујуће. Све је више истраживача ове области који користе открића когнитивне наратологије и примењују постмодернистички приступ истраживању „неприродних наратива“ а један од најзначајнијих представника правца „неприродне наратологије“ (*unnatural narratology*) је Брајан Ричардсон (РИЧАРДСОН Б. 2002: 47-63).

Мултидисциплинарни приступ и изучавање корелације између различитих научно-истраживачких дисциплина навело је и Алана Ричардсона да уочи и истакне разлику између новог појма „интердискурсивност“ и старог „интердисциплинарност“. По његовом мишљењу, о првом говоримо када позајмљујемо термине из других дисциплина да бисмо ближе одредили неке појмове и у овом случају, не ради се о дијалогу нити сарадњи на истом нивоу. Међутим, интердисциплинарност подразумева управо такво заједничко проучавање што на научно-методолошке дисциплине које сарађују делује тако што их унапређује кроз дијалог на основама равноправности (РИЧАРДСОН А. 2010).

Трансмедијална наратологија омогућава оба приступа – интердискурсивни и интердисциплинарни. Њен метареферентни потенцијал добија на значају у XXI веку јер медији комуницирају са публиком и међусобно, користећи исте наративе обрађене кроз различите форме. На тај начин приче се повезују и надограђују кроз књижевност, филм, ТВ серије, видео-игре, музику и моду, а процес наративизације умрежава у свеприсутну медијатизацију културе. Изван медија, њен утицај је све мањи, јер се и о објављивању књига, снимању филмова, приређивању концерата, ликовних изложби и другим догађајима из света уметности, може сазнати једино још преко друштвених мрежа које су такође медији. На енглеском говорном подручју се искључиво користи термин *social media website*.

Пољски феноменолог и књижевни теоретичар Роман Ингарден, студент Едмунда Хусерла, током тридесетих година XX века објавио је књиге *Књижевно уметничко дело* (1931) и *О спознавању књижевног уметничког дела* (1937), у којима је развио теорију о слојевима књижевног дела. Ти слојеви се током читања смењују али и узајамно делују, што представља процес који читаоцу омогућава „конкретизацију“. Под тим појмом Ингарден подразумева испуњење значењем, на менталном нивоу читаоца, што је различитост у односу на само књижевно дело као уметничку творевину која садржи такозвана „места неодређености“. Савладавање тих делова текста је за сваког читаоца посебан „доживљај“, а реакције појединаца су различите. Ово схватање блиско је савременом приступу когнитивне наратологије и извршило је значајан утицај на „теорију читалачке реакције“ (*reader-response criticism*) (1965) Ренеа Велека (Wellek) и Остина Ворена (Warren), а такође и на „школу естетике рецепције“ из Констанца, Ханса Роберта Јауса (Hans Robert Jauss) и Волфганга Изера (Wolfgang Iser). Уводећи појам „хоризонт очекивања“ (1967), Јаус се залагао за темељну ревизију историје књижевности, из перспективе рецепције читаоца, односно нове *Естетике рецепције* (1978).

Јоханес Ајзенхут (Eisenhut), следећи Ингарденове идеје о „тачкама неодређености и празним местима у тексту“ (АЈЗЕНХУТ 2009), повезује их са виртуелним нарративом и уводи појам „емулације“ у *Литерарним студијама о когнитивном процесу*. Овим термином он описује читање као сањарење (*Tagtraum*), што означава когнитивни процес током сусрета читаоца са текстом. Он се читањем удаљава из стварности, баш као да сања на јави, преиспитујући различите текстуалне пројекције и креирајући их на сопствени начин као менталне слике. Процес и ефекти емулације јесу под утицајем наратива и структуре текста, али и когнитивне свести читаоца. Због тога Ајзенхут уводи разликовање три функционална нивоа који омогућавају читање и разумевање текста: први је семиотички и односи се на комуникацију: текст - читалац, други је емулативни и омогућава емпатију са прочитаним, а трећи парадигматски успоставља корелацију између личног искуства читаоца из стварног света, укључујући и општељудска до којих је дошао преко књига и других медија, са текстом који управо чита. Когнитивне способности појединца омогућавају му да уочи опште у појединачном, а овај ниво означава успостављање релација које су на мета и трансмедијалном нивоу: читајући, присећамо се да смо о томе већ читали, слушали или гледали фотографије и филмове, што појачава моћ емулације и разумевања текста али и комплексности стварног света.

Занимљиво је да се са немачким појмом за „сањарење“ који је употребио Ајзенхут – *Tagtraum*, није ништа значајно променило у последњих десетак година од објављивања његовог текста. Међутим, енглески превод овог термина – *emulation* добио је ново значење изван књижевности: у свету компјутера он означава „рачунарски поступак у коме један рачунарски систем имитира други тиме што прихвата исте податке, обрађује их по истом програму и добија исте резултате“ (АЈЗЕНХУТ 2020: <http://staznaci.com/emulacija>). Могло би се рећи да је то нека врста „двојника“ у виртуелном свету, што виртуелне и „неприродне наративе“ чини још невероватнијим, прожимајући стварност виртуелношћу о којој нисмо ни сањали нити сањарили. Или обрнуто, машине емулацијом стижу до емпатије и „разумевања“ света који су креирали људи, за сада само у уметничким нарративима, али футуролози предвиђају да ће оне ускоро искорачити и у „стварну стварност“ – нашу реалност коју готово да више и не спознајемо другачије него посредовану медијима.

Овакве промене и проширења значења једног појма, метареферентно упућују на теорију читања Ханса Роберта Јауса који полази од рецепције читаоца и његове интеракције са текстом. Критикујући формалистичко схватање дела као „*sromenika koji monološki otkriva svoju vanvremenu strukturu*“ (ЈАУС 1978: 40), он истиче отвореност текста за стално нова читања. То значи да је читање непрекидни дијалог заснован на читаоачевом активном разумевању текста. Попут Бахтина који тврди да нема коначног исказа, Јаус сматра да се ни дијалог на релацији дело – читалац никада не завршава, јер се свака нова рецепција „*bogati u jednom lancu ресерсија, од генерације до генерације*“ (ЈАУС 1978: 38). Уколико књижевно дело има рецепцију низа генерација, оно добија историјски значај и естетску вредност одређеног ранга. Уколико рецепција изостаје, дијалог се прекида и дело и аутор бивају заборављени.

Такво тумачење јасно указује да је порекло когнитивне наратологије у феноменологији. Она не представља суштински ново, револуционарно откриће, већ еволуцију основа постављених знатно пре наратолошког заокрета. То не умањује значајан допринос посткласичне когнитивне наратологије у новом сагледавању, допунама и ревалоризацији поставки и термина класичне наратологије.

Разматрајући хоризонт очекивања конкретног, експлицитног читаоца, Јаус пише о интеракцији са текстом и типовима идентификације са књижевним ликовима. Он издваја пет модалитета идентификације читаоца са књижевном ликом: асоцијативну која се односи на „*igru/utakmicu (slavlje)*“ (ЈАУС 1978: 434), а чија је диспозиција „*prenos u ulogu svih ostalih učesnika*“ (ЈАУС 1978: 434) наративног света, што корелира са Аристотеловим виђењем гледаочевог уживљавања у драму; адмиративну идентификацију Јаус описује кроз дивљење савршеном јунаку чији су позитивни ефекти на читаоца слеђење и узорност, а негативни – имитација и ескапизам, односно синдром Дон Кихота; трећи модел читаоачеве идентификације са књижевним јунаком, симпатетички, укључује осећај читаоачевог сажаљења према несавршеном (свакодневном) јунаку, чији су позитивни ефекти морално интересовање (спремност на друштвено деловање) и солидарност, што се може повезати са ефектом емпатичко-етичког читања, а негативни – „*zadovoljstvo u bolu*“ (ЈАУС 1978: 434). Четврти модалитет је катарзичка идентификација са јунаком који трпи чији су позитивни ефекти у процесу читања/гледања слободна рефлексивна и слободан морални суд о јунаку, а негативни илузионисање и исмевање. Пети је најсложенија ироничка идентификација до које долази/не долази услед самог обликовања јунака као ишчезлог или антијунака што, сходно његовој природи, у процесу читања/гледања резултује ефектом зачудности (провокацијом), а који изазива читаву скалу читаоачевих реакција – од креативног одговора и критичке рефлексивне, до солипсизма и култивисане досаде као супротних, негативних страна поменуте идентификације. Наведени Јаусови модалитети идентификације имплицирају и неколико нивоа читања – од уроњеног и реторичког, до неприродног у сусрету са, примера ради, „јунаком без својстава“ (БОЈАНИЋ ЋИРКОВИЋ 2017: 84-85).

Значајан допринос „спознавању књижевног уметничког дела“, од Романа Ингардена до нашег доба, даје „поетика урањања“ Мери Лор Рајан. У контексту когнитивноратолошких изучавања она је повезала неколико научних дисциплина: когнитивну и општу психологију, аналитичку филозофију и феноменологију. Тако је термин „урањање“ (*immersion*) учинила интердисциплинарним и објаснила његово интерпретативно деловање кроз четири нивоа апсорпције света приче, током читања: „Концентрација, имагинарно учешће читаоца, занос и зависност – синдром Дон Кихота (РАЈАН 2001: 98).

Наводећи „синдром Дон Кихота“ Рајанова метареферентно указује на Јаусове типове идентификације експлицитног читаоца са књижевним ликовима, конкретно – негативну идентификацију као имитацију и ескапизам. Тиме потврђује значајан допринос феноменологије која је већ добро разрадила однос читаоца према тексту, а допринос когнитивне наратологије огледа се у увођењу прецизнијих термина, попут „урањања“.

Теоретичари и истраживачи који припадају савременој струји посткласичне наратологије сматрају да је свако читање повезано са искуством „урањања“ што се другачије може одредити и као „насељавање“ света приче. У том продору читаоца у текст (у ширем смислу то се односи и на звук и слику), открива се извор задовољства које процес читања, слушања и гледања пружа, а „урањање“ бива могуће кроз различите медије, што се готово и не разликује од Јаусових типова идентификације који постају трансмедијални феномен.

Оно што се при томе догађа је својствено металептичном рушењу баријера и обједињавању различитих светова аутора и читаоца у металептични универзум: „На позорници текста нема рампе. Иза текста не постоји неко активан (писац), а испред њега неко пасиван (читалац); нема субјекта и објекта. Текст чини застарелим граматичке ставове. Он је неиздеференцирано око о којем говори један изузетан аутор (Ангелус Силезијус): 'Око којим ја гледам Бога јесте исто око којим он мене гледа'" (БАРТ 1975: 20).

Преведено на језик савременог медијског доба, то значи да кроз медије откривамо свет и тако га спознајемо, али истовремено медији утемељују и креирају наш свет, чинећи човека главним објектом посматрања. Наративизација света постаје медијатизација, а Маклуанова теза да је сам медиј порука, дакле да је форма од пресудне важности независно од садржаја, остварује се кроз „неприродни наратив“ (*unnatural reality*) у коме би свет наставио да постоји са укљученим камерама и микрофонима, и ако би људи нестали са лица Земље.

Поред наведених разлика између класичне и посткласичне наратологије, запажа се и промена у избору текстова који су предмет наратолошке анализе. Док су предмет интересовања првих били романи написани на размеђи XIX и XX века, дакле класици као „проверене вредности“, дотле се посткласична наратологија посвећује савременој књижевности али и свим другим медијима који на различите начине обликују наративе и представљају их публици. Ту је посебно плодно било истраживање наратива у филму, јер је омогућило компаративну анализу концепта приповедача у књижевном тексту и визуелном изразу. Истакао се Доминик Орт применом Женетовог модела и наратолошких категорија перспективе, тачке гледишта и фокализације у филмској форми. Постављајући питања о универзалности њиховог важења и изван књижевности, Орт уводи појам полифокализације и разликује три типа синеастичког приповедања: 1. коригујућу форму где се различити наративи супротстављају и исправљају једни друге; 2. релативизујућу форму у којој су противречности такве да остаје недоумица о томе који је наратив прави; 3. допуњујућу форму, где свака наредна фаза приповедања пружа увид у другачију, новију перспективу (ОРТ према МИЛУТИНОВИЋ 2014: 363). Полифокализација се у наше доба све више примењује у телевизијским серијама које својим квалитетом и високим естетским критеријумима често надмашују филмове, увођењем нових наративних форми које приказују сложене светове и чији су ликови директно повезани са нашим временом и културним идентитетом, пише теоретичар медија Жан Пјер Ешкенази (ЕШКЕНАЗИ 2013).

Филм, од самих почетака наклоњен фантастици¹ користи данас технолошке могућности суперкомпјутера за креирање нових, „неприродних наратива“ (*unnatural narratives*). Али ни литература није пропустила прилику да се развија и експериментише у том смеру: тако је настала хиперфикција, електронска литература која је веома разноврсна. Она хипертекстом обухвата интерактивне романе, сајбертекст у коме избор медија одређује структуру и значење, а корисник је активни учесник у креирању приче, хипертекстуалну поезију, софтвере за стварање, обраду и читање хипертекстуалне фикције, интерактивну фикцију која омогућава авантуре попут видео-игара, визуелне романе и читаоце као књижевне јунаке, актанте у виртуелном свету који тежи укидању граница између аутора и читаоца, радикалније и „стварније“ од метафоре Ролана Барта о „смрти аутора“ у истоименом есеју објављеном 1967. године. Медијски корисник XXI века је „вјузер“ (*viewer=viewer+user*), и гледалац садржаја конвергентних медија, уједињених у компјутеру, и њихов корисник који по жељи бира, комбинује и креира нове садржаје попут редитеља/продуцента: „Овај појам означава нову врсту учесника у комуникацији, кога ствара интерактивна телевизија, али означава и чињеницу да се традиционална телевизија заувек променила. [...] Сам термин вјузер представља јасан пример и одраз конвергенције која се одиграва у медијима комуникације. При том медијска конвергенција није само процес који је у вези с интерактивним медијима и новом телевизијом, већ се односи на целокупан спектар дигиталних медија, а у случају споја гледаоца и корисника, и на публику“ (ЦРНОБРЊА 2010: 328).

1.4. НАРАТОЛОГИЈА КАО ОПШТИ МЕТОДОЛОШКИ ПРИСТУП

Посткласична наратологија, когнитивно и трансмедијално усмерена, трага за наративима у различитим уметностима и наукама, укључујући и оне за које се раније сматрало да су ненаративне. Охрабрење за такав приступ дала је Мике Бал својом теоријом приче и приповедања: „Наратологија проучава приповедне текстове у толикој мери колико су наративни, или другачије речено, у њиховом наративитету. Предмет ове расправе је, пре свега, текст који би се исто тако могао проучавати гледајући из неких других идејних углова“ (БАЛ 2000: 184). Ти други углови могли би бити и трансмедијски, као и текст у ширем, ванкњижевном смислу, а да је Бал заиста и то имала у виду, потврдио је и њен покушај да примени наратологију у анализи ликовне уметности. По њеном мишљењу, слике представљају материјализовану визију. Концепту „визије“ она даје посебно значење и јасно је одваја од слике као такве. О томе је писала у две студије о сликарству, објављене у Холандији, а једна од њих из 1987. године је преведена на енглески језик: *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* (1991).

Померање тежишта са наратива на наративност означава важност процеса: причања, а не приче. Наратив као приказивање догађаја у времену омогућио је истраживачима попут Винсента Мејлберга да анализирају музику и закључе да је она управо то, развијање у времену. Искорак је начињен и изван сфере уметности: Сандра

¹ Жорж Мелијес је снимео први научно-фантастични филм „Пут на Месец“ још 1902. године.

Хајнен (ХАЈНЕН И СОМЕР 2009) се посветила изучавању различитих научних дискурса и компаративној анализи наративности у историји, правима и медицини. Тако се наратологија показала применљивом и као општи методолошки приступ.

Посткласична наратологија укључује и реторику која омогућава шире сагледавање односа писаца – читалац, са различитих нивоа са којих се приступа наративу: то је комуникација између аутора и публике, имплицитног аутора и имплицитног читаоца, наратора и наратора. Оно што је класична наратологија изостављала, посткласична сматра обавезним, а то је захтев да читалац етички промишља наратора, ликове и „имплицитног аутора“. Овај последњи појам увео је Вејн Бут, како би разликовао стварног аутора као личност, од његовог „другог ја“ које се обраћа публици кроз текст, изражавајући своје стваралачке интенције и вредносне судове (БУТ 1983: 21, 73). Касније су овај појам разматрали и Џејмс Филан (ФИЛАН 1996: 135-153) и Питер Рабинович (РАБИНОВИЧ 1977: 121-141), тумачећи га као упрошћену варијанту правог аутора одговорног за писање текста намењеног ауторској публици (*the authorial audience*) – оној којој се писац обраћа и која по замишљеном идеалу ствараоца у потпуности разуме. Наравно, тај идеал се у пракси никада потпуно не остварује, већ можемо говорити о степенима разумевања, што је индивидуално.

Теоретичари који својим радом припадају посткласичној наратологији истичу њену трансгенеричку природу односно трансмедијалност и интердисциплинарност. Значајан допринос оваквом приступу пружају у новије време зборници радова, међу којима су запажени *Narratology In The Age Of Cross-Disciplinary Narrative Research* (Heinen & Sommer 2009), *Metareference across Media Theory and Case Studies* (Werner Wolf in collaboration with Katharina Bantleon and Jeff Thoss 2009), *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media* (Werner Wolf in collaboration with Katharina Bantleon and Jeff Thoss 2011). Природно, радови се непрекидно пишу и објављују, али важно је нагласити да наратологија није емпиријска наука и да њен приступ тежи систематизацији договорно прихваћених концепата (*conceptual stipulations*) који су логично повезани. Треба имати на уму Нинингово разликовање класичне од посткласичне наратологије и одустајање ове друге од бинарних опозиција текст/контекст и форма/садржај које су онемогућавале плодотворнији приступ различитих стратегија интерпретације. Савремена наратологија омогућила је тако културалну, међукултуралну, историјску, постколонијалну, родну и друге стратегије, повезујући контекст са идеологијом и моралним питањима, чинећи га осетљивијим за разлике (*context-sensitive*) и суптилније интерпретације.

Новина подстакнута интердисциплинарношћу је велики број наратолошких грана које се, због начина писања на енглеском језику, називају „наратологија са цртицом“, што на српском често није неопходно: когнитивна наратологија, трансгенеричка наратологија, наратологија могућих светова, трансмедијална наратологија, феминистичка наратологија, родна наратологија, природна наратологија, политичка наратологија итд. Није случајно што смо најпре навели когнитивну наратологију, јер се она издвојила као посебно значајна за истраживања у оквиру различитих приступа посткласичне наратологије.

Основе за њен развој, као што смо већ поменули, поставио је руски и совјетски психолог Лав Виготски још двадесетих и тридесетих година двадесетог века, изучавајући когнитивну психологију и пишући књижевне студије као део његових интересовања за психологију уметности. Уочивши друштвене и културне корене људске интелигенције, Виготски је истицао да је и најсубјективнији део личности производ социјалног деловања, а то је и потврдио посветивши се развојној психологији и анализи развоја интелигенције али и естетског просуђивања код деце. На овим темељима су савремени истраживачи когнитивне психологије, првенствено швајцарски развојни психолог Жан Пијаже (ПИЈАЖЕ 1977; 1978), а код нас Иван Ивић за кога је човек првенствено *animal symbolicum* (ИВИЋ 1978), научно објаснили когнитивне аспекте исказа и његовог разумевања.

Наратолог Џером Брунер (Jerome Bruner), полазећи од научних открића когнитивних психолога, разликује две базичне стратегије за сазнајно откривање света: прва је наратив односно наративизација животних догађаја, а друга логичко-класификаторско мишљење (1986). Због тога се Брунер залагао да се приче изучавају као кључне за развој људске интелигенције кроз друштвену интеракцију. У међувремену је и у самој когнитивној психологији дошло до значајних промена, јер је уочено да тестови интелигенције коришћени деценијама, у највећој мери одређују IQ (количник интелигенције) заснован на конвергентној, кристализованој интелигенцији, где свако питање садржи само један тачан одговор, што је карактеристика математике, логике и природних наука. Дивергентна, флуидна интелигенција, пресудна за имагинативно мишљење, јер на једно питање појединац располаже са више могућих одговора, била је потпуно занемарена, а она је кључна за креирање наратива, у књижевности и било којој другој уметности.

Наратолози су подржали ове ставове и нагласили значај приче као најстарије књижевне форме, негирајући да је то, ранијим истраживањима фаворизирана успаванка. Тиме је још више наглашен значај породице за интелектуални развој детета, али је указано и на, у доба интернета све више потиснуто, причање и слушање прича као основно средство спознаје света и самоспознаје човека.

Разумевање наратива суштина је сваког приповедања. Когнитивна наратологија, полазећи од когнитивне лингвистике, наглашава значај „семантике оквира“ коју намеће сам језик. Чарлс Филмор сматра да у сваку анализу треба укључити људско поимање света, повезано са мишљењем и схватањем свега што човек сагледава, „јер језик не пресликава неструктурисане појавности реалног света, већ он намеће структуру на све перципирано и доживљено“ (ЈОВАНОВИЋ 2014: 318).

Вернер Волф упозорава на неодређеност појма „оквира“ и усредсређује се на одређење начина на који „оквири“ функционишу: „Оквири су, стога, основна оријентациона помоћна средства која нам омогућавају да управљамо нашим искуственим универзумом, информишу наше когнитивне активности и генерално функционишу као предуслови интерпретације. Као такви, оквири такође контролишу уоквирене појмове. [...]

Стога, оквири представљају кључ у апстрактном домену знања, комуникацији и прагматичним ситуацијама, али и у [...] разумевању књижевности“ (ВОЛФ 2006: 5).

У „семантици оквира“ разумевање света о коме пише Филмор, могуће је уз помоћ „примарних оквира“, а рецепција књижевних и других уметничких текстова – у ширем смислу овог појма, остварује се уметањем у „секундарне оквире“. Људско биће суочено је са наративима у свакодневној комуникацији и духовним излетима у „светове прича“, што ствара „метакомуникативне феномене“ и захтева непрекидно кодирање и декодирање „апстрактних когнитивних оквира“ (ВОЛФ 2006: 6).

1.5. МЕДИЈСКЕ ОСОБЕНОСТИ НАРАТИВА: ЗНАЧАЈ МЕТАРЕФЕРЕНЦИ

Развој технологије подстакао је наратологе, како теоретичаре тако и практичаре, да разматрају начине на који наративи делују на публику кроз различите медије, али и да покушају да исту причу „исприповедају“ различитим техничким и уметничким средствима. Што су могућности веће, то су и захтеви који се постављају пред аутора (стварног и имплицитног) и његове нараторе сложенији и условљени медијским специфичностима. Стога не изненађује што је др Том Аба (Tom Abba) који предаје „Нове медије“ и „Визуелну културу“ на Универзитету у Бристолу (West of England – UWE), специјализован за интерактивну наратију и наративну теорију и праксу – писац, илустратор и дизајнер, дефинисао трансмедијалност као спој чаролије и науке на начин Николе Тесле: „Трансмедијално приповедање тиче се транспоновања – захтева од вас да размотрите граматику хватања муње у боцу.“ (АБА 2015: <http://www.media.ba/bs/magazin-tehnike-i-forme/transmedijalno-priповijedanje-za-pocetnike>)

Истовремено, то значи да никада није било лакше него у наше доба, испричати једну причу кроз различите медије, односно преко различитих платформи истовремено – да употребимо веб-терминологију која се усталила захваљујући експанзији видео-игрица. Због тога се често користи израз „гамификација“ који означава коришћење принципа видео-игрица у другачијем контексту. У почетку се најчешће примењивала у промотивне сврхе, тако да су креиране видео-игре да би рекламирале филмове. Познат је случај да је за филм о Џејмсу Бонду *Златно око (Golden Eye)* игрица постала толико популарна да је зарадила више новца од самог филма. Комерцијални ефекат трансмедијалности није занемарљив, јер живимо у тржишно оријентисаном свету, али он није примаран. Истраживања обављена на Масачусетском институту за технологију (MIT) показала су да је примена гамификације поспешила рађање нових идеја код студената, али и да су сами истраживачи, трансмедијално усмерени, били иновативнији и креативнији у достизању постављених циљева. Другим речима, процес наративизације се мења уколико није усмерен на један канал комуникације, већ дозвољава различите медије за развој наратива. Њихово обједињавање даје нов квалитет, свест о јединству утиче на праксе приповедања, а интернет и нове технологије омогућавају стварање отвореног дела.

Умберто Еко је почетком шездесетих година XX века, у студији *Отворено дело*, писао да је отвореност типична карактеристика сваког уметничког дела. Та отвореност је

позив на покрет: „Укратко, *djelo u pokretu* је могућност једног мноштва личних интервенција, али није аморфни позив на индискриминану интервенцију: то је позив, не нужан нити унивокан, на оријентисану интервенцију, да бисмо се слободно уврстили у један свијет који је увијек ипак онај који је аутор хтио. Једном ријечју, аутор пружа уживаоцу *djelo* на довршење: он не зна тачно на који ће начин *djelo* бити приведено крају, али зна да ће *djelo* приведено крају ипак увијек бити његово *djelo*, не неко друго, и да ће се на концу интерпретативног дијалога конкретизирати један облик који је његов облик, иако организован од неког другог, на начин који он није могао потпуно да предвиди; јер је он у суштини дао могућности већ рационално организоване, оријентисане и опремљене органским потребама развика“ (ЕКО 1965: 55).

Пишући о фундаменталним аспектима који од случајних елемената – речника са хиљадама речи – омогућавају аутору да селекцијом и рекомпозицијом ствара уметничко дело, отворено и динамично, јер је расположиво за различите интеграције и стваралачке допуне, Еко истовремено наговештава различите стратегије читања али и трансмедиијално богатство информатичког доба. Својим тумачењем повезује смеле идеје француских структуралиста који су утемељили класичну наратологију, попут „задовољства у тексту“ Ролана Барта, са метареференцама посткласичне наратологије – когнитивне и трансмедиијалне: „Отвореност је стoga, под овим видом, услов сваког естетског уживања, и сваки је облик којим се може уживати, уколико он има естетску вриједност, 'отворен' “ (ЕКО 1965: 83).

Клод Леви-Строс је критиковао *Отворено дело* тврдећи да затворена формална структура чини књижевно дело уметничким али се Еко изјашњавао у корист вишезначних и недовршених форми авангардне уметничке праксе, попут романа *Финеганово бдење* Џемса Џојса. Имао је отворен приступ и према популарној култури, а у том контексту треба подсетити да је као један од аутора у наратолошком манифесту часописа *Communications* у чувеном осмом броју из 1966. године, Еко објавио текст *James Bond: une combinatoire narrative* – наратолошку анализу Флемингове приче о Џејмсу Бонду (БУЖИЊСКА, МАРКОВСКИ 2009: 280).

Идеја филозофа Чарлса Сандерса Пирса о „неограниченој семиози“ веома је блиска Ековој идеји „отвореног дела“ јер истиче „непрекидно упућивање знакова на знакове или њихове конфигурације“ што омогућава комуникацију кроз променљивост значења. Ролан Барт је развио ове идеје у кратким новинским текстовима које је објављивао од 1954. до 1956. године у часопису *Les Lettres Nouvelles*, а ово тумачење митова објединио 1957. у делу *Митологије*. Тиме је нагласио способност књижевности да се супротстави идеологизованом мишљењу, јер увек пружа шире значење. Шездесетих година је усвојио термине „конотација“ и „денотација“ Луја Хјелмслева, а конотативно схваћено као све могуће асоцијације које један знак може да покрене, блиско је метареферентном приступу когнитивне и трансмедиијалне наратологије.

Вернер Волф (Werner Wolf), у првим деценијама XXI века истакао је значај метареференци за трансмедиијалност наратива. У предговорима зборника који објављују радове са симпозијума и конференција одржаних у Грацу 2008. и 2009. године, он даје теоријско одређење овог појма: „Метареференце“ су трансмедиијални концепт који може

укратко да се објасни на следећи начин: метареференце произилазе из логички вишег 'мета-нивоа' у оквиру датог уметничког дела или представе и означавају било ауторефлексивно цитирање, упућивање или коментар на медијски сродан аспект датог медијског дела или представе одређеног медија или медија уопште“ (ВОЛФ 2011: v)².

У теоријској литератури често се појављују као синоними термини „метареференца“ и „метаизација“. У наратолошким излагањима и дискусијама искристалисало се схватање да би их, ради прецизности, ипак требало разликовати: тако се о метареференци говори када је у фокусу резултат, а метаизација се односи на процес: „’Метаизација’, сходно томе, је покретање из првог когнитивног, референтног или комуникативног нивоа на виши ниво на којем први нивои феномена ауторефлексије постају објекти рефлексije (размишљања, спознаје, одраза, одблеска), референце и комуникације саме по себи“ (ВОЛФ 2011: vi)³.

Метареферентни потенцијал постоји свуда, у свим медијима – уметничким и масовним, зато метареференце и јесу трансмедијални феномен. Ден Спербер (Dan Sperber) приписује људима „способност метареференцијације“ која „није ништа мање него основна способност за језик“ и тврди да „разумевање карактера и улоге овог [...] капацитета може променити наш поглед на то шта значи бити човек“ (ВОЛФ 2009: 2)⁴.

Сви теоретичари и истраживачи који проучавају овај феномен истичу да треба напустити мономедијална истраживања у корист метареференци и трансмедијалног приступа. Тиме се може превазићи једностраност већине претходних истраживања, а истовремено искорачити из књижевних студија у друге жанрове и медије. Реч је о иновативном приступу који отвара фасцинантне перспективе у целокупној култури, захваљујући људским предиспозицијама за метаизацију. Добро је позната важност усклађеног методолошког и појмовног приступа, а термин метареференца је кључни, кровни хеуристички термин који уједињује све мета-феномене који се збивају у медијима. При томе, ретки су термини који попут овог повезују когнитивне аспекте људске свести са уметничким и медијским представљањем и фузијом семиотичких система. Управо то умрежавање даје могућност трансмедијалног приступа који не разматра само интермедијалне транспозиције, на пример књижевности на филм, већ успева да обухвати и ванмедијске специфичности, такозвани „дух времена“: патетичну експресивност XVIII века у поезији, драми, опери, инструменталној музици, сликарству; систематске феномене попут кадрирања структуре у стрипу, филму, роману, чак и у музици. Особеност нашег времена је наративност – најчешћи појам трансмедијалности, а метареференце су најбољи

² ‘Metareference’ as a transmedial concept can in brief be explained as follows: metareference issues forth from a logically higher ‘meta-level’ within a given artefact or performance, and denotes any self-reflexive reference to, or comment on, media-related aspects of the given medial artefact or performance, of a particular medium or the media in general.

³‘Metaization’, correspondingly, is the movement from a first cognitive, referential or communicative level to a higher one on which firstlevel phenomena self-reflexively become objects of reflection, reference and communication in their own right.

⁴ Dan Sperber attributes to humans a “metarepresentational capacity” that is “no less fundamental than the faculty for language”, and he claims that “[u]nderstanding the character and the role of this [...] capacity might change our view of what it is to be human”.

термин за истраживање процеса наративизације кроз више медија истовремено, дакле – трансмедијално.

1.6. МЕТАРЕФЕРЕНТНИ ЗАОКРЕТ: ХИПЕРМЕДИЈАЦИЈА КУЛТУРЕ

Огроман пораст трансмедијалне метаизације у савременој, глобалној култури значајно је променио пријем информација и довео до фузије концепата која представља „метареферентни заокрет“ (*metareferential turn*) (ВОЛФ 2011: 1). То је наравно аутореференца наратолога на „наративни заокрет“ (*narrative turn*) и човека схваћеног као биће које прича приче (*homo narrans*). Али да би се приповедало о нечему што има смисла, неопходно је памћење.⁵ Умберто Еко није био против модерних технологија, већ је сматрао да их не треба користити само за ћаскање са пријатељима и игрице, да не бисмо изгубили памћење, као појединци и друштво: „Свако од нас рођен је у једном историјском контексту. Пре нашег рођења, хиљадама година уназад одвијали су се многи догађаји. Оно што се догађа данас, али и очекивања будућих догађаја, не могу се разумети без упознавања и памћења догађаја из прошлости. Са прошлошћу се можемо упознати путем књига, енциклопедија и старих часописа, али и путем интернета. [...] Време непрестано тече. Ви ћете једнога дана остарити и онда када се замислите и завирите у своје памћење, чиниће вам се као да сте живели хиљаду живота. Чиниће вам се као да сте присуствовали бици код Ватерлоа, да сте били сведок убиства Јулија Цезара, или да сте видели место где је средњовековни монах и алхемичар Bertold **the Black** услед намере и покушаја да створи злато мешањем различитих супстанци случајно пронашао барут. Насупрот вама, већина ваших пријатеља који не желе да богате сопствено памћење живеће један једини сопствени живот. Живот тужан и сиромашан. Живот без великих емоција. Зато, богатите своју меморију!“ (ЕКО 2018: <https://luftika.rs/umberto-eko-pismo-unuku>).

Природно је што „метареференца“ као кључни термин савремене наратологије представља кровни термин за све мета-феномене који се збивају у медијима (ВОЛФ 2009: 27). Али је исто тако логична примедба да у теорији већ имамо појам интертекста и интертекстуалности који у великој мери обухвата оно што и метареференца. Ролан Барт је истицао: „[...] конститутивни покрет текста је у томе да пролази *кроз* (он може проћи кроз дјело, кроз неколико дјела)“ (ЛЕШИЋ 2010: 87).

⁵ Руски филмски редитељ Андреј Кончаловски чији је филм „Рај“ о холокаусту и француској колаборацији са нацистима награђен „Сребрним лавом“ на 73. Венецијанском фестивалу (2016), наглашава значај меморије за очување човечности: „Проблем данашње младости је сећање. Што се мање сећамо, мање асоцијација имамо у мозгу. А шта је уметност? Уметност је визија уметничких асоцијација. Ел Греко, Толстој, Достојевски, Микеланђело, Шопенхауер, Хитлер... све саме асоцијације. Без асоцијација свет постаје једнодимензионалан и велики је проблем данашње цивилизације што омладина одговоре проналази на интернету, не служећи се сопственим асоцијацијама. О томе је говорио и у свом *Писму унуку* Умберто Еко“ („Политика“, Београд, 30. октобар 2016: 7).

Управо на то мислимо и када говоримо и пишемо о процесу метаизације који повезује различите текстове. При томе је текст схваћен као динамички процес, а не као готов производ попут књижевног дела, а комуникација као међусобни разговор текстова. То уланчавање текстова подразумевамо под појмом интертекстуалност, а директан однос између одређених текстова теоретичари називају и транстекстуалношћу. Под утицајем Михаила Бахтина који истиче „дијалошки карактер“ људског говора и књижевности, Ролан Барт и Јулија Кристева развијају теорију интертекстуалности. Кристева је у делу „Жудња у језику“ текст описала као „пермутацију текстова, интертекстуалност: у простору датог текста више исказа, преузетих из других текстова, међусобно се укрштају и једни друге неутрализују“; „сваки текст се гради као мозаик цитата, сваки текст у себе укључује и преображава други текст“ (КРИСТЕВА према ЛЕШИЋ 2010: 89).

Ролан Барт је у *Теорији текста* сваки текст протумачио као последицу једног интертекста: „Сваки текст је ново ткање прошлих цитата. Трагови кода, формуле, ритмички модели, фрагменти социјалних језика итд. улазе у текст и распоређују се у њему, јер прије текста и око текста увијек постоји језик. Интертекстуалност, услов сваког текста, не може се, наравно, свести на проблем извора или утицаја; интертекст је поље анонимних исказа чије поријекло једва да се икад може утврдити; поље несвјесних или аутоматских навода датих без наводника“ (БАРТ према ЛЕШИЋ 2010: 89). Текст дакле, упркос својој структури која га чини затвореним, остаје отворен за различита тумачења. Он није јединствена Лајбницева „монада“, већ дискурс нарочите врсте, дијалошка форма која комуницира и са читаоцима и са другим текстовима.

Чему онда нови појмови, ако интертекст обухвата све што и метареференца; поготово што је и метареференца термин који се користи још од 1980. године, најпре у лингвистици у смислу металингвистичких метареференци? Оправдање за то нараторологи виде у проширењу истраживања форми и функције метареференци из књижевних студија у друге уметности и медије. Овакав приступ је иновативан и отвара фасцинантне перспективе у култури и људским предиспозицијама за метаизацију: „Циљ је отклањање једностраности и мономедијалног фокуса већине претходних истраживања у оквиру трансмедијалног приступа“ (ВОЛФ 2009: 27). Ову непрекидну потребу трагања за новим терминима и заокретима, од „лингвистичког заокрета“ (1950), преко „когнитивног“ (1989), „иконичког“ (1995), „наративног“, „етичког“, „перформативног“, „анималног“, „документарног“, „религијског“, „спацијалног“, „топографског“ и „метареферентног“, Јирген Каубе (Jürgen Kaube) је иронично означио као *turnological turn* („заокрет заокрета“) 2006. године (КАУБЕ према ВОЛФ 2011: 5). Професор немачке књижевности у Хајделбергу употребио је овај термин, у тексту индикативног наслова: *Квантитативни оквир духа (Das Mengengerüst des Geistes)*, пишући о духу нашег времена који тежи квантификацији свега што претендује да буде наука (КАУБЕ 2006: 9–24), због погрешне премисе да се без тога научни дискурс губи у спекулацијама.

Вернер Волф у предговору зборнику *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media - Forms, Functions, Attempts at Explanation* (2011) запажа да метареференцу *turnological turn* многи нису запазили или су је игнорисали, па се наставило коришћење термина и у другим областима: 2009. године објављена је књига Стефана Мункера (Stefan

Münker) *Филозофија након медијског заокрета (Philosophy after the Medial Turn)*. Ипак, иако смо савременици нечега што Џеф Тос (Jeff Thoss), аутор значајног дела *When Storyworlds Collide – Metalepsis in Popular Fiction, Films and Comics* (2015) назива ‘meta-twist’ in the history of ‘turns’, ова необична појава није само помодност, већ упорна потрага за потпунијим терминима. Циљ је да се избегне да различити истраживачи у области наратологије увођењем сопствених термина или давањем различитих значења већ постојећим, стварају неразумљиви *ad hoc bricolage*. Зато је неопходно усагласити термине и методе, а изгледа да су се наратолози приближили ставу да је метареференца кључни термин којим се то постиже. Поред интертекстуалности, и појам интермедијалност неминовно је повезан, односно он је референца на метареференце. Већ је било речи о томе да се однос интермедијалности и интертекстуалности различито схвата у зависности од приступа појму „текст“: ако је то термин који користимо у свим семиотичким системима, те је тако и слика, и фотографија, и оперска арија обухваћена „текстом“, онда су поменути појмови синоними. Међутим, ако мислимо само на вербални текст (у ужем смислу), онда је дистинкција између интертекстуалности и интермедијалности наглашенија. Овако схваћена интертекстуалност је варијанта интрамедијалности и односи се искључиво на хомомедијалне релације између вербалних текстова или система. Интермедијалност, насупрот томе, примењује се у његовом најширем смислу за свако прекорачење граница између медија и односи се на хетеромедијалне релације између различитих семиотичких комплекса или између различитих делова семиотичких комплекса. Постоји још један појам који се раније често користио у теорији као нека врста синонима за интермедијалност, а то је интерарт. Њиме су означаване релације између различитих уметности, али је због претежне усмерености на високу уметност, што је искључивало перформансе и нове медије, доводећи под сумњу њихов статус уметности, и сам појам временом постао проблематичан. Могло би се зато рећи да је „појава давања предности појму интермедијалност“ у односу на супарничке термине као „интерарт релације“ и „интертекстуалност“, показатељ повећаног интердисциплинарног профила истраживања вођених у овој области. Мада и термин интермедијалност потиче из књижевно усмереног миљеа и још се већином користи у литерарним релацијама, он је прекорачио границе књижевности. На ову тему расправља и Вернер Волф у уводном делу зборника *Metareference across Media* (2009), да би закључио: „Како је метареференца трансмедијални феномен, њен систематски опис претпоставља концептуалне и аналитичке алате који превазилазе појединачне медије попут књижевне, књижевно преношене фикције и требало би га, барем у одређеној мери, ’превести’ у друге медије. Чини се да постојеће богатство истраживања о метареференци у литератури, посебно у вези са (мета)фикцијом, пружа такав сет алата. Ипак, његов мономедијални фокус је настојао да произведе категорије као што је ’метафикција која се преноси причама’, за разлику од ’метафикције која се преноси дискурсом’, која је корисна за наративне медије али би очигледно било тешко применити је на (претежно) не-наративне медије, на пример на инструменталну музику“ (ВОЛФ 2009: 8)⁶.

⁶ As metareference is a transmedial phenomenon, its systematic description presupposes conceptual and analytical tools that transcend an individual medium such as literary, book-transmitted fiction and should, at least to a certain extent, be ‘translatable’ into other media. The existing wealth of research concerning metareference in literature, in

Волфово залагање за употребу термина метареференца, јер је то трансмедијални феномен, потврђује запажање и других теоретичара: иако концепт интермедијалности превазилази границе и обухвата интра и екстра-релације различитих уметности, унутар медија као средства комуникације и фузије семиотичких система, од књижевности преко фотографије и филма до дигиталних медија, неке појаве остају му неухватљиве, интермедијалност је преузак појам да би их обухватио. Трансмедијалност је шири концепт јер не разматра само интермедијалне транспозиције, романа на филм, на пример, него и ванмедијске специфичности које се појављују истовремено у више медија. Често се наводи пример с краја XVIII и почетка XIX века, када је у Западној уметности романтизам потиснуо до тада владајући класицизам. Свет човекових осећања нашао се у фокусу књижевности, сликарства и музике, а експресија сентименталног погледа на свет, испољена у поезији, драми, опери, али и у инструменталној музици и сликарству и вајарству, може се разматрати са трансмедијалног становишта и метареферентног приступа. Другачији приступ, попут интермедијалног, не може да обухвати дух времена и да „чита између редова“ различитих уметности и медија. У савремено доба то су и системски феномени као што је кадрирање структуре у стрипу и филму, али и све присутнијем графичком роману, па чак и у музици схваћеној на овај начин – као низање кадрова који чине композицију. Наративност, као најчешћи појам трансмедијалности, омогућила је нове приступе уметности и медијима, а метареференце су за то веома плодан концепт (ВОЛФ 2009: 13-14).

Може се закључити да постоји мноштво термина који се делимично преклапају у књижевним и другим уметничким студијама, али увођењем заједничких појмова, попут метареференци, избегавамо неспоразуме на шта се наши термини односе. Метареференца превазилази ауторефлексију и води ка укрштању дисциплина, указује на специфичну семиотичку природу проучаваног феномена, а погодан је термин и за невербалне садржаје. Укратко, то је најбољи термин за истраживање кроз више медија, трансмедијално свеобухватан и за феномене који би остали „између медија“ (између медијских редова) али и ван њих, у реалности коју називамо „стварност“ (са наводницима како предлаже Владимир Набоков или без њих), јер је она готово увек медијски посредована – било директно (манифестно), било индиректно (латентно) у свести примаоца порука.

Са историјског аспекта метареференце су старе колико и сама уметност, али хипермедијација савремене културе учинила их је свеprisутним и експлицитнијим него икада до сада. Метареференце у медијима могу се сматрати реализацијом вишег нивоа мимезиса данашње културе, јер су сами медији стекли до сада непознат значај, не само у

particular concerning (meta)fiction, seems to provide such a toolbox. Yet its monomedial focus has tended to produce categories such as ‘story-transmitted metafiction’ as opposed to ‘discourse-transmitted metafiction’ which are useful for narrative media but would obviously be difficult to apply to (predominantly) non-narrative media, e. g. to instrumental music.

конструкцији онога што опажамо као стварност (ВОЛФ 2009: 70-71). У античко доба метареференце се најпре јављају у псеудо-пародијама на Хомера, па тако и у Аристофановим *Жабам*. Данас су такође најприсутније у позоришту, на филму и у стрипу. Изгледа да су једино трагедије, због озбиљног садржаја – историјских и митолошких тема, биле отпорније на процес метаизације. Анри Бергсон (БЕРГСОН 2004: 49) сматра да је морална дистанца претпоставка смеха, односно да је за смех у уметности потребна *anesthésie momentanée du coeur* („тренутна анестезија срца“), неосетљивост гледаоца, одсуство емпатије према збивањима на сцени, иначе се не би могао смејати туђим невољама. Због тога су метареференце најприсутније у комичним жанровима, укључујући и музику. Пример за то је Бахов *Музички лавиринт* са шаловитим ауто и хетерореференцама, али овај композитор није изузетак: такве композиције стварали су и Хајдн и Моцарт. Историја метаизације није довољно истражена да би се могли доносити свеобухватни закључци, али је уочено да је посебно плодан период модернизма и постмодернизма, када метареференце постају уобичајене у свим уметностима и медијима, а публика сензибилисана да их препознаје и прихвата као когнитивни, естетски и трансмедијални феномен.

Дела Душана Радовића у великој мери садрже метареференце. Наша књижевна критика истиче га као „утемељивача модерне српске књижевности за децу“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 9), а његову прву књигу *Поштована децо* објављену 1954. године сматра кључном за раскид са социјалистичким реализмом, заједно са књигом песама Васка Попе *Кора* (1953). Критичари често повезују Радовића и Попу због блискости њихових поетика, али наглашавају да је за прекретницу у српској послератној поезији најзаслужнији Миодраг Павловић који је књигом *87 песама* (1952) потпуно искорачио из владајућег соцреализма и ревалоризовао неправедно запостављену српску песничку прошлост. У духу једног његовог стиха „песма помера брда“, Павловић је заиста ослободио српску поезију идеолошког терета и омогућио савременицима да стварају без наметнутих догми. Ту струју модерне у српској поезији пратио је Васко Попа, а затим и Душан Радовић у књижевности за децу.

Међутим, Радовићево прво дело је радио-драма *Капетан Џон Пиплфокс* написана и емитована на таласима Радио-Београда 1953. године. Она представља зачетак процеса метаизације у његовим текстовима за медије. У њима је јасно видљив узајамни утицај књижевности и радија као најстаријег електронског медија, како новом формом тако и садржински, јер су метареференце примењиване слободније него икада пре у нашој књижевности. Могло би се зато без зазора рећи да је за метареферентни преокрет у савременим српским медијима један од најзаслужнијих Душан Радовић: „Књижевна критика и целокупна књижевна јавност сматра га јединим који се читавим песничким делом издваја изнад стандарда“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 11).

Критичкој процени Славице Јовановић треба додати прецизнију одредницу: Радовић се заиста издвојио високим естетским квалитетом из групе књижевних стваралаца за децу у послератној Југославији, али је имао јако упориште у поменутом „саборцима“ Павловићу и Попи, а са песником Стеваном Раичковићем је заједно радио у редакцији Радио Београда педесетих година XX века, што је сигурно допринело

позитивном узајамном утицају. Рад у новинама, а потом и у електронским медијима, у жанровима који нису само књижевни него и новинарски, допринео је да Душан Радовић буде препознат као наш „први писац који је и медијски аутор“, истиче приређивач његових сабраних дела Мирослав Максимовић (МАКСИМОВИЋ 2006: 1089-1098).

2. МЕДИЈИ И НАРАТИВ

Појам „медиј“ или „медијум“, при чему се овај други термин појављује углавном у старијој литератури, а у савремено доба се избегава због спиритуалног значења посредника између људи и духова, потиче од латинске речи *medius*. Означава нешто што се налази у средини, дакле посредника у комуникацији или неку врсту канала комуницирања. Када се овај појам користи, најчешће се мисли на техничка средства за пренос информација, тако да се код нас, у време Социјалистичке Федеративне Републике Југославије (СФРЈ), употребљавао израз „средства јавног информисања“ који је обухватао штампу, радио и телевизију.

Преводом чувене књиге Маршала Маклуана (Marshall McLuhan) *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964) на српскохрватски језик, у издању београдске „Просвете“ (1971), уведен је нови термин: *Познавање општила – човекових продужетака*. Преводац Слободан Ђорђевић творац је неологизма који деценијама уноси забуну и није широко прихваћен ни тада ни касније, иако је намера била да се изразом „општило“ покрије српско-хрватско (хрватско-српско) тржиште већег дела тадашње Југославије: Хрватске, Босне и Херцеговине, Црне Горе и Србије. Парадокс је да су Маклуанову књигу у Загребу објавили под насловом *Razumijevanje medija – mediji kao čovjekovi produžeci* (2008) у преводу Давида Прпе.

Пре него што је Маклуан објавио књигу *Understanding Media*, владало је уверење да су канали комуникације неважни и да је садржај информације примаран. То потврђује и став теоретичара Вилбура Шрама (Wilbur Schramm) објављен 1963. године у делу *The Science of Human Communication*: „Proces (opštenja) je isti bez obzira da li se znaci emituju preko televizije ili ih šapuće mladić u uho svoje drage. Masovno opštilo je samo komunikator kod kojeg je odnos između outputa i inputa veliki“ (ШРАМ 1963: 6 према МАКЛУАН 1971: 9). То би значило да мас-медији имају већу моћ јер имају већи број корисника, а ако би им „шапат младића“ био доступан, и он би имао велику моћ. На неки начин, то се и потврђује у наше доба, јер и неважне информације привлаче велику пажњу, пошто се објављују на интернету, телевизији, радију или у штампи. Ипак, пресудно је „ко шапуће“, јер пажњу привлаче само славне личности (*celebrity*), оне су медиј који сам по себи представља поруку, независно од разлога извештавања о њима.

Маклуан заступа дијаметрално супротан став од Шрама: садржај поруке је небитан, инсистирање на томе је само „заблуда социолога“. Сами медији су порука, односно њихова форма је суштинска за структуру друштва, његово функционисање и развој. Попут Марксове идеје да средства за производњу одређују друштвену свест, Маклуан својом теоријом чини „коперникански обрт“ и ту улогу даје медијима, сматрајући их најдубљом детерминантом друштва. Они делују на појединце и друштво у целини самом својом формом и унутрашњом структуром, утичући на психоемоционалну структуру личности и социјалне односе. Маклуан медијима приступа антрополошки и зато их и сагледава као „продужетке човека“. Полазећи од првобитног човека који је све обављао сопственим органима и чулима, да би постепено стварао средства која су их замењивала и јачала, у

медије убраја много тога што теорије комуникације превиђају: говор, писмо, штампу, радио, телефон, телевизију, али и алате, машине, аутоматизоване апарате, оружје, аутомобиле, зграде, новац, одело, игру и светлост као чисту форму без икаквог садржаја. Ове идеје су биле толико нове и необичне да је Маклуана, иако је био универзитетски професор, академска заједница оспорила као научника, а ни он сам није себе сматрао научником.

Споран је, првенствено, метод проучавања: Маклуан углавном није поштовао научну методологију у проучавању и сазнавању стварности. Његови критичари међу му да је нека врста предводника маргиналних интелектуалних кругова, циљајући на Маклуанову велику популарност међу студентима. Због тога га сврставају у категорију поп-филозофа, заједно са Дејвидом Рисманом, Ерихом Фромом, Ханом Арент и другим критичарима друштвеног поретка. Аутор предговора књиге *Познавање општина*, Сергеј Флере (Flere), није сагласан са оваквим оценама: „Ali, njegovi stavovi ne nose u sebi neku poruku društvenog neslaganja i protivljenja političkom poretku. Stoga je najbolje ni ne pokušavati klasifikovati ga. Gotovo bi se moglo reći da Makluan spada u kategoriju za sebe“ (МАКЛУАН 1971: 7).

Поред методологије, овај канадски теоретичар медија не поштује ни научни дискурс, односно његов особени стил ближи је књижевном полемичару који говор сматра правим обликом изражавања и то је главни разлог што је волео да држи предавања и наступа на телевизији. По придавању значаја говору Маклуан је близак Михаилу Бахтину. Изражава се неконвенционално, симболично, без генерализација и идући у дубину, уместо у ширину, при чему често користи афоризме, јер их сматра својственим свету електронских медија. По томе је сличан Душану Радовићу који се изражавао језгровито и такође користио радио и телевизију за директно обраћање публици кроз аудио-визуелни контакт којим се комуницира другачије него кроз штампани текст у новинама и књигама. Иако се ради о ствараоцима који нису волели уопштавања, могло би се рећи да је оно што повезује Бахтина, Маклуана и Радовића управо тај превратнички дух, снага и енергија „буревесника“.

Инсистирање на говору уместо на језику је, по мишљењу немачког наратолога Нининга једна од кључних разлика између савремене посткласичне и пређашње класичне наратологије. Уз то је ПН и посттеоријска, а КН теоријска научна дисциплина. Међу истраживачима медија има и оних који су другим путевима стигли до сличног открића, попут Едварда Сапира⁷ који разликује „примарне и секундарне технике комуницирања“. Подела је једноставна: „Људски говор представља примарну технику комуницирања, јер је без њега, практично, немогуће комуницирати. [...] У односу на људски говор секундарне су све остале технике комуницирања – од ватре и дима до компјутерске мреже. Једноставно због тога што све оне, схваћене као медији, могу, али и не морају бити део комуникационе ситуације“ (РАДОЈКОВИЋ и МИЛЕТИЋ 2005: 95).

⁷ Едвард Сапир (1884-1939), емигрант из Немачке у САД, где се бавио теренским радом на проучавању језика и културе староседелца Северне Америке. Написао је граматику индијанског племена Такелма које живи у Орегону и тај рад прихваћен је као његова докторска дисертација.

Иако Маклуан лично сматра говор изузетно значајним, он тврди да се људска цивилизација развијала кроз линеарну културу писма и типографије. То је трајало вековима и оставило је значајан траг на човеков поглед на свет и рационалан, линеаран и узрочно-последични доживљај приватног живота и историје људске заједнице. Појава електронских медија, најпре радија, а потом телевизије, инспирисала је Маклуана да проговори „пророчким“ гласом и наговести долазак другачије, нове културе у којој ће аудио-визуелна комуникација довести до планетарне повезаности различитих народа и култура. Иако није дочекао појаву интернета и „светски раширене мреже“ (*World Wide Web*) 1995. године, наслутио је да ће свет постати „глобално село“, јер је већ у радио-телевизијском комуницирању видео потенцијале за такво повезивање. У жељи да буде озбиљно схваћен и прихваћен и од стране теоретичара и истраживача из академских кругова, у књизи *Познавање општина – човекових продужетака* се у највећој мери приближио класичном, академском дискурсу у писању и образлагању својих смелих идеја.

2.1. ИСТОРИЈСКИ РАЗВОЈ РАДИЈА

Први електронски медиј који је омогућио масовно комуницирање био је радио. Назив потиче од латинске речи *radiare* што значи сијати, исијавати, зрачити. Под овим термином данас подразумевамо уређај за слање електромагнетних таласа на велику даљину, бежичним путем али такође и апарат за примање тих таласа и њихово декодирање у звуке, гласове, говор и музику. Радио је и назив за установу која организује, производи и емитује радио-програма.

Проналазач радија је италијански инжењер Гуљелмо Маркони, јер је 1901. године успешно извео експеримент преноса радио-таласа преко Атланског океана. Међутим, тај патент је био предмет судског спора, јер је Маркони једно време био запослен као техничар у лабораторији Николе Тесле. Међу осталим изумима, био је у прилици да види и Теслин рад на преносу радио-таласа на велике даљине. Судски спор вођен је деценијама, да би Врховни суд САД 1943. године, после Теслине смрти, признао његово право на овај патент, али у научној литератури допринос у преносу и модулацији радио-сигнала и даље се приписује Марконију. Разлог за то је вероватно и Нобелова награда коју је италијански физичар добио 1909. године, а чињеница је да је он, за разлику од Тесле, био посвећенији раду на комерцијалној примени радио-таласа, усавршавајући њихов пренос и прелазећи са дугих и средњих на кратке таласе који омогућавају бољу чујност.

Технички је радио усавршен почетком XX века, а као средство масовне комуникације почиње да се користи од 1920. године. До тада су га користили радио-аматери за успостављање међусобних веза, комуникацију и размену информација: „Кључни моменат у преображају радија, до тада само медија интерперсоналног комуницирања, у масовни медиј десио се када је успостављање радио-везе између две тачке превазиђено, захваљујући бројним аматерски произведеним радио пријемницима, јавним емитовањем програма“ (РАДОЈКОВИЋ и МИЛЕТИЋ 2005: 131).

Стицајем околности, Доналд Литл и Френк Конард, двојица колега из фирме *Westinghouse Electric* „[...] били су одушевљени радиоаматери. Кад им је после рата у компанији *Westinghouse* понестало посла, они су наставили са сопственим експериментима код куће. Заједно су проводили викенде и вечери шаљући сигнале, разговарајући са другим радио-аматерима и чак емитујући музику са грамофонских плоча у етар. Убрзо су остали радио-аматери сазнали за њихове активности и подешавајући своје пријемнике на позивни знак 8XL, почели су да слушају њихов програм“ (ШИНГЛЕР и ВИРИНГА 2000: 49).

Популарност овог аматерског програма охрабрила је оснивање прве радио-станице на свету, 2. новембра 1920. године у Питсбургу. Она је имала говорни и музички програм, објављивала вести и друге информације, али и забавне садржаје. Био је то радио КДКА, а прва вест коју је објавио односила се на изборе за америчког председника. Тако је започела електронска ера медија, а само две године касније у САД је емитовало програм преко 500 радио-станица. Експанзија радија била је брза у целом свету, тако да су до 1926. године радио-програме имале Канада (1920), Аустрија (1921), Велика Британија, Совјетски Савез и Француска (1922), Белгија, Чехословачка, Шпанија и Немачка (1923), Југославија, Финска и Италија (1924), Јапан, Мексико, Норвешка и Пољска (1925) и Индија (1926).

Радио Београд је редовно емитовање програма започео 1. октобра 1924. године и тако постао прва радио станица у Југославији, а девета у Европи. На самом почетку програм је емитован три пута недељно: уторком, четвртком и суботом, а убрзо је припреман и емитован свакодневно, јер се редакција организовала за такав начин рада. Главни циљ било је „подизање културне и народне свести, васпитање укуса и ширење стручног знања“ (РАДИО БЕОГРАД 2016:<https://www.danas.rs/beograd/radio-beograd-prva-u-jugoslaviji-i-deveta-stanica-u-evropi/>).

Студио Радио Београда био је преко пута данашње Српске академије наука и уметности, у згради банке у Кнез Михаиловој улици, а предајник у Раковици. На програму су првих година били преноси концерата, вести, метеоролошки и извештаји са берзе. Свакодневно су емитоване, већ од 1925. године, две емисије: „Радио концерт“ и „Дневне новости“. Када је техничким побољшањима повећана снага предајника, Радио Београд је 1929. године повећао домет па се могао слушати и у удаљенијим местима, попут Бечкерека (Зрењанина). То је навело руководство радио-станице да почне да размишља тржишно и грађани су позивани да постану редовни претплатници, по популарној цени која је износила мање од једног динара дневно. Број претплатника до краја те године био је скоро 20 хиљада.

Све већи број слушалаца захтевао је и разноврснији и квалитетнији програм, па су уведени и извештаји о водостању на рекама, емитовани у подне, што је остала традиција до данашњих дана. Емитоване су хумористичке емисије и драмски програм, преношена предавања из различитих области, а неретко су преко радио-таласа читана и књижевна дела. Музички програм емитован је са грамофона и фонотека Радио Београда крајем 1938. године већ је имала више од три хиљаде плоча. Интересовање за спорт наметнуло је и

повећање говорног програма, а поред објављивања резултата, почели су и директни преноси: први је био са јубиларне 50. фудбалске утакмице два најбоља београдска клуба, БСК – Југославија, 7. априла 1929. године. На стадиону ФК Југославије на Топчидерском брду победили су гости са 7:1, а радио-пренос девете станице у Европи изазвао је одушевљење широм земље. Ниједан сегмент друштвеног живота није занемариван, тако да је исте године преношена и опера „Кнез Игор“ из Народног позоришта у Београду.

Крајем тридесетих година спроведено је и велико истраживање аудиторijuма: упитници су послати свим претплатницима, а било их је 60 хиљада. Одговорила је скоро половина, тако да су добијени резултати показали праву слику интересовања слушалаца радија: вести и новинарске извештаје тражило је 76% слушалаца, исти проценат захтевао је емитовање хумористичких емисија, више од половине анкетираних – предавања у оквиру „Националног часа“ (58%), репортаже (56%), спортске вести (52%), нешто мање од половине – 47% тражило је здравствена предавања на програму, 43% предавања за домаћине, а 37% предавања за пољопривреднике, пише новинар Б. Цвејић у београдском дневном листу „Данас“. Текст је објављен 2. октобра 2016. године.

[\(https://www.danas.rs/beograd/radio-beograd-prva-u-jugoslaviji-i-deveta-stanica-u-evropi/\)](https://www.danas.rs/beograd/radio-beograd-prva-u-jugoslaviji-i-deveta-stanica-u-evropi/)

Било је то у доба када је радио био једини електронски медиј, без конкуренције какву има у данашње доба. Телевизија је била у експерименталној фази и доступна само мањини, а радио је окупао слушаоце као некада породично огњиште и зато су му они веровали и озбиљно приступали слушању програма.

Током окупације у Другом светском рату уместо редовног програма повремено су емитовани извештаји, а после ослобођења проширена је дописничка мрежа па је већ 1947. године Радио Београд имао сараднике из свих главних градова југословенских Република, али и из већих градова Србије. Ширење дописништава настављено је и у иностранству, а први стални извештачи јављали су се из Француске, Велике Британије, САД, СССР, Кине и многих других, углавном европских земаља. Све време се радило и на технолошком усавршавању и набавци нове опреме, тако да је у раздобљу од 1958. до 1969. године, поред постојећег првог, започело емитовање другог и трећег програма Радио Београда, а уведен је и „Програм 202“ који је функционисао као градска, београдска радио-станција. Сва четири програма постоје и данас, а од 1947. године Радио Београд није се селио: налази се у згради Занатског дома на углу Хиландарске и Светогорске улице.

2.2. МОЋ ГОВОРНОГ НАРАТИВА

Моћ радија посебно долази до изражаја у кризним ситуацијама. Један од историјски најстаријих примера је из времена када су руски морнари са крстарице „Аурора“ преко радија објавили вест о освајању Зимског дворца, што је било од пресудног, симболичког значаја за победу Октобарске револуције. Било је то још доба радио-аматера, али је приликом припрема за почетак емитовања програма прве радио-станице у Совјетском Савезу, Лењин написао: „Лист без хартије и растојања који ви

стварате биће велико дело“ (РАДОЈКОВИЋ и МИЛЕТИЋ 2005: 132). Занимљиво је да је Лењинова реченица наговестила и будуће схватања текста у ширем значењу, не само као написаног, већ и као звука или слике. Изгледа да се схватања савремене, посткласичне наратологије могу потврдити анализом текстова (у ужем и ширем смислу) свих епоха; није потребно тражити им упориште и потврду само у савремено доба у коме су медији неупоредиво супериорнији него век раније.

Када се говори о моћи радија да политички покреће милионе људи, најчешће се има у виду злоупотреба Адолфа Хитлера који је запаљивим говорима повео Немачку у ратни суноврат. Форсирањем производње јефтиних радио-апарата за пријем програма који емитују државне станице, он је успео да уједини већи део народа, а застраши мањину која је мислила другачије, али се није усудила да му се супротстави. Радио-пријемнике су Немци назвали „Гебелсово уво“ али манипулацијом је и ова критичка опаска преокренута у нешто тобоже позитивно. Обистиниле су се слутње Бертолда Брехта о „скривеном фашизму у једносмерној радио-дифузији“ и показало оправданим његово инсистирање на томе да се радио развија као интерактиван, а не као пасиван медијски систем (ЦРНОБРЊА 2010: 301).

Маршал Маклуан назива радио „бубњем племена“ (МАКЛУАН 1971: 362) и објашњава како је Европа била пријемчива на „племенску магију“ и зато се њом заорио фашистички глас. Доказујући да медији делују независно од садржаја, самом својом природом која представља поруку и повезује људе попут „старе мреже сродства“, цитира Хитлерове бесмислице које би требало да одбију од њега оне који га слушају, али то се не догађа, јер они не делају рационално, већ се препуштају ирационалном заносу: „U govoru koji je 14. marta 1936. godine održao preko radija u Minhenu, Hitler je izjavio: »Ja idem svojim putem sa samouverenošću jednog mesečara«. Njegove žrtve i njegovi kritičari behu mesečari u podjednakoј meri. Plesali su u zanosu uz plemenski bubanj radija, koji je produžavao njihov centralni živčani sistem kako bi svakom obezbedio dubinsko učešće“ (МАКЛУАН 1971: 363).

Анкете из доба огромне популарности радија као медија, „фазе продора“ двадесетих и тридесетих година XX века и „фазе врхунца“ четрдесетих, која се почетком педесетих поклопила са преузимањем примата од стране телевизије (ПОТЕР 2011: 175), потврђују идентификацију слушалаца са радио-програмом. Један од најкарактеристичнијих одговора пасионираног слушаоца, добијеног анкетом, цитира и Маршал Маклуан у својој књизи: „Ja živim u samom radiju kad ga slušam. Lakše se udubim u radio negoli u knjigu“ (МАКЛУАН 1971: 363).

Вероватно моћ радија лежи у његовој двострукој природи јер је секундарни медиј који омогућава слушаоцима да истовремено обављају друге послове, а при томе их дубински укључује на свесном и несвесном нивоу. На послу, у канцеларији или фабрици, у градском превозу, код куће са породицом, радио омогућава појединцу да сачува део сопственог света, некада са транзистором, данас са мобилним телефоном и слушалицама. Велики немачки драмски писац Бертолд Брехт критиковао је радио што се уместо средства комуникације из доба радио-аматера претворио у медиј који слушаоце чини

пасивним. У представи *Бубњеви у ноћи* (1922) он у једном сонгу иронично слика ту опчињеност радио:

„Držim te uza se, mala kutijo, kad sam u begu

Da ti ne puknu elektronske cevi.

Nosim te od kuće do broda, od broda do voza,

Da bi mi dušmani i dalje mogli govoriti

Kraj postelje, na moju žalost.

Uveče poslednja, ujutru prva stvar,

O svojim pobedama i mojim brigama,

Obećaj mi da nećeš nenadno zaćutati“

(БРЕХТ према МАКЛУАН 1971: 363)

Оно што имплицитно сугеришу Брехт и Маклуан сажето је у директном одговору непознатог слушаоца радија, а то је да се наратив лакше прима слушајући неголи читајући. Радио је заправо обновио древну традицију причања и слушања прича уз ватру и технолошки нов медиј пробудио је дубље, филогенетске нивое личности човека. Отуда је тако брзо прихваћен од широких слојева, упркос отпору културне елите навикнуте на књиге и штампу, на ликовну организацију типографске културе. Штампана реч захтева активног читаоца, док радио омогућава већу присност и личнији однос говорника из студија и слушаоца програма.

Доживљај је непосреднији и Маклуан чак сматра да би Хитлерова владавина била краткотрајна, да се најпре развила телевизија која као „хладан медиј“ захтева од гледаоца критичко ангажовање. Примедбе да је публика имала прилику да нацистичког вођу гледа у документарним филмовима који су послужили као моћно средство пропаганде, попут *Тријумфа воље* Лени фон Рифенштал (1935), Маклуан одбацује опаском да је филм „врућ медиј“ попут радија, а телевизија „хладан“. Савремено доба ТВ и интернет доминације, упркос обиљу информација, није укинуло диктаторске режиме и победе популистичких лидера ни у најбогатијим, ни у најдемократскијим државама. Изгледа да је наратив као трансмедијски феномен утицајнији него што су му признавали теоретичари медија који у први план истичу форму, попут Маклуанове тезе да је „медиј = порука“. Медији дубински укључују људе продужавајући њихов централни нервни систем али то не значи да аутоматски активирају и критичко мишљење. Прича остаје заводљива попут Шехерезадине и опчињеност наративом делује на људе сублиминално, прескачући медијске границе. Когнитивни ниво свести бива блокиран, јер наратив „урања“ у подсвест делујући на лимбички, филогенетски старији део моздане масе, одговоран за емоције човека.

Ипак, мора се признати, да је радио технолошки усавршена верзија племенског бубња и да је његова појава као првог електронског медија, преокренула линеарни развој

цивилизације писма. Био је то „медијски заокрет“ који су различито примила високо индивидуализована и племенска друштва. Збуњује што је радио помогао цивилизацијски суноврат индустријски развијене Немачке, земље класичне филозофије и високе уметности. Међутим, мора се имати у виду да је преовлађујућа масовна култура била под великим утицајем кича, чија је престоница био Минхен (МОЛ 1973), град из кога је и започео Хитлеров политички успон. Упоредо, идеологија је снажно деловала на пауперизоване масе које су лутале од крајње леве до крајње деснице, да би се приклониле конгломератском националсоцијализму. Радио је у свему томе био само украдена „јерихонска труба“ за буђење малограђанских идеала: „Čuvena emisija Orsona Velsa o invaziji s Marsa jednostavno je pokazala taj sveobuhvatni, u potpunosti uključivi doseg slušne slike radija. Upravo je Hitler u zbilji postupao prema radiju kao Orson Vels“ (МАКЛУАН 1971: 365).

Отпорност на злоупотребу радија (и уопште медија, првенствено електронских у савремено доба) већа је у земљама индивидуализма где је писменост веома развијена и где постоји ликовна организација рада, простора и доживљаја појединаца, а много мања у племенским и колективистичким заједницама, што показују и примери из новије историје: „Радио хиљаду брда“ је 1994. године подстицао припаднике већинског Хуту народа на геноцид. Радио-новинарка Валери Бемерики осуђена је на доживотну робију због позива на убијање Тутсија: „Не трошите метке на те Тутси-бубашвабе. Кољите их, касапите на комаде“ (<http://www.politika.rs/scc/clanak/116082/Новинарки-доживотна-робија-због-хушкања-на-геноцид> „Политика“, 16. 12. 2009.)

Она је за микрофоном радија чије је име традиционални синоним за Руанду, имала важну улогу у распиривању мржње која је довела до геноцида у коме је страдало између 800 хиљада и милион припадника мањинског народа Тутсија, али и умерених Хутуа, војника и официра мировних снага Уједињених нација и странаца који су се затекли у земљи у време рата. Бемерикијева је ухапшена пет година касније, 1999. у Конгу, а на оптужбе је одговарала слично нацистичким ратним злочинцима на суђењу у Нирнбергу: „Радила сам свој посао, ништа друго!“ Управо као што Батинаш у роману „Процес“ Франца Кафке, први пут објављеном 1925. године, изговара: „Ја сам батинаш, дакле, батинам!“

Маклуанова је заслуга што је запазио да типографска технологија, дакле писменост, рационализује производњу, тржиште, право, образовање, урбанизам и целокупан живот заједнице. Учење писмености не огледа се само у учењу читања и писања већ је много шире и обухвата играње играчкама, усвајање одређене врсте одеће за облачење, кретање улицама уз овладавање сигнализацијом, коришћење аутомобила, правила саобраћаја и увелико превазилази енглески или било који други језик. То даје ширину погледа на свет и заштиту од осећаја угрожености, клаустрофобичног инсистирања на „животном простору“ (*lebensraum*) Немаца, Хутуа и многих других народа. Радио као медиј који импозитивно „сажима простор“, односно зближава људе из удаљених крајева (интернет данас чини то још делотворније), не може бити одговоран за ратове, већ су то људи који користе средства масовног комуницирања у пропагандне сврхе.

Моћ радија, „врућег“ медија, по Маклуану, огледа се у буђењу племенског атавизма неких традиционалних заједница: „Poruka radija je poruka žestoke, jedinstvene implozije i sazvučja. Za Afriku, Indiju, Kinu, pa čak i Rusiju radio predstavlja duboku arhaičnu silu, vremensku sponu s najdrevnijom prošlošću i odavno zaboravljenim iskustvom. Tradicija je, jednom reči, osećanje celokupne prošlosti kao sadašnjice. Njeno buđenje je prirodan ishod dejstva radija i električnog obaveštavanja uopšte“ (МАКЛУАН 1971: 366).

Познавање медија и њиховог деловања неопходно је да би се спречила злоупотреба која може довести до катастрофа националног, регионалног и светског нивоа. Развој штампе и типографске цивилизације довео је до подстицаја индивидуализма, а радио је деловао сасвим супротно, оживљавајући везе сродства, од породице до племенског доживљаја народа коме појединац припада. То дејство је сублиминално, испод прага свести, а то је и разлог што се не препознаје моћ медија, јер човек реагује као после нервне напетости и потреса изазваних неочекиваним догађајима. Делује као племенита утопија, али образовање је једини начин контроле медија, и то обухвата медијску писменост већ од најранијих дана, у породици и обданишту, захтевајући перманентни, целоживотни рад на анализи и тумачењу медијских форми и садржаја.

Другим речима, нашем и будућем времену потребна је медијска наратологија за све, а не само за малобројне који медијима располажу и онима који у њима раде, креирајући и утемељујући „стварност“. образовање за медије неопходно је професионалцима, медијским радницима, а медијско образовање свима као брана од злоупотребе информација, критичким промишљањем и бољим разумевањем програмских садржаја и форми свих врста медија, од штампе, радија и телевизије до веб-портала и друштвених мрежа посредованих интернетом.

Слобода уређивања медијских програма подразумева независност која дозвољава експерименте и иновације. Због тога је важно да у редакцијама раде људи способни за стваралачке искораке који повезују уметничке и медијске могућности радија, баш као и других електронских медија. Међутим, треба имати у виду ограничења која се појављују, понекад формална, али често се иза тога помаљају и ставови и вредности уређивачке политике. Упечатљив је пример из историје развоја радија: Џон Рит, први генерални директор ВВС медијске корпорације, захтевао је да водитељи програма носе вечерња одела на послу, иако слушаоци радија нису могли да их виде. Тиме је наметао озбиљност запосленима у обраћању јавности, а није се либио да то и објасни, имајући у виду далекосежне циљеве: „Ту и тамо нам се пребацује да нам је очигледно циљ да публици дамо оно што јој је потребно а не оно што она жели – али мало људи зна шта жели и веома мало шта им је потребно. У сваком случају, боље је преценити менталитет публике него га потценити“ (БЕРНС и БУРНС 1977: 36 према ШИНГЛЕР и ВИРИНГА 2000: 53).

Ритова програмска политика заснивала се на одржавању високих стандарда квалитета и на обједињеној контроли одлучивања, како о стратегији, тако и о самим програмима. Његов идеал уређивања радија био је викторијански идеал јавне службе, а према комерцијалном радију гајио је неповерење и упоређивао га са „тркама паса, малим богињама и кугом“ (ШИНГЛЕР и ВИРИНГА 2000: 50). Иако се његова уређивачка

политика данас сматра архаичном, мора се признати да је инсистирање на моралној одговорности нешто што недостаје данашњим медијима који још снажније утичу на јавно мњење и све флуидније културне идентитете, деконструкцију некадашњег националног идентитета који је уједињавао јавност, а чини то и данас у кризним ситуацијама попут ратне опасности.

Читав век је протекао од настанка радија и емитовања програма прве радиостанице у Питсбургу, а свеобухватна, научно заснована теорија радија још не постоји. Парадоксално је да се изучавању овог медија најозбиљније посветио Маршал Маклуан, чија се теорија потврдила у доба интернета. То не значи да су сасвим изостала теоријска промишљања и научна истраживања радија током протеклог столећа, већ да је овај медиј снажно утицао на развој популарне културе и тиме постао предмет разматрања једног ширег феномена. Расправе о масмедијском деловању на публику започеле су већ двадесетих и тридесетих година прошлог века, да би са експанзијом телевизије седамдесетих година биле установљене „студије културе“ (ЂОРЂЕВИЋ 2008) као нова научна дисциплина. У овом оквиру развијале су се и студије електронских масмедија.

Најпре је уочен велики утицај радио-станција на широки аудиторијум и због тога су прве теорије настале у окриљу психологије. Прагматичност америчког духа допринела је примату бихејвиоризма који занемарује психоаналитичке спекулације о свесном и несвесном, већ се окреће понашању човека и свему што је видљиво и мерљиво. На исти начин проучавају се и појединац и друштво – као одговор на спољашње надражаје. Један од најснажнијих био је утицај медија, тако да је предмет проучавања била заједница људи која прима поруке. У почетку „аудиторијум се тумачио као скуп пасивних појединаца, као маса која прима поруке без икаквог отпора“ (КАРАН 2019: 19).

Овакво схватање теоретичара Франкфуртске школе – филозофа Теодора Адорна и Макса Хоркхајмера, по коме су масмедији инструменти друштвене контроле усмерени да суспендују и разарају критичко мишљење појединаца који чине публику, било је прихваћено у Европи јер га је потврђивала пракса: успон фашизма у Италији и националсоцијализма у Немачкој: „Што мање културна индустрија може да обећа, што мање може да живот прогласи смисленим, то празнијом делује идеологија коју шири. [...] Међутим, у једном ова испражњена идеологија не зна за шалу: брине се. 'Нико не сме да гладује и да се смрзава; онај ко то ипак учини доћи ће у концентрациони логор'. Овај виц из Хитлерове Немачке могао би као максима да светли на свим порталима културне индустрије“ (АДОРНО И ХОРКХАЈМЕР према ЂОРЂЕВИЋ 2008: 85-87).

Херолд Ласвел, амерички политиколог и комуниколог, проучавао је масмедијску пропаганду тридесетих година двадесетог века, са тежиштем на деловање нациста на радио-аудиторијум. Он је запазио да радио има моћ да утиче на свест слушалаца, али и да их покрене на акцију, односно да инструментализује публику. Његово проучавање комуникације на релацији масмедиј – аудиторијум дало је резултате који повезују схватања припадника Франкфуртске школе и америчких социјалних психолога: публика није пасивна али није у стању ни да критички промишља сваку информацију, већ је сугестибилна и подложна утицају пропаганде (ЛАСВЕЛ 1948: 117).

Америчка искуства била су другачија, тако да су социјални психолози Пол Лазарсфелд и Елију Кац истицали значај масмедија као производа демократског друштва који пружају обиље информација и тиме омогућавају појединцу да разуме токове савремености и да се у њих укључи, у складу са личним интересовањима и жељама. Ласвелово истраживање подстакло их је да претпоставе како масмедији – у овом случају радио – утичу на аудиторијум преко посредника. Они су их назвали „лидерима мишљења“ који поруке стављају у одређени контекст, а то су новинари који извештавају о догађајима и, у највећој мери, уредници који одлучују шта ће се наћи у програму и како ће то бити интерпретирано. Развијена четрдесетих и педесетих година двадесетог века, ова теорија заснована је на комуникацији као моделу двостепеног тока и негирала је претходно популарно тумачење да је нацистичка пропаганда деловала по моделу „поткожне игле“ којој се аудиторијум није могао одупрети. (КАЦ и ЛАЗАРСФЕЛД 1955).

Са друге стране, Франкфуртска школа за друштвена истраживања чији су се сарадници тридесетих година преселили из Немачке у САД, склањајући се од нацистичке страховладе, наглашавала је да масмедији имају негативан утицај на аудиторијум. Адорно и Хоркхајмер уводе термин „културна индустрија“ да објасне начин на који долази до стандардизације културе под утицајем масовних медија, што је претеча појма „глобализација“. Привидно, медији испоручују публици оно што она жели, али заправо они креирају и намећу потребе масовне публике. Пасивни аудиторијум је потрошач информација и забаве, попут сваке друге робе, „[...] a kapitalistička proizvodnja je do te mere zahvatila telo i dušu da se bez otpora predaje onome što se nudi“ (ХОРКХАЈМЕР и АДОРНО 1974: 145).

У „Дијалектици просветитељства“ ова два филозофа истичу да то омогућава масмедијима да манипулишу публиком као потрошачима њихове „робе“, на исти начин на који то раде произвођачи аутомобила или неког другог производа у капитализму. Тиме је индивидуалност „putem masmedija svedena na suštinsku pseudoindividualnost (od normirane improvizacije u džezu, do unificiranog ideala lepote koji se propagira kroz filmske likove i sl.)“ (ХОРКХАЈМЕР и АДОРНО 1974: 166).

Истраживачи масмедија брзо су уочили да манипулацију омогућава медијска неписменост масовне публике, односно неприпремљеност за критичко ишчитавање медијских садржаја и форми. Због тога је у наше доба све већи број теоретичара медија који инсистирају на увођењу медијског образовања у школски систем, од обданишта, до факултета. Међу њима су најангажованији Жак Гоне (1998) и Џејм Потер (2011). Гоне инсистира на значају медијског образовања, а Потер наглашава неопходност елементарне медијске писмености публике свих узраста.

Наши истраживачи радија Александра Угринић и Раде Вељановски у теоретским разматрањима овог медија (УГРИНИЋ и ВЕЉАНОВСКИ 2014: 11-17) наглашавају неопходност разликовања аудио садржаја и аудио формата као звучних садржаја, од радио-станица које емитују радио-таласе кроз простор бежичним путем. То је и изворно значење латинске речи *radius*: зрак, зрачење. Нове технологије преусмериле су простирање радио-таласа из етра на интернет, што је променило и пријем сигнала: не само

путем радио-апарата већ уз помоћ различитих уређаја, од мобилног телефона до компјутера и дигиталних телевизора који омогућавају и слушање радијских програма уживо у *live stream* облицима у реалном времену или као *podcast* аудио-фајл који слушалац бира да чује у било које време које му одговара.

Независно од технолошког посредника између новинара у студију и слушаоца радија, оно што их повезује јесте прича, саопштена говором на језику који представља канал комуникације и медиј од суштинског значаја: „Најбитније изражајно средство радија јесте говор. Уз помоћ говора радио остварује комуникациону мисију према слушаоцима. Говор је оно што радио превасходно одваја и чини различитим у односу на новине (писану реч) и телевизију (слику). Упркос томе што истраживања показује да чак 72% слушалаца прати радио због музике, радио-станице свих формата никада нису и никада неће занемети, у потпуности елиминисати говор и препустити се искључиво музици. Када радио не би користио речи, не би ни био радио. Постао би некомуникативан. Престао би да постоји, односно претворио би се у плеј-листу. Радио није само музика. Њега чине говор, шум и тишина“ (ПРАЛИЦА 2010: 5).

Технолошки напредак није изменио суштину радија, иако су емитери постали провајдери медијских садржаја и у законској регулативи Републике Србије дефинисани као „пружаоци медијских услуга“.⁸ Због тога је најинспиративнија теорија медија и даље Маклуанова, настала пре пола века, која радио сврстава у „топле“ медије који примаоцу порука пружају обиље добро обрађених података: „Vруће опštilo је оно које produžuje једно једино čulo и »visokoј одређености«. Visoka одређеност је stanje zasićenosti подацима“ (МАКЛУАН 1971: 58).

2.3. ТЕЛЕВИЗИЈСКО ПОСРЕДОВАЊЕ СВЕТА СЛИКОМ И ЗВУКОМ

Свет без телевизије био би тако различит од нашег, да га је готово немогуће замислити. Покушај да се такав свет представи уметничким делом, књижевним, филмским или неким другачијим, ближим интернету и ери компјутера, неминовно води ка наративу антиутопије. Чак и ако би уметник речима или сликом дочарао идилични свет са мање конфликта међу људима и државама, са тезом да је одсуство телевизије томе допринело, савремени читалац или гледалац тешко би се могао отети утиску да је таква „стварност“ могућа само као фикција. Отпор да се тако нешто замисли долази отуда што је телевизија већ деценијама најмоћнији масмедиј и чак ни интернет не успева да је скине са пиједестала, већ јој и сам служи и побољшава начине да се ТВ-програм прати, директно или одложено. Неки теоретичари чак сматрају да је телевизија данас „заузела место средњовековне цркве у историјском нексусу моћи“ (ГЕРБНЕР 1986: 1). Ова мисао није сасвим нова, јер је француски књижевник Емил Зола, после отварања робних кућа у Паризу (прва је била *Le Bon Marché* 1852. године), записао да је „одлазак у куповину заменио недељни одлазак у цркву“ (МОЛ 1973). Стога је разумљиво инсистирање Џона

⁸ Закон о електронским медијима, *Службени гласник РС* бр.83/2014, Члан 4, тач. 6

Рита (John Reith), првог генералног директора ВВС, да се нацији прикаже оно најбоље из британске културе, да се публика просветли, уздигне и образује где год је то могуће. Доношењем Закона о телевизији 1954. године у Великој Британији којим је омогућено оснивање комерцијалних канала који ће се финансирати од огласа и реклама, није се одустало од високих захтева: обавезе комерцијалне телевизије биле су да информише, образује и забавља публику, баш као што се тражило и од јавне телевизије финансиране претплатом.

Термин „телевизија“ је неологизам и настао је спајањем грчке речи „теле“ (далеко) и латинске речи „visio“ (гледање, виђење, представа). Овај израз, у савременом значењу, први пут је употребио руски научник Перски 1900. године, на међународном конгресу у Паризу, у саопштењу „Електрична телевизија“. (ТЕЛЕВИЗИЈА 2020: sr.wikipedia.org/sr-ec/Телевизија)

Прошле су деценије док ово „чедо XX века“ није постало технолошки довољно развијено да изађе из научних лабораторија и постане доступно гледаоцима широм света. Редован телевизијски програм почео је први да емитује ВВС (*British Broadcasting Corporation*) 1936. године у Енглеској, али су први покушаји забележени још 1929. године из студија у Лондону. Немачка је због Олимпијаде чији је домаћин била 1936. године организовала јавна телевизијска гледалишта у надлежности државне Поште, преко којих је око 150 хиљада посматрача могло да прати спортска збивања. Организовани су и посебни ТВ салони, а у једном од њих је отварање Олимпијских игара у Берлину пратио и Иво Андрић, тадашњи амбасадор Краљевине Југославије у Немачкој. Већ у то доба запажена је пропагандна моћ телевизије, па су и друге земље убрзано развијале телевизијску технологију. Совјетски Савез покреће телевизијске програме 1938. године у Москви и Лењинграду, а исте године то чини и Француска.

Први пут су грађани Југославије имали прилику да прате телевизијски програм на Београдском сајму, септембра 1938. године. Тада је холандски „Филипс“ направио студио и монтирао сву неопходну опрему за ТВ станицу, а затим све време сајма на лицу места креирао емисије за посетиоце. У стварању првог телевизијског програма на Балкану учествовали су београдски позоришни глумци. Рат је зауставио развој и ширење телевизије у Европи, али се у Сједињеним Америчким Државама, поштеђеним ратних разарања, наставило са експериментима. Прва телевизијска станица основана је 1939. године, а био је то NBC (*National Broadcasting Company*) који је преносио отварање сајма. Комерцијални ефекат новог медија уочен је већ у првим данима. Развој је био брз тако да су већ 1940. године оформљене 23 телевизијске станице широм Америке, а упоредо је кренула и производња све јефтинијих телевизијских пријемника. Од неколико десетина хиљада телевизора на почетку, стигло се 1961. године до 56,9 милиона, што је премашило број домаћинстава који је износио 53,3 милиона. Најразвијеније европске земље касниле су читаву деценију, а све остале много више.

У Југославији је нова, социјалистичка власт увидела значај развоја новог медија и 1956. године Савезно извршно веће је одлучило да се одвоје средства за изградњу ТВ мреже у земљи. Експериментални програм започео је 23. августа 1958. године, опет на

београдском Сајму. Емитован је „Дневник“, а имена првих спикера ушла су у историју развоја медија код нас: вести су читали Олга Нађ, Оливера Живковић, Вера Миловановић, Миливоје Мића Орловић и Бранислав Сурутка. (rts.rs/page/rts/sr/Пола+века+РТС-a/story/2431/i-juce/27268/ovako-je-pocelo.html)

Држава је организовала производњу ограничених серија ТВ пријемника у фабрикама „РР Ниш“, бањалучком „Чајавецу“ и загребачком „РИЗ“-у. Програм на једном телевизору пратило је више породица, а понекад су се и становници читавих улица окупљали да заједно гледају важне преносе, спортске и политичке. Половином 1965. године саграђен је и телевизијски торањ на Авали, што је изузетно унапредило емисиону инфраструктуру у нашој земљи. Готово цела Србија је 1970. година покривена ТВ сигналом, а број телевизора достигао је милион и осамсто хиљада. Прецизна евиденција била је могућа јер се при куповини ТВ пријемника попуњавао формулар који је купца уводио у евиденцију за плаћање претплате из које су се финансирале републичке ТВ станице у главним градовима и аутономним покрајинама. Први директан ТВ пренос са веће удаљености реализован је из Ниша 23. новембра 1959. године. Нажалост, упркос величини и значају овог града, у развој медија се никада није довољно улагало јер Ниш није био центар неке од покрајина. Због тога су и много мањи градови, попут Титограда (Подгорице) и Приштине медијски напредовали, а југ Србије је остао без ТВ центра.

Сам назив „телевизија“ који означава „гледање на даљину“, није потпуно прецизан, јер искључује звук као важан сегмент телевизијског програма. Џон Елис (John Ellis), аутор књиге „Видљиве фикције“⁹ (1982), истиче три суштинске разлике између телевизије и филма: телевизијска слика је слабијег квалитета од филмске, обично се гледа у домаћем окружењу уз собно осветљење, а не у биоскопском мраку, и напослетку захтева нижи степен концентрације, јер гледаоци често разговарају или се баве нечим другим уз укључен телевизор. Руковођен тим разлозима, Елис посебно наглашава значај звука за праћење ТВ програма.

Баш због релативно нижег нивоа концентрације телевизијске публике, звук држи пажњу много боље него слика. Он привлачи пажњу најавама програма и појединих емисија, шпицама, музиком за серије, квизове, рекламе, и тако враћа поглед гледаоца на екран телевизора. Анализом ТВ програма уочавамо да су веома ретки снимци без звука, чак и неме филмове прати музичка подлога, а једино се снимци догађаја у вестима појављују без тона, мада се и у њима често чују аутентични звуци. Мек Квин сматра да је Елиса управо то навело да разматрајући телевизијску употребу звука изведе закључак: „На телевизији је звук тај који учвршћује значење, док је на филму то слика“ (МЕК КВИН 2000: 20).

Наш теоретичар медија Станко Црнобрња разматра допринос значајних мислилаца у области телевизије полазећи од Кантове поделе уметности на временске и просторне, сматрајући овај дуалитет суштински значајним за разумевање њене природе. У периоду експанзије телевизије у САД, педесетих година XX века, значајан утицај остварила је теорија Харолда Иниса. Он сматра да су масовни медији чак и само време претворили у

⁹ *Visible fictions – cinema: television: video.*

простор, што је изразио речима: „Будућност је последње пространство (граница) које треба освојити“ (ИНИС према ЦРНОБРЊА 2010: 157). У складу са оваквим схватањем телевизије, као медија који опонаша просторне уметности – вајарство, архитектуру и сликарство, Инис сагледава и савремену културу и цивилизацију: „Историја Запада почела је с темпоралном (временском) организацијом, а завршава с просторном“ (ИНИС 1951: 18). Овај кратак исказ сажима суштину његових теоријских промишљања телевизије.

Инис је сматрао да је у природи савремене технологије, укључујући и електронске медије, да сажима простор и време како би их ставила у службу комерцијалних прорачуна, односно тржишно употребила. Индустријализација намеће технологију која распарчава време у фрагменте прилагођене технократији – инжењерима чији изуми уништавају осећај за време и трајање. Опсесија садашњошћу, у духу империјалистичког освајања простора, и само време преобликује у простор који се тако може контролисати и продавати купцима. Култура се у масовним медијима претвара у робу, што доводи у питање и њен опстанак, јер се као сурогат стварају програми за забаву чији комерцијални ефекат увелико превазилази естетски квалитет. У томе Инис види и опасност која угрожава слободу људи.

Савремени медији омогућавају да све већи број људи прима исте поруке са једног места, али без могућности одговора. Комуникацијски монополи повећавају могућност друштвене организације огромног пространства, што доводи до централизације и све веће пасивности публике. Телевизија је у Инисово доба имала највећу моћ да оствари такав учинак, да би пола века касније ту улогу преузео интернет. Конгломерација електронских медија и нових начина комуникације преко веб друштвених мрежа појачава моћ контроле. Забринутост овог теоретичара због доминације технолошког детерминизма показала се оправданом: „Комуникација, када се узме у обзир медиј који је производи, јесте основни фактор раста империје“ (ИНИС 1950: 83).

Теоретичари медија не анализирају практичну примену нове технологије у креирању медијског програма, већ указују на последице експанзије коју називају комуникацијском револуцијом. На трагу Инисових разматрања, Бен Багдикијан тврди да развој информацијских машина неће служити радију и телевизији да омогући пасивну релаксацију, већ да ће укључити публику у активну друштвену трансакцију у различитим областима, од образовања и комуналне политике до трговине и директног надзора јавних послова. (БАГДИКИАН 1970: 114)

Сагледавајући комерцијалну телевизију првенствено као „колектор рекламних долара“ који продаје петпарачку забаву, Багдикијан истиче да крајњи учинак превазилази економски, технолошки и организациони и има друштвене последице. Масовна производња вести и њихова селекција на телевизији учинила је да човек промени сопствено виђење света, али и себе самог. Убрзавање медијске комуникације производи и веће промене. Поредиши три револуције у медијима, прве коју је означила технологија штампе, друге коју је обележила фузија електрицитета и преноса порука на даљину и треће која повезује телефон, телевизију и рачунар у нове системе комуникације, Багдикијан закључује: „Електрони не поседују морал. Они служе и слободним људима и диктаторима истом силином. А информационе машине, дакле савршене мултимедијалне

справе, радиће оно што им наредe њихови људски господари. Међутим, после те етапе, ’улоге ће се заменити и машине, у својој безличној ефикасности, постаће учитељи једне нове генерације људских бића’“ (БАГДИКИАН према ЦРНОБРЊА 2010: 172).

Телевизија се најбрже развијала у САД, и то комерцијална телевизија, чијем се проучавању посветио теоретичар Дејвид Антин. Резултате истраживања објавио је у књизи *Телевизија: застрашујући родитељ видеа* (1975), закључивши да је комерцијална телевизија настала по матрици директно преузетој од комерцијалног радија. Системи радио-дифузних мрежа оформљени као приватни монопол под заштитом државе, искоришћени су за развој телевизије и стварање медијског монопола. (АНТИН 1975: 21)

Антин сматра да је тако створено неравноправно друштвено стање између слања телевизијског сигнала и његовог пријема, јер је продукција програма скупа, а рецепција јефтина, што је довело до успостављања хијерархијског односа између емитера програма и пасивизиране публике. Друштвена организација одредила је америчку комерцијалну телевизију, а тај модел је прихваћен широм света, осим у социјалистичким земљама где се радио-телевизијска дифузија развијала у државном власништву. Антин је специфично мерило профитне телевизије у САД назвао „метрика новца“, утврдивши да она одређује најважније естетске и продукцијске параметре комерцијалне телевизије. Исто мерило важи и у социјализму, с тим што о новцу одлучују највиши органи државне власти.

Слично схватању Умберта Ека о „отвореном делу“ и, у складу с тим „отворене телевизије“ (ЦРНОБРЊА 2010: 144), Антин наглашава значај телевизског приповедања, како у директном преносу, тако и у реконструкцији догађаја, где је све тако припремљено да све изгледа случајно и природно. Тиме у први план истиче питање истинитости телевизијског призора, што је од суштинске важности за комерцијалну телевизију која фингира стварност и пружа гледаоцу илузију непосредности: „Оно што појединац види на телевизијском екрану јесте жива и актуелна стварност у самом моменту одигравања“ (АНТИН 1976: 162).

За разлику од Иниса који тврди да телевизија временску димензију своди на бескрајни простор, Антин сматра да комерцијална телевизија формира „стандард видео-времена“ у складу са „метриком новца“. То значи да је време роба, непресушни ресурс који се дели на све мање сегменте како би се продао на тржишту реклама. Однос између програма и реклама сликовито је приказан стандардима видео-времена: скала од 60 минута је програмско полазиште у коме сегменти трају 15 минута, а рекламна скала има за основу један минут (60 секунди) и сегменте од 10 секунди. Комерцијално време намеће структуру ТВ програма у коме су емисије прекидане рекламама, а то директно одређује и естетику телевизије као мас медија.

Међу теоретичарима медија један од најутицајнијих је Џин Јангблад који је у делу *Проширени филм* (1970) предложио нови приступ тумачењу естетике телевизије али и видео-уметности. Ослањајући се на теорију система Јангблад је наговестио и медијске процесе у XXI веку, односно трећу револуцију у комуникацијама коју је означило сједињење компјутера са телевизијом, мобилним телефоном, видео-камером, радиом и

другим системима широкопојасне комуникације. Јангблад тврди да комерцијална телевизија делује против уметности, јер бесконачно користи исте наративне формуле.

Приче које користи комерцијална телевизија представљају манипулацију публиком, свдећи гледаоца на војера који реагује условном реакцијом попут „Павловљевог пса“. Таква „научена беспомоћност“ преноси се и на реакцију појединца у друштвеним догађајима, чиме медији преузимају идеолошку улогу очувања постојећег система. То је издаја уметности, а Јангблад цитира песника Д. Х. Лоренса да би подсетио чему медији треба да служи: „Задатак уметности јесте да открије односе између човека и његовог окружења – универзума у овом животном тренутку. А пошто је човечанство у сталном ковитлацу изазваном решавањем старих односа, уметност је увек испред свог ’времена’, које је, само по себи, увек далеко иза стварних односа тренутне животне стварности“ (ЈАНГБЛАД 1970: 322).

Пола века касније, Јангбладове тезе да је права уметност најзабавнија и да комерцијалне телевизије морају то да схвате, делују као идеалистичко прецењивање публике. Иако је потврду за своје ставове тражио у теорији информација, теорији система и теорији хаоса, закључивши да је жанровска формула имитација која нуди гледаоцу познате податке, а права информација садржи новину која доводи до промене, показало се да конформизам и потреба за сигурношћу успевају да надјачају ризик креативне уметничке слободе. Публика воли жанрове управо зато што су предвидиви, јер поједностављују сложеност света и комерцијалном забавом ублажавају њену анксиозност.

Јангблад потврђује Антинове тврдње о медијској хијерархији која омогућава доминацију емитера програма у односу на реципијенте, критикујући систем у коме повратна реакција није уопште предвиђена. Истраживања о гледаности су најважнија за сваку телевизију, а Јангбладова теорија нуди одговор на питање како би изгледао ТВ систем који би имао повратну спрегу и одупирао се ентропији. За то је потребно задовољити три услова: 1. непостојање јасне фабуле; 2. одсуство предвидивости или вероватноће; 3. гледалац који ствара симултано, односно истовремено с одвијањем телевизијске емисије. (ЈАНГБЛАД према ЦРНОБРЊА 2010: 196).

У време када је овај захтев формулисан као аутентичан, синестетички модалитет, тешкоће за његово остварење нису биле само у отпору комерцијалне телевизије, него и у технолошкој ограничениости ТВ пријемника и неспремности гледалаца да улажу сопствена средства у куповину камера и ризик снимања програма који никада неће бити емитован. Међутим, савремено мултимедијско доба којим доминира интернет, омогућава интерфејс човек – машина, односно уметник – машина, по Јангбладовом схватању. Његове идеје у наше доба разрадио је Лев Манович, располажући новим сазнањима о комуникацији и технолошким могућностима које наговештавају нестајање јасне границе између медија. Та криза наговештава нову, постмедијску естетику у којој компјутер и интернет представљају нове форме културне комуникације.

2.4. ЕЛЕКТРОНСКИ МЕДИЈИ КАО СУРОГАТ ПОРОДИЧНОГ ОГЊИШТА

Са становишта наратологије, поставља се питање која врста наратива привлачи публику електронских медија, радија и телевизије, али и савремених интернет портала и друштвених мрежа? Радио, најстарији електронски медиј који звуком саопштава све, и информације и говорне и музичке програме, доживљава се интимно, попут блиског пријатеља. Пол Донован (Paul Donovan) је о томе написао књигу индикативног наслова *Дружење с радијом* у којој је описао детињство, младост и зрело доба проведено уз радио-пријемник. Носталгично се присећа да му је шездесетих година, када је отишао од куће на студије, „радио увек био при руци и да му је и даље био најбољи друг, како код куће тако и [...] у иностранству“ (ДОНОВАН 1992: XI према ШИНГЛЕР и ВИРИНГА 2000: 203).

Радио је за већину слушалаца „невидљиви пријатељ“, део свакодневног живота, медиј уз који се ради, учи, одмара, спрема јело у кухињи, ублажава самоћа али и тоне у сан. Тако је радио постао нека врста члана породице, ушао у приватан живот попут кућног љубимца, али необичног по томе што није ћутљив, већ напротив: све време води главну реч, намећући причу о познатим и непознатим темама. Управо то одсуство дијалога засметало је неким попут немачког позоришног писца Бертолда Брехта који је 1932. године објавио есеј *Радио као средство комуникације*. Он пише „против употребе радија само као средства једносмерног комуницирања“, тврдећи да би радио био много бољи медиј „ако би слушаоци могли и да емитују, а не само да примају, ако би могли да говоре, а не само да слушају, ако би могли да остваре неки однос, а не да остану изоловани“ (БРЕХТ 2001: 109-110).

Нажалост, радио се није развијао у том смеру јавног медија, првенствено из комерцијалних разлога, али то није био једини разлог. Шинглер и Виринга у књизи *Радио* (2000: 207-208) пишу да је седамдесетих година прошлог века оформљен је *Грађански радио* (*Citizen's Band*) у Великој Британији, и за кратко време постао је веома популаран. Међутим, на дуже стазе већина слушалаца је губила ентузијазам да и сама учествује у креирању и производњи програма, јер је то захтевало знање, труд и време које је требало уложити у такву активност. Подразумева се да је сваки грађанин био одговоран за тачност објављених информација, а све то заједно био је превелики терет и било је лакше препустити се слушању радија у аутомобилима и домовима, уз информације и забавно-музички програм који су припремали професионалци. Изузетак су контакт емисије јер омогућавају да се глас јавности чује телефоном, директно у програму, што слушаоцима који износе своје ставове даје одређену сатисфакцију да су нешто предузели и да су активно учествовали у формулисању мишљења на значајне теме.

Брајан Хејз, британски водитељ на ВВС радију али и на комерцијалним станицама, запазио је да је привлачност контакт-емисија у томе што делују најличније и свиђају се већини слушалаца јер они заиста „воле да чују мишљења других људи, чак и када ови говоре глупости“ (ХЕЈЗ 1994: 43 према ШИНГЛЕР и ВИРИНГА 2000: 208). Он сматра да је популарност овакве врсте програма доказ сазревања радија као медија, а посебно истиче да би требало сасвим искључити водитеље и реализовати емисије у којима ће слушаоци

моћи да дебатују једни с другима преко телефона. Хејз је практично на трагу Брехтове идеје али изгледа да је тек појава интернета технички омогућила да се ове идеје реализују, јер су знатно јефтиније и једноставније, с тим што иницијативу за овакве програме треба очекивати од појединаца и удружења грађана, а не од комерцијалних или јавних медија који за свој програм одговарају послодавцима или властима. Другим речима, слобода је исувише скуп наратив да би био бесплатан, за већину друштвених система савременог света, ма колико на речима били за демократију и залагали се за глас јавности као резултанту разнородних ставова грађана. Медији имају моћ која се ретко оставља без контроле јер, по Маклуану, форма доминантних медија креира друштвене односе утицајније од средстава за производњу и економије, како су тврдили представници „класичне економије“ (МАКЛУАН 1971: 46).

Телевизијска искуства у још већој мери од радија показују моћ медија да мењају устаљене вредности друштвених класа и намећу нове, до тада сматране оксиморном: BBC 2 је трећи телевизијски канал основан 1964. године у Лондону и програм је успешно започео серијама „Сага о Форсајтима“ и „Цивилизација“. Циљ је постигнут комбиновањем супротности, „културе средње класе и популистичког начина приказивања, што се показало као необично популарно и утицајно“ (МЕК КВИН 2000: 33). Временом је такав приступ постао врста стандарда, што је широким слојевима приближило и књижевна дела елитистичке културе, али тако што је њихов наратив послужио као предлог за телевизијске серије. Упркос гласовима критике да је таква адаптација нека врста бласфеме, историјски гледано, и Шекспир је правио уступке публици која је долазила у његов „Глоб театар“, користећи познате приче „као материјал за своје драме“ (АБОТ 2009: 187). Корист је далеко већа од штете, јер многи гледаоци, после успешних екранизација, посежу за читањем оригиналног дела. ТВ серије овог типа значајно су повећале гледаност културно усмереног BBC 2 канала.

Портер Абот, пишући о адаптацији књижевних дела путем медија, гледа на „адаптацију као креативну деструкцију“ и објашњава: „Postavka jednog komada pruža velike kreativne mogućnosti, koje postaju još veće kada adaptacija pređe iz jednog medija u drugi. Kritičari koji se žale da je neki film ili predstava samo loša 'kopija' originala zaboravljaju na činjenicu da adaptacija putem medija ne predstavlja nikakvu obradu, već je najveći mogući stepen slobode“ (АБОТ 2009: 185). Разматрајући типове адаптације, Абот наводи да Ендру разликује три различите врсте филмске адаптације - позајмљивање, укрштање и трансформацију: „1. *Pozajmljivanje* je blisko ideji o *intertekstualnosti* sveopšte umetnosti, neka vrsta spontanog preuzimanja priča, ideja i situacija, do čega bi neizbežno došlo u bilo kom stvaralačkom činu. 2. *Ukrštanje* je nešto čime se režiseri služe pokušavajući da se što više približe originalu i koriste različite filmske metode da bi, što je moguće vernije, predstavili svet i strukturu originala. [...] 3. *Transformacija* je vrsta adaptacije koja koristi sav potencijal kinematografskih tehnika i materijala i to tako da ostane verna originalu i istovremeno ga pretvori u nešto novo u jednom novom medijumu” (ЕНДРУ према АБОТ 2009: 186-187).

Комерцијалне телевизије нису кренуле путем јавног сервиса, већ их је амерички пример водио ка снимању што јефтинијег програма, пре свега квизова, забавног програма, комедија ситуације, разговора у студију и акционих серија. Независна британска ИТВ

применила је принцип приказивања „не баш најгорег програма“ и пола века касније тај рецепт препознајемо у многим земљама, укључујући и Србију. То је довело до промене навика у гледању телевизије и док мањина и даље проучава ТВ програме у новинама или на сајтовима, пре него што укључи телевизор, већина се једноставно препустила комплетном програму, попут реке која доноси све и свашта, за сваког понешто, ни за кога баш све: „Тако гледање телевизије више није значило гледање неке посебне емисије, већ целокупног дневног или вечерњег програма“ (ВИВЕР 1989. према МЕК КВИН 2000: 34).

Теоретичари медија често истичу да су електронски медији сурогат некадашњег огњишта око кога се окупљала породица. Уз ватру се седело, јело и причало, о свакодневним догађајима али су и причане приче и читане новине и књиге, у доба када су постале доступне широким слојевима. Баш као што се ватра није гасила ни када би се чланови породице удаљили од ње, свако за својим пословима по кући, тако је најпре радио-пријемник бивао укључен од јутра до поласка на починак. Шездесетих година XX века то се пренело на телевизор и захваљујући звуку он је наставио да држи породицу на окупу, а усамљенима пружа привид друштвености. Изговорене речи или музика скретале би пажњу на одређене садржаје, што је био разлог да се обрати пажња и на слику. Прве деценије XXI века нису сасвим елиминисале ни радио ни телевизију, али је компјутер претворен у мали породични „олтар“ који се не искључује, а различитим звучним сигнаlima опомиње кориснике на приспеће електронске поште, новости на друштвеним мрежама, вести на интернет порталима. Медији увелико креирају живот човека који је постао њихов корисник али и привезак, попут Сенекиног запажања да је господар без роба немоћан, и самим тим – он постаје роб.

Парадоксално је да Закони о радиодифузији, уместо да побољшају квалитет медијских садржаја, често делују контрапродуктивно. Баш као што је овакав Закон усвојен 2002. године у Републици Србији довео до гашења многих радио и ТВ-станица, а оне које су опстале временом су снижавале критеријуме и данас је већина потпуно окренута комерцијално-забавним програмима, често бизарним попут воајерских ријалити садржаја. Када би се пре писања, предлагања и усвајања медијских закона, најпре проучила искуства из света, вероватно би се избегло понављање туђих грешака и учење на сопственим.

Наиме, у Великој Британији је 1990. године усвојен Закон о електронским медијима који је довео до погубних последица по квалитет програма. Уместо да одлуке о издавању дозвола за емитовање програма доноси надзорни орган Независне телевизије – Комисија за емитовање – ИВА (*Independent Broadcasting Authority*) формирана је Независна ТВ комисија – ИТС (*Independent Television Commission*). Њој су наметнута нова правила: дозволу за емитовање добијају они који понуде највише новца. То је довело до штедње на рачун квалитета али тако да програми имају што већу гледаност. Британски суноврат је неколико деценија касније постао општи тренд свих комерцијалних телевизија у свету, а и јавни сервис се често упушта у трку за освајањем публике, што се не постиже без популизма и додворавања најнижем укусу. Маклуанова тврдња да је медијски садржај небитан, показује се као велика заблуда великог иноватора у теорији медија. Ширење сателитског и кабловског програма осамдесетих и деведесетих година, а затим и

дигитализација телевизије на размеђи прошлог и овог века, само су допринеле да низак укус постане глобално прихватљив, јер је квалитет медијских садржаја постао неважан.

2.5. УТИЦАЈ ТЕЛЕВИЗИЈСКИХ ЖАНРОВА НА ПУБЛИКУ

Анализа телевизијских садржаја показује да је реч о високожанровском медију са занемарљиво малим бројем емисија које се не могу сврстати ни у један жанр. Чак и вести су потпуно условљене конвенцијама које их чине препознатљивим и предвидљивим, тако да су и информативни програми подређени жанровском обрасцу. Телевизија је поделу на жанрове наследила од штампе, баш као и радио, али је другачија природа ових медија захтевала прилагођавање форми. Домаћи и страни теоретичари медија сагласни су у томе да се врсте, број и границе између жанрова не могу прецизно дефинисати, јер се они међусобно преклапају, прожимају и допуњавају. Зато се у неким класификацијама сусрећемо са десетак, а у другим број новинарских форми је више него двоструко већи: „Пада у очи да се теорија жанрова у значајној мери ослања на обрасце класичног судског беседништва и књижевности. Извесна блискост није разлог поистовећивању, јер богатство и метаморфозе новинарског изражавања навелико превазилазе класичне реторичко-литерарне облике“ (ЈЕВТОВИЋ 2014: 117)

Већина новинарских теорија, укључујући и савремену комуниколошку науку у Србији, прихвата трипартитну поделу новинарских жанрова на фактографске (информативне), аналитичке и белетристичке. Фактографски се заснивају на чињеници као основном елементу и фактографском жанру припадају вест, извештај, интервју (са изворима информација), али и конференција за медије, саопштење и изјава као варијације извештаја. Аналитички новинарски жанр обухвата коментар, чланак, критику и форме изведене из коментара: колумну, уводник, осврт, белешку, друштвену хронику. Аутори књиге „Жанрови у савременом новинарству“ Зоран Јевтовић, Радивоје Петровић и Зоран Арацки (2014), у аналитички жанр сврставају и карикатуру као ликовни или ликовно-вербални коментар, мада она представља и везу са уметничким формама изражавања. Белетристичком жанру припадају новинарске форме: репортажа, фелтон, цртица, портрет, белешка, хумореска, козерија, анегдота. Подела коју наводе ова три аутора је условна, јер и сами истичу да се у савременом новинарству жанрови преплићу.

Електронски медији су жанрове и врсте новинарског изражавања прилагодили својој форми и на радију и телевизији адекватнија је подела према комуникационом учешћу на монолошке (вест, извештај, изјава, осврт, коментар, друштвена хроника), дијаложке (интервју, полемика, округли сто, разговор пред микрофоном, панел дискусија) и полифонијске (репортажа, анкета). (ЈЕВТОВИЋ 2014: 118). И ова подела је само условна, јер читајући новинарске приручнике запажамо несагласност између различитих аутора: Живан Митровић (1980) је побројао 25 форми новинарског изражавања, а Радомир Животић (1993) свега 12, што сведочи да је реч о професији која је много више повезана са праксом, неголи са науком строгих критеријума. Напредак технологије скраћује време од догађаја до обраде информације и њеног преноса до корисника, јер су веб-портали

претворили штампу у електронске новине и достигли радио и телевизију у брзини информисања: „До пре неколико деценија знало се када који медиј нешто објављује: радио се укључивао јутром да бисмо сазнали шта се догодило, увече бисмо на телевизији видели како се то догодило, док бисмо сутрадан куповали новине да сазнамо зашто се то догодило. Сада се сви медији труде да први саопште новост, што значи да се форме изражавања прилагођавају новим потребама“ (ЈЕВТОВИЋ 2014: 118).

Прилагођавање ових жанрова електронским медијима и специфичностима радијске и телевизијске форме, нужно је водило и заснивању нове естетике и настанку форми које представљају комбинацију радија и концертне дворане или позоришта с једне, а телевизије и филма с друге стране. Један од првих истраживача у овој области био је Џон Фиск који је покушао да „објективизује начине на које телевизија: 1. забавља; 2. прича приче; 3. ангажује гледаоца; 4. ствара фиктивне и нефиктивне светове“ (ФИСК 1978: 31).

Идеолошки значај жанра гледаоци најчешће не уочавају, али уколико би уместо елегантно обучених спикера који читају вести из студија гледали људе у радничким оделима како са улице директно у камеру саопштавају новости, вероватно би били шокирани променом, било да је одобравају или сматрају неумесном. Информације треба да буду нове и непредвидљиве али начин саопштавања је устаљен, што потврђује жанровску природу телевизије: с једне стране гледаоцу се пружа осећај познатог, јер је преношење поруке стандардизовано, а с друге се представљају стално нови производи.

У медијском приручнику *Телевизија* Дејвида Мек Квина наводи се порекло „сапунске опере“ као једног од најпопуларнијих жанрова на телевизији: „Izraz ‘sapunska opera’ prvi put upotrebljen je za vreme ekonomske depresije u Americi tridesetih godina u vezi sa radio serijama koje su plaćali proizvođači sapuna i praškova za pranje, kao što su ‘Proktor i Gembl’ (‘Proctor and Gamble’). Ove petnaestominutne serije, kao, na primer, ‘Mama Perkins’ (‘Ma Perkins’) i ‘Obična, neugledna Džejn’ (‘Just Plain Jane’), govorile su o ženama i njihovim emocionalnim dilemama (izraz ‘opera’ upućivao je na melodramu iz prefinjenog muzičkog žanra). Pretpostavljalo se da će sponzorisanjem radio emisija koje se bave ženama, njihovim porodicama i svakodnevnim događajima, dopreti do domaćica koje će na spisak potreština staviti i prašak za pranje. Ove ‘priče bez kraja’ postale su veoma popularne i pedesetih godina uspešno su se preselile na televiziju, sa epizodama produženim prvo na 25, a potom i na 60 minuta“ (МЕК КВИН 2000: 47).

Развој телевизије и преузимање радијске публике наметнули су и медијску, трансмедијалну селидбу „сапунских опера“, уз рекламе које су њихово емитовање чиниле исплативим. Ако би требало дефинисати „сапунице“, оне би се могле одредити као серијске драме са причом (наративом) који је континуиран из седмице у седмицу, бави се породичним темама, а епизоде нису целине за себе већ су повезане. Пошто година има 52 седмице, ТВ серије су снимане у циклусима од по 13 епизода (четвртина календарске године), а тек после много деценија се почело одступати од тога, тако да број епизода више није стриктно одређен, већ зависи од других фактора продукције.

Критике на рачун „сапуница“ занемарују да су оне настале да би се рекламним агенцијама обезбедила масовна публика, а и када су критичари тога свесни, упућују им

озбиљне замерке јер учвршћују стереотипе, озбиљне теме третирају на неозбиљан начин и тако их обезвређују, а при томе представљају врсту ескапистичког бекства од решавања проблема у стварности. Научник Ноам Чомски је прилично оштар критичар оваквих серијских програма, јер их сагледава као идеолошко оружје „војно-индустријског комплекса у циљу ућуткивања, манипулисања и смиривања народа“, а критикујући масовне медије и њихову моћ, он тврди „да су комплетно у служби владе САД и корпорација и да служе пропаганди настојећи да САД обезбеде глобалну доминацију“ (<https://kultivisise.rs/televizijske-serije/>).

Ако се „сапунске опере“ третирају као „женски жанр“, комедије ситуације (ситком) су „породични жанр“. Ове једноставне комедије, често приземног хумора, такође потичу са радија али су преласком на телевизију задржале своје особености. Када се „ситком“ усталио, било је и алтернативних искорака, попут британске ТВ серије *Младићи* (*The Young Ones*), емитоване на ВВС 2, трећем каналу британског јавног сервиса. Ова серија је значајна због тога што су прекршена сва правила наратива телевизијске комедије, али то није отерало гледаоце, већ напротив, серија је постала јако популарна.

Сви ови искораци у популарној, медијској култури, не би били могући без утицаја књижевних и других уметничких покрета, попут дадаизма, надреализма, театра апсурда, атоналне музике, апстрактног сликарства, хепенинга и перформанса. Телевизија је апсорбовала неке од идеја уметничких праваца и медијски их прерадила како би биле прихватљиве широкој публици. Тако се алтернативна комедија укључила у главни ток, а специфичности британске комедије која „увек радо прихвата све што је сулудо, јединствено, ексцентрично и лепо написано“, пише Цереми Танстол (1993) у књизи *Телевизијски продуценти*, снажно је утицала на „ситком заокрет“ у целом свету. Југословенска ТВ серија *Топ листа надреалиста* снимана у студију ТВ Сарајево од 1984. до 1991. године добар је пример тог утицаја и транскултуралног преображаја енглеског у специфично босански хумор. Иначе, и овај „заумни ситком“ најпре је емитован на радију као део емисије *Примус* Радио Сарајева, од 1981. до 1984. године. Велика популарност квалификовала га је за прелазак на телевизију, што је још један пример успешног трансмедијалног трансфера са радија на ТВ екране.

Такмичарске емисије, познате под енглеским називом квизови, веома су популарне у целом свету, како на комерцијалним, тако и на јавним телевизијским каналима. Први је емитован уживо из студија ВВС у Лондону 31. маја 1938. године. Било је то едукативно такмичење за савладавање правописа под називом *Како се пише?* (*Spelling Bee*), а ова врста надметања преселила се касније у школе учења енглеског језика широм света, како јавне и државне, тако и приватне, често под патронатом амбасада Велике Британије. Показало се да су чак и обичне друштвене игре, ако су приказане на телевизији кроз забаву, одлично прихваћене од публике, а многе су стекле велику популарност. Од квизова насталих у почетној фази развоја телевизије, најдуже се приказивао *Шта ја треба да кажем?* (*What's My Line?*), започет 1950. у САД, а 1951. године у Великој Британији.

Са развојем телевизије као свеprisутног медија у домовима широм света, усавршаване су и различите варијанте такмичарских емисија, а водитељи су се наметнули

као церемонијал-мајстори способни да наведу и такмичаре и публику да им се препусте у потпуности. Квизови се претварају у масмедијске карневале, а ову бахтиновску црту збивања у студију која укључују и публику поред ТВ пријемника, запазио је Џон Фиск у делу *Популарна култура* (2001). Он тврди да у тим популистичким надметањима пред камерама има елемената карневала, јер нема принуде свакидашњице, а односи снага су чак привремено обрнути баш као на правим карневалима. Водитељи постају неприкосновени краљеви карневала који диктирају правила игре, а сви учесници им се повинују, уз подршку публике. Наравно, не треба заборавити ни да су квизови најпре били веома популарни на радију, а наш писац Душан Радовић уводи у радио-драму *Капетан Џон Пилфокс* (1953) игру погађања с чудовиштем, пародију на квизове у којој се не поштују правила јер их капетан сам намеће и мења, све док морској немани не одрубви све главе (РАДОВИЋ 2010: 44).

Популарности квизова у великој мери доприноси то што су учесници најчешће обични људи што ствара утисак једнакости и могућности да неко из сасвим обичне професије преко ноћи постане херој нације, геније из нижих социјалних слојева са којим се идентификују милиони гледалаца. Ова игра подсећа на ритуале из верских церемонија, а квизови су креирани по принципима које је запазио Клод Леви Строс, истичући битне разлике: „Док се ритуал креће од различитости према истоветности, игре се крећу у супротном смеру. Већина спортова, на пример, јесу игре са такмичарима који почињу као једнаки, а завршавају као победници или губитници. Ова филозофија надметања такође је присутна и у такмичарским емисијама. Веома је јак нагласак на индивидуалним способностима и вештинама и наградама које припадају победнику. Након ритуализованог почетка, који је исти сваке седмице, сва важност се придаје игри. [...] Игра је углавном тако организована да се такмичари постепено елиминишу све док не остане један победник“ (МЕК КВИН 2000: 95).

Не треба прескочити ни критике упућене квизовима као популистичком жанру: од тога да су сушта супротност високој култури, да подстичу грамзивост и агресивност, механичко учење уместо стварног разумевања проблема, до замерки да учвршћују владајућу идеологију и мит о једнаким могућностима свих чланова друштва, што је лаж на којој почива либерални капитализам. С друге стране, није критикован само низак ниво америчких квизова, већ има и ставова да претенциозност британских образовних квизова није мање неподношљива. Новинар и путописац Бил Брајсон духовито описује једно такво надметање: „Сећам се да сам једне године гледао специјалну међународну варијанту квиза 'Универзитетски изазов' између британских и америчких студената. Британска екипа толико је убедљиво победила да је водитељу Бамберу Гаскојну и целој публици у студију било крајње непријатно. То је заиста било упечатљиво приказивање интелектуалне надмоћи. Крајњи резултат био је отприлике 12.000 према 2. Али, има ту једна ствар: ако бисте зашли у приватне животе сваког такмичара да видите шта је после с њима било, сигуран сам да бисте установили да сваки члан из америчке екипе сада зарађује најмање 350.000 долара годишње тргујући на берзи или управљајући неком компанијом, док они из британске екипе и даље проучавају тонски квалитет хорске музике шеснаестог века из Доње Шлезиие, и носе поцепане цемпере“ (БРАЈСОН 1995; 2008).

Међу популарним телевизијским жанровима већ деценијама су и полицијске серије. За разлику од „сапунских опера“ чија је прича бескрајна, овде свака епизода има засебну причу. Каубојске серије су претеча полицијских и детективских серија, а њихов развој ишао је у два смера: једне су постмодернистичке и попут *Порока Мајамија (Miami Vice 1985-90)*, запажамо у њима одсуство идеологије, а друге су, сасвим обрнуто, идеолошка слика оправдавања полиције и њених поступака, баш као у британској серији *Мурија*. Публика радо гледа и једну и другу врсту, најчешће због глумаца којима полицијске серије дугују велики део популарности. Међутим, овај жанр је популаран више од једног века, пре свега због огромног броја прича, романа и филмова, написаних и снимљених на тему злочина. У наше доба тај утицај је двосмеран, тако да многи писци креирају романе инспирисани филмовима и телевизијским серијама и тај метамедијски жанровски круг даје понекад истинске уметничке квалитете, огромног метареферентног потенцијала који пружа велико задовољство добро обавештеном, читаоцу/гледаоцу.

У теорији медија посебан жанр представљају и емисије вести. Сврставање радио или телевизијског дневника у ову категорију оправдано је тиме што се фактографски (информативни) жанр јавља као примарни у историји медија: најпре у штампи, а затим на радију и телевизији, да би се у доба интернета усталио и на веб-порталима. Временом је забавна функција медија потиснула информативну и едукативну, а критеријум гледаности је допринео да се телевизијске форме произашле из белетристичко-уметничког жанра сматрају најважнијим за комерцијални успех ТВ станица. Треба напоменути да све већи притисак комерцијализације утиче на то да се и вести третирају као и свака друга роба, односно оне се купују и продају. Привидно су јавни сервис и државни медији изван тога, али мала гледаност је притисак на њих да емитују оно што привлачи пажњу публике. Новац од претплате или из буџета мора се оправдати. Због тога се медији такмиче да имају што новије и што атрактивније вести и извештаје, а у страху да нешто не пропусте, све време прате шта емитује конкуренција. Парадоксално, то доводи до све веће униформности, тако да телевизијске станице (али и други медији) заправо извештавају о истим догађајима, али у идеолошком кључу који варира од подршке власти до њене критике, са степенима разлике који нагињу ка објективности као идеалу информисања јавности.

2.6. ОБЈЕКТИВНОСТ МЕДИЈА НАСПРАМ ИДЕОЛОГИЈЕ

Свест о моћи телевизијске слике да утиче на јавност у највећој мери долази до изражаја код извештавања о кризним ситуацијама. Ратови у свету, глад, мигрантске кризе, али и догађаји у земљи око којих је јавност подељена, телевизијском сликом постају ствари које се тичу сваког појединца и зато и најдемократскије владе покушавају да утичу на извештавање. При томе се све супротстављене стране позивају на објективност и захтевају презентовање чињеница, уверене да фактографија не може бити конструкција и да није идеолошки обојена. Нажалост, пракса показује да се догађаја управо супротно: подаци о броју демонстраната на улицама добијени од организатора протеста, било где у

свету, увек се разликују од података добијених од полиције и других органа власти. Чак и када су бројке приближне, интерпретације су увек пристрасне, попут чувене метафоре о „полупуној“ и „полупразној“ чаши. Кључ свега је идеолошки усмерена анализа наратива, интерпретативна и евалуативна парадигма посматрача, партикуларизам интереса, стратегије „читања“ вести и контекстуализам – различите друштвене класе и слојеви потпуно другачије тумаче вест о повећању или смањењу пореза најбогатијима, како би задржали капитал у својој држави.

О немогућности објективности сведоче и дефиниције овог појма у речницима. Оксфордски наводи да овај термин означава „оно што је изван ума“ и „оно на шта не утичу субјективни ментални процеси“ (МЕК КВИН 2000: 134). Филозофско гледиште да је објективност немогућа, новинари потврђују у пракси, јер чак и када тежи објективности људско биће не може да искључи субјективност, помери фокус „изван сопственог ума“ и пружи интерпретацију догађаја која ће бити неприкосновено тачна. Понекад се то заборавља, па се фразом „хладно око камере“ означава да је техника, за разлику од човека, непристрасна у бележењу догађаја.

Теоретичар медија Станко Црнобрња, такође и телевизијски и филмски редитељ, продуцент и сценариста, цитира изреку „Камера никада не лаже“ да би објаснио начин на који гледалац доживљава фотографске, филмске и телевизијске слике: „Веродостојност ’ока камере’ и њене слике веома често се прихватају као неприкосновена истина, иако познавање семиотике налаже опрезност у интерпретацији или сасвим супротну спознају“ (ЦРНОБРЊА 2010: 31).

Телевизија се намеће као референтни оквир за тумачење „стварности“ али „објективност“ камере је само привид: телевизијска слика подлеже правилима композиције и продукције попут фотографије или сликарског уља на платну. Црнобрња подсећа да је и ТВ слика „активна производња знакова“ а не „чиста, непосредна информација“ и да гледаоци често не схватају да у комплетном програму – од информативног до драмског жанра, имају посла са знацима, а не са референцама. Потврду овог феномена он налази и у речима Умберта Ека: „У принципу, семиотика је дисциплина која проучава све оно што може бити употребљено да би се лагало. Ако нешто не може бити употребљено да би се исказала лаж, онда не може бити употребљено ни да би се исказала истина: у ствари, не може бити употребљено да би се било шта ’исказало“ (ЕКО према ЦРНОБРЊА 2010: 32).

Ноам Чомски и Едвард Саид, два интелектуалца позната по критичком односу према политичком и медијском дискурсу САД и Велике Британије, истакли су да је одсуство расправе и подстицање на рат у телевизијским извештајима, определило јавност да подржи рат у Персијском Заливу: „Американци су на телевизији гледали рат и без много двоумљења знали су да оно што виде јесте стварно, док је, у ствари, оно што су заиста гледали – био најбоље новинарски покривен, а најмање ’извештаван’ рат у историји. Све слике и штампани материјал били су под надзором владе, а главне америчке медијске куће преузимале су информације једна од друге, а од њих су, пак, преузимали и

сви остали и (као CNN) преносили их широм света“ (САИД 1993. према МЕК КВИН 2000: 146).

Све то се поновило, и пропагандно усавршило, током НАТО агресије на СР Југославију 1999. године, а касније нападима на Ирак, Либију, Сирију и друге земље, које су девастиране, уз огромне људске жртве и материјалну штету. Политички интерес САД био је увек у првом плану, а наратив о демократији и људским правима истуран је као параван за ратове мотивисане намером да се обезбеде извори нафте за наредне деценије. Политичари манипулишу медијима, а још је Стјуарт Хол из бирмингемске школе за студије културе објаснио разлику између примарних и секундарних „одредитеља“: примарни су политичари и полиција који медијима, као секундарним, указују на шта треба да обрете посебну пажњу јер угрожава друштвени систем.

Медији у својим извештајима увеличавају могућу опасност, а затим судство и полиција реагују тако што настоје да уклоне наговештену опасност. Међутим, нема разумљивог дискурса без деловања кода: „Pošto vizuelni diskurs prevodi trodimenzionalni svet u dvodimenzionalne plohe on, naravno, ne može da bude referent ili pojam koji označava. Pas na filmu može da laje, ali ne može da ujeđa! Stvarnost postoji izvan jezika, ali je stalno posredovana jezikom i kroz njega: ono što možemo da znamo i kažemo mora se proizvesti u diskursu i kroz njega“ (ХОЛ 2008: 279).

Хол сматра да сложеност телевизијског знака омогућава манипулацију са гледаоцима и стварање „моралне панике“ у извештајима који преувеличавају случајеве уличних напада у Великој Британији, што води прихватању ауторитарних решења проблема. На Холову опаску о антагонизму народа према интересима владајуће елите, Џон Фиск упозорава: „Narod je pojam koji je teško definisati: on se sastoji od skupa lojalnosti koje su upisane u, ali i prelaze preko, strukturu društvene moći i subordinacije – klase, roda, regiona, obrazovanja, religije, i tako dalje“ (ФИСК 2008: 346).

Анализирајући медијске производе популарне културе Фиск наглашава њену функционалност у односу на естетски високу културу која не захтева да уметничко дело нечему служи. У томе не види оправдање за потцењивање медијске културе и њене публике, већ уочава класне узроке ове сегментације: „Esteticizam odvaja umetnost od nasušne potrebe na način sličan slobodi bogatih klasa od ekonomske prinude. Antimaterijalizam estetike znači da se umetničko delo kome se divi vidi kao samodovoljno. Ono je potpuno, završeno i u sebi sadrži sve što je potrebno da bi se cenilo: umetničko delo samo čeka kultivisani senzibilitet koji ima ključ za otvaranje njegovih zamršenih tajni“ (ФИСК 2008: 341).

Један од значајних телевизијских жанрова је и документарни програм, сличан емисијама вести, јер барата чињеницама: приказује стварне људе у стварном простору, а не уметничку фикцију. Управо ту лежи опасност да се документарни снимци прихвате као непобитна истина али документарни филмови су много мање објективни него што се верује. Један од историјских примера који се често наводи је документарцац „Тријумф воље“ Лени Рифенштал. Начин снимања, наглашавање неких, а изостављање других детаља догађаја, учинио је да Хитлер снимљен из доњег ракурса делује као виши и моћнији. Комбинација призора узбуђених присталица немачких националсоцијалиста са

крупним плановима фиреровог лица, добијена у монтажи, учинила је да Хитлер делује као: „[...] говорник магнетне привлачности који уме да узбуди, контролише и води свој народ. Нека британска новинска компанија можда би тај догађај (конвенцију Нацистичке партије) приказала на сасвим другачији начин, одајући утисак да је Хитлер опасан, настран и умоболан освајач на челу поводљиве и застрашујуће руље“ (КАВИН 1992, према МЕК КВИН 2000: 154).

Објективност је готово увек жртвована намери да се наротив представи на одређени начин, а чак и када аутори покушавају да буду непристрасни, њихова уверења и ставови несвесно утичу на крајњи резултат. Због тога се уместо о објективности у медијима више користи термин „реализам“ и то привидно делује као појам којим се боље приближавамо сликању стварности, камером, гласом или текстом. Често се превиђа да је и „реализам“ културно условљен, да о томе шта је реалистично одлучују конвенције које смо временом прихватили као суштинска обележја жанра. Другачије речено, различити жанрови подлежу различитим моделима реализма, јер је он схваћен као скуп прихватљивих или конвенционалних медијских кодова. Бертолд Брехт је деконструисао позоришну илузију и тиме је демистификовао, стварајући „епски театар“ (<https://pulse.rs/epski-teatar/>). Инспирирани његовим критичким односом према друштву и самом позоришту као медију, позоришни критичари са политичке левеце су и сам реализам прогласили за „буржоаски модел приказивања“.

Теоретичари медија сматрају да је сам избор неког догађаја да буде тема документарног филма или телевизијске емисије, а затим мноштво избора о угловима снимања, личностима које ће бити интервјуисане, процесу монтаже и избору музике, заправо врста вредновања. При томе се позивају на Бартову мисао о „значају означеног“, чиме се још једном потврђује блискост наратологије не само са књижевношћу и различитим видовима уметности, већ и са комплетном медијском продукцијом. Лен Мастерман га цитира да би нагласио да медији идеолошки делују: „Медији означавају одређене људе и догађаје као значајније од неких других једноставно тиме што извештају о њима. Јер 'оно што је означено', да поновимо мисао Ролана Барта, 'јесте по дефиницији значајно'. Медији, стога, спроводе оно што је вероватно њихова најважнија идеолошка улога у процесу за који се генерално сматра да је лишен идеологије, тј. процес преношења 'чињеница'“ (МАСТЕРМАН 1985, према МЕК КВИН 2000: 161).

Поента разматрања документарног филма као телевизијског жанра садржана је у ставу да се оно што се на крају појави на екрану пред гледаоцима као резултат рада на документарцу, понекад не разликује од пречишћеног пи-ар издања (односа с јавношћу). То потврђују и изјаве новинара и сниматеља да често подешавају догађаје, па их чак и сами стварају, да би добили извештај какав су замислили још у редакцији, пре него што су кренули на терен. Ово лажирање стварности није одлика нашег доба, оно се примењује одувек али је развој медија учинио да постане општа појава. Један од историјски најранијих и најзначајних примера је постављање „Заставе победе“ Црвене армије на берлински Рајхстаг. Застава Совјетског Савеза подигнута је на здање немачког Парламента 30. априла, а под кишом метака то су учинили поручник Рахимжан Кошкарбаев и војници Григориј Булатов и Михаил Мињин. Међутим, пошто то није

фотографисано, дан касније, на Дан рада 1. мај 1945. године, државна застава је скинута и освајање Рајхстага као симболично заузимање Берлина, забележено је подизањем „Заставе победе“ – заставе совјетске 150. стрељачке дивизије коју су поставили војници Алексеј Берест, Михаил Јегоров и Мелитон Кантарија. Тако се историја претворила у песнички наратив, не би ли приграбила део славе од поетике, укидајући разлику између „општег и појединачног“, о којој је писао још Аристотел, дајући првенство поезији: „Зато и јесте песништво више философска и озбиљнија ствар неголи историографија, јер песништво приказује више оно што је опште, а историографија оно што је појединачно“ (АРИСТОТЕЛ 2008: 72).

2.7. МИМЕЗИС ТЕЛЕВИЗИЈСКЕ СЛИКЕ

Једну од најпрецизнијих одредница о медијском мимезису дао је Стјуарт Хол, пишући да медији поседују моћ да представе свет али гледаоци треба да имају у виду да је то увек само једна од могућих представа: „[...] *diskurzivna forma poruke ima povlašćeno mesto u komunikacionoj razmeni (sa stanovišta kruženja) i da su momenti kodiranja i dekodiranja, iako relativno autonomni u odnosu na proces komunikacije u celini, određujući momenti. Sirove istorijske događaje, ne mogu, u tom obliku, emitovati, recimo, televizijske vesti. Događaji se mogu označiti jedino unutar audio-vizuelnih formi televizijskog diskursa. [...] Paradoksalno, događaj mora da postane priča pre nego što postane komunikativni događaj*” (ХОЛ 2008: 276).

Управо из тог разлога што постоји толико много различитих начина на које се значење света може приказати и притом заправо изградити, од суштинске је важности шта се и ко изоставља и како се представљају ствари, људи, догађаји и односи. Представљање догађаја филмским, телевизијским или видео-снимком, у 21. веку све чешће камером мобилног телефона, делује стварније од текста у коме је све што се догодило верно описано. Написане речи састављене су од слова – знакова, што је очигледно посредан приказ и одмах је јасно да се ради о нечијој интерпретацији, ма колико детаљно и тачно било пренето оно што се збивало. Жива слика даје привид стварности и зато је њена моћ манипулације много већа него када се неистина пласира у новинама или на веб-сајтовима.

Често се, уз оправдање да публика воли такве садржаје, на комерцијалним телевизијама приказују емисије ниског квалитета, а насупрот томе, не откупљују квалитетнији програмски садржаји. Догађа се и да се гледаоцима намећу квазиједукативни садржаји који нити имају уметничку вредност, нити гледаоци желе да их прате. У литератури се често наводи пример британског схватања дечјег програма као искључиво образовног, што је довело до снимања морализаторских, покровитељско-поучних серија. Иронично је што је једна од њих, ТВ серија *Why Don't You?* имала поднаслов: *Just Switch off Your Television and Do Something Less Boring* (Само угаси телевизор и ради нешто мање досадно). С друге стране, америчка ТВ серија *Улица Сезам* (*Sesame Street*) најпре је одбијена на чак три британске комерцијалне телевизије, а када је коначно приказана била је одлично примљена и од дечје и од публике коју чине одрасли. Продата је у 50 земаља, а

важно је истаћи да је препоруку да се *Улица Сезам* обавезно откупи за приказивање у Југославији написао лично Душан Радовић, о чему постоји документација у архиви Радио телевизије Београд, односно данашњем РТС-у. Тај текст објављен је и у књизи Радовићевих сабраних дела *Баи сваишта* под насловом *Сезам Стрит* (РАДОВИЋ 2006: 628-629).

Телевизија и њена публика, а то се односи и на све друге медије, узајамно утичу једни на друге, иако се то често превиђа и говори искључиво о креирању ставова јавности посредством медијске манипулације. Џон Фиск користи медицински израз „вакцинација“ да означи процес којим се масовна публика излаже малој дози претећих агенаса, да би друштво очврснуло у одолевању тим утицајима. Приказивање студентских или радничких демонстрација може допринети да их јавност прихвати или осуди, али пресудан је контекст у који извештачи стављају измонтиране снимке и текст који изговарају у офу (текст написан по повратку са терена и снимљен у студију). „Вакцинација“ доприноси, у зависности од усмерења телевизије, да публика прихвати или одбаци сугестије уредништва и репортера.

Главне одреднице у обликовању начина на који ће публика гледати, разумети и реаговати на неки програм јесу пол, раса, верска опредељеност, класна припадност, сексуално усмерење и године старости сваког појединачног гледаоца. У анализи медијске публике треба имати у виду тврдњу Антонија Грамшија (1971) да човек није „јединствена коцка“, већ да је пун противречности: упоредо у њему егзистирају и прогресивни чиниоци и они толико традиционални као да су из „каменог доба“. На овим основама владајућа идеологија успева да се прилагоди и опозиционим вредностима, јер им допушта да се изразе у свом класном простору, добијајући за узврат „сагласност“ за постојећи поредак: „Za normalnu hegemoniju na danas klasičnom terenu parlamentarizma karakteristična je kombinacija sile i pristanka, koji se međusobno uravnotežuju, pri čemu sila preterano ne preteže nad pristankom. U stvari, uvek se pokušava obezbediti da sila izgleda zasnovana na pristanku većine, koji izražavaju takozvani organi javnom mnjenja – listovi i udruženja – koji se, stoga, u određenim situacijama, veštački množe“ (ГРАМШИ 2008: 149).

Парадоксално је да повећање броја медија, новина и часописа, радио и телевизијских станица, интернет сајтова, веб портала и друштвених мрежа, учвршћује поредак и ствара привид првенства заједничких интереса свих чланова друштва, потискујући класне интересе. То не би било могуће да елите, уз помоћ медија, не намећу свој поглед на свет као најбољи могући, за шта добијају неку врсту прећутне сагласности. Ипак, то не значи да сви имају исти поглед на свет и да медијске поруке разумеју на истоветан начин.

Мек Квин из тога извлачи закључак: „Стога је сваки појединац у стању да један медијски текст тумачи на противречан начин, па чак и да га види као скуп више текстова“ (МЕК КВИН 2000: 218). Оваква тврдња иде у прилог приступу посткласичне наратологије да медијске садржаје сагледава као когнитивне, трансмедијалне оквире (фрејмове), што доприноси вишезначности и интерактивном односу.

Управо о томе је писао Стјуарт Хол у чувеном есеју „Кодирање и декодирање у телевизијском дискурсу“ (1973), истичући да постоје три главне категорије овог процеса кодирања и декодирања које је: 1. доминантно; 2. договорно; 3. супротстављено (опозиционо) – што одговара класној припадности и друштвеном искуству продуцентата и гледалаца. Холова теза је веома важна јер сугерише да постоје различита тумачења која различите категорије гледалаца приписују неком тексту (медијском садржају), што ту исту публику штити од директног утицаја телевизије (ХОЛ 2008: 284-285).

Још даље од Хола иде у својим смелим закључцима Џон Фиск који публици приписује огромну моћ, јер тврди да она производи популарну културу, а не индустрија медија. Експлозивно увећање броја медија и садржаја који они емитују није повећало моћ контроле над публиком, већ је довело до субверзивног отпора владајућим центрима моћи. У доба интернета чини се да Фискова теза има још више оправдања али се не сме сметнути с ума да је развој технологије повећао и моћ увида у интересовања и жеље сваког појединца повезаног на интернет, што латентну контролу ума сваког појединца чини вероватнијом.

У филмском часопису *Screen* Универзитета у Глазгову, седамдесетих година прошлог века објављиване су теоријске студије у којима се писало о томе да су гледаоци метафорично „прикопчани“ или „пришивени“ за наративни ток филма или телевизијске емисије. У овом часопису објављен је и чувени феминистички текст Лоре Малви *Визуелно задовољство и наративни филм* (1975). Уредништво је заступало „теорију екрана“ са тезом да се монтажом кадрова публици ефикасно намеће само једна врста тумачења догађаја, управо оног које су замислили и реализовали филмски и ТВ аутори. Џон Фиск је полемисао са оваквим ставовима, тврдећи да публика није једнообразна и да њена критичност спречава деловање „наркоефекта“, извлачећи различите закључке из истог наратива: „Popularni ukus teži da ignoriše autorski potpis i radije se fokusira na generičku konvenciju, pošto su žanrovi rezultat trostranog ugovora između publike, producenta i teksta. Jedan generički tekst zadovoljava trenutne ukuse publike, ali i proizvodne potrebe proizvođača. Međutim, to je labav ugovor koji ostavlja mnogo prostora različitim čitaocima da proizvode različite oblike popularne kulture iz njega“ (ФИСК 2008: 343).

Телевизија, очигледно, делује, али нико није сигуран до које мере ни у ком облику, јер публика није хомогена ни у образовном, ни у старосном смислу, а њена идеолошка уверења у великој мери утичу на перцепцију програмских садржаја. Исто то важи за све медије и теоретичаре и аналитичаре који их проучавају, али ни сами креатори медијских садржаја као ни публика, нису сигурни у којој мери утичу или су утицају подложни. У анкетама се често говори о добрим намерама новинара, а већина корисника је склона да прецењује лоше деловање медија на друге, парадоксално тврдећи да су баш они лично изузетак и да се успешно боре са покушајима манипулације. Моћ манипулације појављује се као трансмедијални идеолошки феномен и није директно везан само за одређене садржаје, већ је укључен у целокупан програм електронских медија, од емисија вести до спортских преноса, од реклама до цртаних филмова и разнородних емисија за децу: „Zahvaljujući delovanju ideologije, ljudi ne uspostavljaju direktan odnos prema realnom svetu,

već je taj odnos posredovan, ideološkim diskursom, na imaginaran način“ (АЛТИСЕР 2008: 143).

Наравно, позитивно деловање се лакше уочава, попут хуманитарног концерта *Live Aid* који је 13. јула 1985. године организовао музичар Бог Гелдоф, концертима у једном дану у Лондону и Филаделфији, али и другим градовима широм света, у Сиднеју и Москви. (Месец дана раније, 15. јуна, одржан је југословенски *Band Aid* концерт на београдској Маракани, који је окупио готово све звезде наше поп и рок музике. Песма *За милион година* нашег *ad hoc* benda *YU rok misija* емитована је током преноса са Вемблија и стадиона Џон Ф. Кенеди у 16:10 по средњоевропском времену, између наступа група *Black Sabbath* и *Run DMC*.) Циљ је био да се прикупи новац за гладне у Етиопији, па су концерте преносиле телевизијске станице у чак 100 држава, а процењује се да је милијарду и по људи гледало пренос, један од највећих у историји сателитске телевизије. Сакупљено је више од 60 милиона долара за један дан и деценијама касније се о овом догађају говори као о једној од најсветлијих страница у историји медија. Управо због тога остаје дилема зашто се овакве акције ретко организују. Значи ли то да је комерцијални интерес надјачао хуманост и солидарност? Изгледа да је одговор да профит одређује све, и свест и свет.

Тема о штетном утицају није се појавила са експанзијом електронских медија, она је била присутна још у Шекспирово доба, када се расправљало о садржајима комада, локацијама позоришта и забрањивало да се жене појављују на сцени, јер је глума сматрана изузетно неморалним занимањем. Са појавом штампарија које су могле да у великом тиражу објављују јефтине „петпарачке“ романи криминалистичког и љубавног жанра, осуде за кварење морала усмерене су на њих. То се понављало и са појавом филма, стрипова, али и нових музичких праваца попут цеза, рокенрола и репа, да би се са развојем интернета гнев усмерио ка видео-играма и друштвеним мрежама. Међутим, тек са појавом електронских медија они су буквално ушли у сваки дом. Радио, ограничен на звук, никада није доживљаван као превелика претња моралу, али телевизија је оптуживана за сва зла, од покорности публике ауторитарним вођама до културне деградације и неморала који подстиче криминал.

У разматрањима теоретичара испољена је и нека врста „моралне панике“, посебно када се писало о утицају на децу и омладину. Седамдесетих година XX века то је било нарочито изражено, а књига ауторке Мари Вин (Marie Winn) са индикативним насловом *Прикључак на дрогу (The Plug-in drug)*, објављена 1977. године, говори о кривици телевизије за пад доброг укуса, ескапизам, пасивност, зависност, пораст насиља, делинквенцију и наркоманију.

Академска истраживања у САД, спровођена већ од педесетих и шездесетих година, како у лабораторијским условима на Универзитетима, тако и *in vivo* са припадницима различитих друштвених слојева и група, показала су да утицај медија није једносмеран, већ се ради о интеракцији у којој публика и медији међусобно комуницирају. Публика је у стању да протумачи значење програмских садржаја, она не усваја аутоматски наративе и вредности које им медији сугеришу, већ разноврсне поруке пропушта кроз сопствене „филтере“ свести и разматра их у складу са својим ставовима. Џон Фиск је нарочито

инсистирао на снази појединца да се одупре сугестивном деловању медија: „Постоји моћ у отпору према моћи, постоји моћ у одржавању сопственог друштвеног идентитета, што је у супротности са оним што нуди доминантна идеологија, постоји моћ у одлучном истицању сопствених супкултурних вредности насупрот оним доминантним. Укратко, моћ је у чињеници да се разликујете“ (ФИСК 1987. према МЕК КВИН 2000: 237).

У расправама о културном деловању медија искристалисало се мишљење да они више утичу на колективну публику стварањем стереотипа и подстицањем моралне панике у друштву, неголи што су у стању да утичу на појединца. Фиск је сагласан са тим и наглашава да телевизија не производи видљиви ефекат код било ког гледаоца, али она делује идеолошки, тако што приказује извесне вредности и успева да их истакне као боље од других, тако да демократске вредности западног света постају неприкосновене у односу на другачије системе широм света. Овде је реч о такозваној „мекој моћи“ медија да кроз филмове, музику, моду, спорт и друге садржаје, прогура и наметне и одређени стил живота, све време држећи идеолошки наратив у другом плану. Могло би се рећи да су вредности либералног капитализма свеprisутни феномен савременог доба, утолико ефикаснији што се не инсистира отворено на њему, већ је саставни део слике која допире са екрана. Тај „прозор у свет“, био он монитор компјутера, дисплеј мобилног телефона или екран телевизијског пријемника, показује свакоме од нас какав свет треба да буде, а тиме га и креира као жељени наратив у који добровољно урањамо, проналазећи себе у једино могућем свету који укида друге и другачије приче.

Јавне дебате о друштвеној одговорности медија поново су оживеле са појавом интернета, јер савремена технологија не дозвољава појединцу да се искључи из медијског света. Комуникација са различитим службама локалне самоуправе и државе, готово да је немогућа уколико појединац не користи електронску пошту, о чему говори и филм британског редитеља Кена Лоуча *Ја, Данијел Блејк* (2016). То се данас толерише једино у технолошки слабије развијеним земљама али само изузетно старим особама које живе саме и немају никога ко би комуницирао уместо њих. Сви други морају да буду „повезани“, а то значи да су у сталној интеракцији са системом уколико желе да задрже статус грађанина. Русоов „племенити дивљак“ дефинитивно је отишао у историју и тај наратив допуштен је само као тема уметничке обраде (РУСО 1978: 29).

Оваква ситуација у првим деценијама XXI века поново чини актуелним програмска начела Џона Рита, првог генералног директора ВВС, представљена Крофордовој комисији 1925. године: „Телевизија не сме да се бави само забавом. Електронски медији дужни су да у што већи број домаћа унесу што више свега оног најбољег из свих области људског знања, стремљења и достигнућа. Најважније је да се очува високоморални тон, односно свако избегавање вулгарног и штетног. Електронски медији треба да постављају стандард доброг укуса, а не да буду само његов посредник: ’Онај ко се хвали да даје оно што он мисли да јавност жели често ствара лажну и нереалну потребу за нижим стандардима које је он сад у стању да задовољи’“ (МЕК КВИН 2000: 257).

Ма колико се овакви ставови чинили архаичним, дуготрајно искуство са медијима нам сведочи да стихија тржишта не може спонтано да произведе квалитетан програм и

прихвати деонтолошке принципе филозофа Церемија Бентама о одговорности новинара за написану и изговорену реч. Државну регулацију сви медији избегавају јер се у крајњем, своди на цензуру, а саморегулација највише смета комерцијалним таблоидима, радио и телевизијским станицама, а такође и веб-порталима и друштвеним мрежама које се финансирају од огласа најпопуларнијих, а никада од најквалитетнијих садржаја на интернету. Ниске стандарде намеће потреба за масовношћу, а истраживања из Велике Британије и Србије показују да емисије посвећене култури у обе, наизглед тако различите земље, прати свега 2 до 2,5% медијских корисника. Прва бројка односи се на оне који гледају BBC 2, а друга на гледаоце РТС 2, слично усмереног канала Јавног сервиса у Србији. Изузетак су ТВ серије које се приказују на наведеним каналима, али оне не улазе у ову статистику. С друге стране, неколико српских телевизија с националном фреквенцијом заиста „негује“ низак укус гледалаца, оријентацијом на ријалити програме, музичке параде и програмске „шаренице“ колажног типа, с геслом: „За сваког понешто!“ Естетски квалитет таквих ТВ програма је у другом плану, јер је профит примарни разлог њиховог постојања.

Развој технологије доноси неминовне промене, дигитална телевизија омогућава кориснику да сам креира своју програмску листу и „одложено“ гледање, тако да се још само спортски преноси прате директно, а најновије вести сазнају преко интернета, истог тренутка када су објављене. Прича је и даље базична за све медије, мада презасићеност информацијама свих врста утиче на експерименталне форме, за сада углавном у скандинавским земљама: камере се постављају тако да снимају природу, тамо где нема људи, и гледаоци имају директан пренос тока реке, морских таласа, планинских призора. Овакви програми су прилично гледани, мада не треба занемарити да је у неким културама велико занимање пробудила и могућност праћења уз помоћ камера повезаних са телевизијским пријемником или компјутером, најбаналније свакодневице: ко улази у зграду, а ко из ње излази. Воајерска природа човека свуда налази одушка, гледати и бити гледан постаје постулат савременог доба који надилази посматрачки „мушки поглед“ и пасивну „жену као слику“, превазилазећи полне разлике о којима је писала Лора Малви у тексту „Визуелно задовољство и наративни филм“ (МАЛВИ 2008: 387-398).

2.8. ГЛОБАЛНА МЕДИЈСКА КУЛТУРА: УНИФОРМНОСТ И ВИШЕЗНАЧНОСТ

Живот у доба мултимедија неизмерно је богат информацијама и могућностима за њихову размену, у свим областима, од науке и уметности, до спорта, економије и политике. Редослед важности бира сваки корисник који је, захваљујући техничко-технолошком напретку, заправо путник који се слободно креће кабловском, сателитском и информационом магистралом. Могућност избора, парадоксално, уместо да ослободи свако људско биће, због обиља информација које је немогуће обрадити, почиње да ограничава и униформно класификује кориснике медија. Компјутерски програми омогућавају бележење наших афинитета и постепено нас сврставају у групе које воле и прате одређене области и

информације, производећи привид хармоничног окружења у коме једни друге подржавамо и разумемо.

Теоретичари медија су појаву интернета метафорично назвали отварањем комуникацијског „супераутопута“ који је повећао домет и моћ радија, телевизије и филма. Термин „електронски супераутопут“ први је употребио зачетник видео-арта, уметник пореклом из Кореје Нам Џун Пајк (1973), када је „изнео визију глобалне интелектуалне и креативне размене путем електронских медија“ (ЦРНОБРЊА 2010: 301), наговестивши будуће догађаје.

Информације су постале доступније, а интернет је створио и нова места слободног говора. Мичел Капор, теоретичар који је радио на развоју компјутерског програмског језика Лотус 1-2-3, сматра да нови медији доприносе добробити или наносе штету појединцу, породици, локалној заједници и, напослетку, држави, на исти начин као раније: „Кључно политичко питање је 'Ко контролише прекидаче?' Постоје два екстремна избора. Корисници могу имати посредну или ограничену контролу на 'кад', 'шта', 'зашто' и 'од кога' примају информацију и 'коме' је шаљу. То је данашњи модел емитовања који изгледа потхрањује конзумеризам, пасивност, глупост и осредњост. Или, корисници могу да имају децентрализовану, дистрибуисану, директну контролу над 'кад', 'шта', 'зашто' и 'с ким' размењују информације. То је модел данашњег интернета и он изгледа подстиче критичко мишљење, активизам, демократију и квалитет. Сада имамо могућност избора“ (КАПОР према ПОСТЕР 2008: 544).

Мада на први поглед делује да су старији електронски медији, радио и телевизија, сигурнија оаза од интернета, технички напредак уједињује све медије у један конгломерат односно гаджет, тако да нови телевизори раде по принципу *touch screen* телефона, а и радио-програм се углавном слуша преко апликација „паметних“ мобилних телефона, лаптопа или компјутера. С друге стране, већина држава доноси прописе којим ограничава могућност власништва над медијима, како би се спречило да информисање у једној земљи зависи од неколицине богатих који су приграбили све за себе. Тиме поред економске моћи стичу и политичку, а поготово ако купују различите врсте медија: новине и часописе, радио и телевизијске станице, интернет гласила. Пошто се демократске земље усвајањем закона у парламенту штите од монопола оваквих медијских магната, капитал је нашао начин да поштујући прописе створи олигопол, монопол на међународном нивоу.

Каква ће бити та култура, наслућивало се још крајем прошлог века, а о томе је говорио генерални директор ВВС Џон Бирт, на предавању које је одржао на Телевизијском фестивалу у Единбургу, августа 1996. године: „...лака доступност програма и услуга широм света подстаћи ће појаву једне једине глобалне културе, а тај огроман пораст конкуренције имаће за последицу пад стандарда програма. Једна глобална култура значиће американизовану светску културу. Велики део расподеле нових програма и услуга стизаће телекомуникационим жицама, те је тако неће моћи зауставити они који се баве квотама или, пак, другим начинима пријема“ (МЕК КВИН 2000: 286).

Прве две деценије XXI века потврђују да живимо у свету глобалне културе и да је она заиста, претежно американизована. Империјама више није потребно да освајају

територије других земаља, јер су их покорице финансијски и медијски. Томе погодује и технолошки развој који је довео до конвергенције различитих активности и техничких достигнућа, тако да су рад, образовање, слободно време и куповина практично уједињени.

Разматрајући идеолошку основу медијског извештавања намеће се потреба да се поново спомене Ролан Барт и његов став да „мит“ уклања идеолошке поставке. Француски теоретичар у есејима о обичним предметима и појавама, сабраним у делу „Митологије“ (1973) пише да буржоаска идеологија пориче постојање буржоазије. „Потрошачи митова“ су грађани који чине медијску публику: „Мит сваком предмету о којем говори ускраћује Историју. У њему историја нестаје. То је као нека врста идеалног слуге: мит све ствари припреми, донесе, постави их, затим стиже господар, а сам мит онда нечујно нестаје – све што остаје јесте да се ужива у том дивном предмету без много питања одакле уопште потиче“ (БАРТ 1973. према МЕК КВИН 2000: 308). Потрошаче не занима како су настале патике које су управо купили и то што су произведене на другом крају света где радна снага, а често су то и деца, ради за наднице које једва да им обезбеђују пуко преживљавање. Ретко ко размишља о томе да је привучен у продавницу рекламама из медија које су далеко скупље плаћене него што је уложено у производњу робе на Далеком Истоку. Мит укида саосећање.

Како је могуће да су људска бића толико дистанцирана од свега што их се лично не тиче? Једна дефиниција интелектуалца говори да је то човек који се занима за ствари које га се не тичу лично, али се ангажује да се поступа морално исправно. Већина једноставно не мари за то, правдајући се разним изговорима којима умирује савест. Медији подстичу такву врсту „моралне анестезије“, а објашњење за такав приступ даје и семиотика: „Наше доживљавање света није никад чисто или 'невино' пошто га системи значења чине разумљивим. Не постоји чисто, нешифровано, објективно доживљавање стварног и објективног света. Овај објективан свет постоји, али његово разумевање зависи од значења кодова или система знакова, као што је језик“ (СТРИНАТИ 1995. према МЕК КВИН 2000: 327).

3. ТРАНСМЕДИЈАЛНИ НАРАТИВ ДЕТИЊСТВА ДУШАНА РАДОВИЋА

Маршал Маклуан, доктор књижевности и теоретичар медија, у књизи „Познавање општила: човекових продужетака“, сврстава у медије и транспортна средства. Главни разлог за то је што су се поруке преносиле друмовима, рекама или кроз ваздух, било да су то чинили људи (гласоноша, скоротеча, курир – само су неки од назива за ову врсту службе), било голубови писмоноше или соколони. Тек је појава телеграфа омогућила пренос информација на даљину много већом брзином, а да људи који комуницирају не морају да се сретну лицем у лице и предају поруку ономе коме је упућена. Стога је сасвим оправдано што Роџер Фидлер сматра да је примена електричне струје у комуницирању људи тридесетих година XIX века означила трећу медијаморфозу – трансформацију комуникацијских медија. Прве две медијаморфозе биле су појава говора (оквирно датирана у доба између 90 и 40 хиљада година пре нашег) и појава и примена писма, пре око 6 хиљада година код Сумера и Египћана (ФИДЛЕР 2004: 83-89).

Упоредан развој железнице и телеграфа омогућио је брз превоз путника и робе, и још бржи пренос порука. Развој ових технолошких изума је заправо историја модерне Америке: „Можда се природа електричног доба не може на подеснији начин дефинисати доли да се најпре проучи појава идеје о transportu као општењу, а затим njen prelazak, posredstvom elektriciteta, iz oblasti transporta u oblast obaveštavanja. Reč »metafora« potiče iz spoja grčkih reči meta i pherein — prenositi ili transportovati. U ovoj nas knjizi zanimaju svi oblici transporta dobara i obaveštenja, kako u svojstvu metafore tako i u svojstvu razmene. Svaki oblik transporta ne samo što nosi nego i menja i preobražava pošiljaoca, primaoca i poruku. Korišćenje opština ili čovekovih produžetaka ma koje vrste preinačuje obrasce međuzavisnosti ljudi, kao što preinačuje i odnose među našim čulima. Stalna tema ove knjige je to da sve tehnologije produžuju naš telesni i živčani sistem u cilju povećanja moći i brzine“ (МАКЛУАН 1971: 131).

Метафора у оба смисла, преноса значења и транспорта, јесте податак из биографије Душана Радовића, рођеног у Нишу 1922. године, да му је отац Угљеша, родом из Чачка, радио на железници као машиновођа и да је први медиј са којим се као дете сусрео, логично био воз и локомотива. Живели су у кући поред пруге, у ћорсокаку који се звао Прилепска улица. Једно од Радовићевих најранијих сећања спаја железницу и смрт: „Сећам се, кад је умро један железничар, да је на београдској рампи у Нишу, на колосеку, стајао мртвачки сандук, а да су са обе стране пришле локомотиве и дуго пиштале...“ (РАДОВИЋ 2006: 8).

Мистерију смрти повезује и са кричањем паунова и плачем жена на нишком гробљу, запажајући да се у то доба жалост отворено испољавала, гласном кукњавом, и да су то звуци које добро памти. Али железница је доносила и радост у кућу, попут кутија за какао и чај, са насликаним ветрењачама и необично обученим женама, које је отац однекуд донео, можда чак из Холандије. Присећајући се тога, Радовић закључује да су то вероватно биле прве слике које је он видео у животу. Али право чудо уследило је открићем да је железница далеко богатије превозно средство него што изгледа споља: „[...] Наравно, кад сам био мали, ја сам имао то задовољство да понекад видим свог оца на

локомотиви, у Нишу, кад прође поред наше куће... Он је био строг и овако, није био за неке велике фамилијарности, и мислим да ме је само једном ставио у локомотиву и да ме возио до неког места близу Ниша. И, такође, што је за мене било страшно, једном ме увео у вагон ресторан, то је за мене онда било чудо, то да постоји ресторан у возу... То је за мене била невероватна ствар..." (РАДОВИЋ 2006: 8).

Радовићев рани сусрет са првим „правим“ комуникативним медијима, фотографијом и филмом, догодио се захваљујући рођеној сестри мајке Софије: „Могао сам имати четири године, још увек смо живели у Нишу, а у Нишу сам имао тетку, сестру моје мајке, која се звала Јелица и која ме је много волела... Тетке увек воле више и друкчије него мајке... И једна од ствари коју је она хтела да учини мени, а ваљда и себи, била је да ме фотографише... За наше прилике и наше материјалне могућности, и живот који смо ми тада живели, то је био велики догађај и велика част. И она ме је обукла, не знам да ли је све баш тада на мени било моје, али знам да ме је дуго припремала, да ме је одвела код неког нишког фотографа, да ме је сликала... Не сећам се самог фотографисања, али ми се чини да ме је тог истог дана, да би употпунила тај провод, одвела да видим један филм, што је у Нишу у то доба, могло је то бити 1926, 1927. године, било велико чудо. Дакле, истога дана био сам фотографисан први пут у животу, и први пут у животу гледао сам филм. То је био један од поклона моје тетке Јелице Стефановић..." (РАДОВИЋ 2006: 8).

Убрзо је уследила селидба породице у Суботицу, 1928. године, јер је отац као машиновођа премештен тамо због потреба службе. Добили су стан у железничкој колонији, на периферији града, а у истом сокаку живео је и рођак Ђока Марковић са породицом. Он се са великом страшћу бавио фотографијом, из Првог светског рата је донео неке фотографије које је показивао, а захваљујући сопственом фотоапарату сликање је и за Радовиће постала уобичајена ствар. Касније је деветогодишњи Душан написао прву песму у којој је поред оца споменуо и овог рођака:

*Мој тата је надзорник,
а иначе чиновник,
а ради у дирекцији,
и то с чика Ђоком.
Кад га мајка изгрди –
намигује оком.*

(РАДОВИЋ 2006: 9)

Та песма је објављена тек 1934. године, када је „песник“ имао већ 12 година. Штампана је у дечјем додатку часописа *Железнички венац*, а песму је редакцији послао отац Угљеша.

Прва књига коју је будући писац и новинар држао у рукама као осмогодишњак, била је сликовница о Светском фудбалском првенству у Уругвају 1930. године. Југославија је неочекивано освојила треће место на том шампионату, а пошто је голман репрезентације Милован Јакшић био књиџар, он је објавио књигу са фотографијама наших фудбалера који су постигли велики успех у далеком Монтевидеу: „Ја сам био болестан, и отац ми је донео ту књижицу, малу, на финој хартији... И та је књижица на мене деловала сензационално... Страшно сам се узбудио. Милован Јакшић постао је за мене нешто као Краљевић Марко или Милош Обилић, и ја сам се преко те књижице везао и за фудбал и за самог Милована Јакшића, тако да сам почео и да пратим фудбал, и да навијам за београдски клуб 'Соко' у коме је бранио Милован Јакшић...“ (РАДОВИЋ 2006: 9)

Оно што је значајно када је реч о односу према књигама јесте да је фото-сликовница о успеху државног тима Југославије на првом светском фудбалском првенству у Уругвају веома много допринела да Радовић заволи књижевност: „Почео сам читати књиге чим сам научио слова. Отац је много бринуо о томе... Сећам се, то је био велики догађај, када се појавило прво коло *Златне књиге*... То је била прва таква едиција у Србији, десет књига... Мој отац се био претплатио, и ја сам добио свих десет књига... И почео сам читати те књиге... Наравно, и све оно што сам у школи морао читати... И читао сам туђе песме. Сећам се да сам са великим нестрпљењем чекао четвртак кад је у 'Политици' излазила дечја страна...“ (РАДОВИЋ 2006: 9)

Радовић се педесетак година касније у својим текстовима присећао да је недељни додатак за децу у београдском дневном листу „Политика“ покренут исте те 1929. године када је он кренуо у први разред Основне школе „Свети Сава“ у порти православне цркве у Суботици. Истицао је „Политику за децу“ као своју другу основну школу, јер је у великој мери утицала на развој његовог књижевног укуса. Читајући је једном недељно, научио је да разликује текстове високог естетског квалитета од безвредног римовања у стиховима какве „Политика за децу“ никада није објављивала.

Очигледно је да се још као ђак-првак дивио ауторима песама и прича, јер је запамтио да је „Политику за децу“ уређивао Бата Вукадиновић, а да су њени стални сарадници били чика Андра Франићевић, Брана Цветковић и илустратор Владимир Жедрински. Присетио се и да су повремено ту објављивали Стеван П. Бешевић, Десанка Максимовић, Божидар Ковачевић и Јелена Билбија (код које је добио свој први посао у редакцији листа „Полетарац“ 1947. године). Душан Радовић је запамтио и касније забележио и да је баш на тим страницама читао поему надреалисте Александра Вуча „Полудели бициклет“, а затим и „Доживљаје храброг Коче“.

Пробуђена љубав према читању књижевних текстова сигурно је имала пресудан утицај за будуће писање у новинама, на радију и на телевизији, али и усмерење ка литератури као животном опредељењу. О томе у својим сећањима Радовић пише с нескривеном емотивном наклоношћу: „Моја лепа, драга и незаборавна 'Политика за децу' била је празник мог оскудног духовног живота без књига, радија и телевизије, неупоредиво зрелија, паметнија и савременија од дечјих часописа тога времена. То је

можда тешко разумети, особито данас. Међутим, ја ово и не причам због других. То је моја морална и сентиментална обавеза. Ако некоме нешто дугујем, за све што сам касније као писац урадио, то је, пре свих, 'Политика за децу'. Она 'Политика за децу' Бате Вукадиновића, до 1941. године" (РАДОВИЋ 2006: 19-20).

3.1. ОБРАЗОВАЊЕ КАО УЧЕЊЕ ВЕШТИНА И ТРАГАЊЕ ЗА ЛИЧНИМ ИЗРАЗОМ

Овде се треба осврнути на Радовићев однос према школи и образовном систему који уместо да подстиче креативан развој личности, често чини супротно, спутавајући све што „штрчи“ изван просека. Сећајући се здравствених проблема и страшних главобоља у детињству, Душан Радовић наводи да је био одличан ђак у прва четири разреда основне школе, а затим и у првом ниже гимназије (садашњем петом осмолетке). Онда је наредне три године био врло добар, а у вишој гимназији (данашња средња школа) није постигао већи успех од доброг. Без покушаја да се оправда, објашњава разлоге оваквог пада успеха, задирући истовремено у срж проблема образовног процеса: „Брзо сам се уморио од школе. Школа воли једну врсту деце, а ја баш нисам био такав... Мислим да би требало да постоји нека друкчија школа која би имала разумевања за сваку врсту деце, а не само за једну врсту деце... Али, у неким предметима сам био добар, према некима сам био равнодушан, а то је увек зависило од тога како је ко предавао свој предмет. Код оних амбициозних професора, који су се борили за своје предмете, ја сам био добар ђак, код оних лењих и равнодушних ја сам био лењ и такође равнодушан..." (РАДОВИЋ 2006: 9-10).

Овај кроки школства потврђује тезе развојних психолога о значају личности васпитача и учитеља с једне стране, али и потребе за креативнијим и слободнијим приступом у образовању, с друге. Искуства попут оних из експерименталне школе у Самерхилу коју је основао Александар Сатерленд Нил 1921. године за децу узраста од пет до шеснаест година, сведоче да конвенционални приступ не усређује ни надарене ни просечне ђаке (НИЛ 1988). Још већи утицај остварила је Марија Монтесори, прва Италијанка која је завршила медицински факултет. Посветивши се образовању и васпитању деце у сиромашном кварту Сан Лоренцо у Риму она је отворила прву Дечју кућу 1907. године и посматрајући децу поставила основне принципе метода образовања познатог као „Монтесори метод“. Учила је да дете има потребу да слободно развија своје стваралачке потенцијале, а да учитељ, гајећи поштовање према ученицима и понашајући се с њима као са одраслим особама, позитивно утиче на дечју личност, слободну вољу и развој сопствене одговорности. Њене методе и резултати рада представљени су у тридесетак књига, а и у нашој земљи постоји „Српска Монтесори асоцијација“. Занимљиво је да је прва књига песама Душана Радовића објављена под насловом *Поштована децо* (1954) на трагу ових идеја, до којих је писац стигао преко сопственог искуства у школовању и размишљања о могућим начинима побољшања образовног процеса.

Подстицај да велику пажњу у свом стваралаштву за децу посвети васпитно-образовним темама, пишући песме и приче за новине али и текстове за радио и телевизију, Радовић је добио још у раној младости. Најпре због тога што његови старији брат и сестра нису успели да заврше школу, тако да се фокус очеве фамилије из Чачка усмерио на Душана као најмлађег члана породице. Међутим, „теткином одличном ђаку“ пресела је књига коју је добио на поклон по завршетку првог разреда ниже гимназије, јер се летњи распуст претворио у непрекидно пропитивање из свих предмета. Тетка и стриц су били запрепашћени што један одличан ђак тако мало зна, а њихово непријатно понашање допринело је да једанаестогодишњи Душан прихвати своју безвредност као чињеницу, а њихову немилосрдност као оправдану: „Тако, такви су били, непријатни, али примамљиви... И до дан-данас ја се нисам рехабилитовао, ничим што сам радио“ (РАДОВИЋ 2006: 10).

После кратког додира са уметношћу фотографије и филма у раном детињству у Нишу, и буђења љубави према књижевности у првом разреду основне школе у Суботици, гитара коју је добио на поклон када је имао дванаест-тринаест година, увела га је у свет музике. Једна од тетака из Чачка плаћала му је и часове виолине, али ускоро је Душан Радовић занемарио то учење и свирао на оба инструмента оно што се у то време радо слушало, дакле популарне мелодије које је и сам волео. Десет година живота породице Радовић у Суботици, од 1928. до 1938. године, биле су значајне за формирање најмлађег сина Душана, јер су се из Ниша одселили када је имао тек шест година. Мада психоаналитичари тврде да је првих пет година пресудно за развој личности, интересовања за уметност, првенствено књижевност, пробудила су се тек са поласком у школу. Осим успеха који је бивао све слабији, још један битан чинилац је утицао на пиščев аутоироничан однос према себи као човеку са маргине и каснијем књижевном и раду у медијима: „У Суботици смо живели на периферији, у једној згради у облику ћириличног слова П. То је био сличан свет, по стандарду и по свему, мада је ту било и Словенаца и Хрвата. Сви су били железничари. Суботица је била на периферији Југославије, а ми на периферији Суботице.“ (РАДОВИЋ 2006: 10).

Пред крај боравка у том граду на крајњем северу Војводине, трагедија је обележила породицу и снажно утицала на даље догађаје: сестра Десанка удавила се 1936. године на слаповима Крке код Шибеника, на једном соколском слету. После пресељења у Београд, мајка је родила још једног брата, Бранимира, што је разбеснело најстаријег двадесетшестогодишњег Миодрага и он је демонстративно напустио кућу. Душан није имао куда и испрва је и сам био збуњен и љут, али је после неколико дана осећање ужаса устукнуло пред љубављу према брату. Њему је посветио и своју прву праву песму коју је написао, мали Брана је у њој јунак који се гумицом изборио против „страшног лава“.

Термин „права песма“ је Радовићев, јер је још у основној школи почео да пише: „Ја сам брзо научио да пишем стихове... То је једна вештина коју сам брзо савладао: вешто и лако писати песме! Међутим, могао сам писати песме ни о чему... И то нису биле никакве песме... Ја сам се дуго мучио да то што знам заборавим, а да дођем до нечег другог, што не знам... Мислим, много сам касније дошао до саме поезије...“ (РАДОВИЋ 2006:10-11)

Није чест случај да уметници признају како су имали стваралачки период у коме нису разумевали суштину уметности којој су се посветили. Радовић је годинама покушавао да се ослободи технике и вештине која га је спречавала да продре до суштине поетског језика и тако су настајале лоше песме, пригодне за новине, али никада није желео да их објави у књизи. И како то бива са стваралачком инкубацијом, која наликује медицинској, али је супротне природе јер у уметности доноси „оздрављење“ кроз креативни процес, Душан Радовић је изненада „проговорио“, прописао својим језиком: „И тако се догодило једном, то је случајно био Загреб, у коме сам био службено, да сам једне ноћи написао три песме, за које ми се учинило да су праве, да нису само вештина, и да имају неког духа и смисла... Прва је била *Био једном један лав, какав лав, страшан лав*. И морам рећи да је то за мене било велико откриће... Те три песме су биле и почетак. Тада сам први пут почео да верујем да бих могао писати песме... Све остало што сам пре тога писао, то ме је доводило до очајања, разочарања, сумњи, неверице да ја могу писати песме... Друга је била *Писмо за ловца*, и трећа *Да ли ми верујете*“ (РАДОВИЋ 2006: 11).

3.2. КРИТИЧКИ ПРИСТУП ПИСАЊУ И АУТОИРОНИЈА ДУШАНА РАДОВИЋА

Свест о потреби проналажења властитог језика, сопственог израза који се разликује од свих других, поставља писцу тежак задатак. Многи су задовољни када овладају вештином до те мере да их налажење сличности и поређења са великим књижевницима чине срећним. Радовић, напротив, истиче у аутобиографским записима *Шта сам то радио* (1980; 2006: 7-22) да је дуго писао језиком и стилем позајмљеним од Десанке Максимовић, Милана Ракића и Јована Дучића, односно да је цела његова техника била туђа. Од умишљености да је већ успео да се изрази као песник сачувала га је аутоиронија, а и касније, када су уследиле награде и признања, није одустао од критичког односа према сопственим текстовима: „[...] Не може се човек одбранити потпуно од тога да су му признања ипак неко задовољство... Само мора бити паметан, па сам одредити меру вредности тих признања. Она су некад већа но што човек заслужује, некад су наравно и мања... Ја знам да се многа признања деле кобајаги, и да их добијају погрешни људи, који не знају много. Али, ја сам их добио довољно, и увек су ми нешто значила. Али, никад нису могла да ме доведу у заблуду о себи... Једно су признања, а човек мора да сачува свест, једну критичку свест о себи и ономе што ради, и не могу код паметног човека признања да створе неку другу слику о њему, него што он треба да мисли...“ (РАДОВИЋ 2006: 11).

Само на први поглед парадоксално је да су успешни људи често незадовољни оним што раде и стварају. Успешност у креативним занимањима каква је књижевност и писање за медије, захтева високу интелигенцију и способност самопроцене, а то опет спречава ствараоца да себи поставља ниске циљеве. Душан Радовић је био један од таквих аутора који су према свом књижевном раду све критичнији, што су старији и цењенији. Награде су повећавале његову одговорност према сопственом делу и читаоцима, слушаоцима и гледаоцима, јер им се обраћао кроз различите медије, штампане и електронске. Уз

признање да пише тешко и с великом муком, да се писања много плаши, писац објашњава да је већину својих текстова написао јер је морао, јер му је то био посао у редакцијама новина, радија и телевизије. Често је потписивао уговоре за реализацију различитих емисија, програма, представа и ТВ серија, а поред правне, морална обавеза да испуни обећано, приморавала га је да се посвети писању. Права је срећа да таленат долази до изражаја и у таквим условима, да креативност попут воде, увек нађе свој пут и начин да се појави и изрази у тексту.

Психолошки се може објаснити и Радовићева потреба да говори о болести која га прати од раног детињства и бројним здравственим проблемима које његов организам чине slabим, тако да му је напорно и живљење и писање. Могло би се то назвати и „Шехерезадиним синдромом“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2014: 338), причањем прича да би се одложило оно што је неумитно, смрт као крај приче. Већ само именовање проблема симболички означава овладавање њиме и пут ка његовом превазилажењу: „Пошто сам ја одавно болестан, мој организам се навикао на те болести, тако да живим у релативно добрим односима са својим болестима, и могу да кажем да већ дуго живим, нико ми није прорицао да ћу толико живети... Али морам правити компромисе. Кад се мом организму не ради, ја морам престати да радим, кад се мом организму спава, ја морам да спавам, било на ком месту. Ја могу заспати и овде, на радном месту. Дакле, ја имам много болести, али са њима живим у релативно добрим односима, и тако... [...] Мене не занима ниједна болест која ме не боли, а углавном ниједна од мојих болести, којих имам доста, не боли ме... Бол је најтеже подносити, а болест се може трпети...“ (РАДОВИЋ 2006: 11).

Душан Радовић једноставним језиком говори оно о чему је средином XIX века писао дански филозоф Серен Кјеркегор у делу *Болест на смрт*, објављеном 1849. године. Човек као „синтеза коначног и бесконачног“ очајава у метафизичком смислу, јер његово тело је трошно, а дух стреми апсолутном које покушава да достигне религијом, филозофијом, науком и уметношћу. Очајање је болест духа, „болест на смрт“ која се не може поистоветити са земаљском болешћу од које људи умиру. Оно је попут ватре у срцу која не може да сагори личност, у њему је нешто од вечности, али гори ватром тренутка, у времену које је одређено и пролазно: „Тако је очајанје, та bolest vlastitog ja, bolest na smrt. Очајник је smrtno bolestan. То су у једном sasvim drugačijem smislu, nego što se то односи на neku bolest, najplemenitiji delovi које је bolest napala; а ипак очајник не може од toga umreti. Smrt овде није крај bolesti, nego је smrt крај у једном toku који се не довршава. Не можемо се ослободити те bolesti, čak ни smrću, jer је овде bolest са svojom patnjom — i smrću, upravo то да се не може umreti“ (КЈЕРКЕГОР 1980: 17).

Присећајући се књижевних почетака, пред крај новинарске каријере на радију „Студио Б“, у тексту *Од малих ногу имао сам проблема са главом* (1980), Радовић је навео речи професора Јована Петровића, записане испод једног писменог задатка у нижој гимназији, када је имао 13-14 година: „Ти си наш мали песник“ (РАДОВИЋ 2006: 12). То га је навело да помисли да се можда баш зато родио, а охрабрење му је стизало од оца, док се мајка о томе није изјашњавала. У белешци *Живео сам како се живело* писац слика једноличност година проведених у провинцији: „Данас ми се чини да ми је цело

детињство стало у *један* летњи сумрак, под један багрем у једну уличну светиљку, у један разговор са друговима. И ништа више!“ (РАДОВИЋ 2006: 12).

У тој помирености са животом састављеним од „ситница и глупости“ има источњачке мудрости и античког стоицизма. Јер управо у таквом, једноставном животу било је много узбуђења и радости, углавном без разлога јер тако живе деца. Та јурњава без разлога и смејање с малим разлогом, utkани су у све песме и приче одраслог Радовића, довољно одмакнутог у времену од сопственог детињства, да може да схвати колико је било „чаробно и непоновљиво“. Јер, док оно траје, деца о томе ништа не знају, једноставно живе, интензивно и радосно, гладних чула којима упијају живот и свет. Уводећи у истом тексту поделу на две врсте писаца за децу, једне који се са сетом сећају детињства и друге који се и као одрасли играју и радују, Радовић себе сврстава у другу групу. По његовом мишљењу, суштина писања није у беспрекорном памћењу и препричавању догађаја, већ у очувању тог духа и начина живота, човека као бића способног да се зачуди и обрадује. Ведрина и радост својствена деци је онај неухватљиви, попут „муње у боци“, феномен његових трансмедијалних текстова: „Немам други дневник из детињства сем својих песама и прича. И немам других поука о писању сем онога што сам написао“ (РАДОВИЋ 2006: 13).

Спознавши да је то „дечје искуство“ кључно за истинско стваралаштво, аутор се критички осврће на своје ране, школске текстове за које је добијао похвале, у запису под ироничним насловом *Умео сам „лепо“ да пишем*. Један од оних због којих се највише стиди, настао је када је имао дванаест година и кренуо у други разред ниже гимназије. Почетком школске године, у септембру, умро је дечак из разреда. После сахране, на првом писменом из српског језика, професор им је дао задатак да то опишу. И „мали песник“ није писао о ономе што се стварно догодило, већ је у име „песничке слободе“ измислио зимски дан, завејан снегом, са тмурним облацима и фијуцима ветра, звонима чији се звук губи у белом пространству. На запрепашћење школских другова, професор му је дао највишу оцену, а петицу образложио речима да тако пишу „прави песници“. Међутим, тај лажни тријумф је скупо плаћен: „Од тада је прошло много година (скоро четрдесет!) али ја тај писмени још не забрављам. Још увек се стидим својих глупости и лажи. Постао сам писац, али оно чега се највише плашим и клоним то су лажна осећања и лажне речи“ (РАДОВИЋ 2006: 13).

Полазећи од сопственог примера да се у школи петицама награђују фразирање и лажи уместо аутентичности и искрености, писац критикује књижевно васпитање које се стиче у нашем образовном систему. Најстрашније је ако се поверује у ту лаж, а потребне су године да се човек ослободи таквог лажног односа према литератури и стварности. Пренаглашена осећајност, сентименталност која вуче ка кичу, бескрајни описи као тобоже књижевни поступак, све то одбија ђаке од књижевности, а они који би је могли волети, погрешно се уче да се лажно представљају и тако губе прилику да проговоре оригиналним, сопственим гласом. Парадокс да се у лектиру уврсте најбоља дела наше и светске књижевности с једне стране, а да се у писменим саставима високим оценама награђују фразирање и неискреност, вероватно младе одбија од читања и писања. Естетска

вредност је нешто за шта се мора борити, сматра писац: „У литератури има већ довољно фолирања и лажног представљања. Некако би било лепо убедити младе људе да не пишу, али они на то тешко пристају. Ја сам се вероватно великом броју људи замерио зато што нисам пристајао на оно што они раде, борећи се за неки квалитет, неки ниво... Ја сам на много места био уредник и тај који је одлучивао и био сам веома строг уредник. Мора постојати нека одговорност према ономе што се ради. То сматрам веома важним. То је исто тако важно као и аутентичан сопствени глас, различит од других...“ (РАДОВИЋ 2006: 14).

Главна порука записа *Када писац открије себе*, свима који покушавају да пишу, јесте да то чине што једноставније, као када пишу писмо некоме ко им је близак, „мајци или другу“. Не сме се бити под превеликим притиском онога што се чита, јер опонашање укида самосвојност и чини писца имитатором. Треба трагати за сопственим гласом и неговати га, без „трговине у књижевној чаршији“ јер корумпирање не води ка квалитету. Закључак текста једна је од најбољих слика стања у нашој књижевности, али далеко превазилази литературу и односи се на све сфере јавног деловања: „Људи су полудели и изгубили стрпљење. Не могу да прочитају у новинама име својих вршњака, не могу то да поднесу, било чији успех их рађава. Мислим да неко ко на далеке стазе нешто спрема мора да буде страшно стрпљив, и толерантан. Ко болује од туђих успеха тај више нема мира“ (РАДОВИЋ 2006: 14).

3.3. „ФИЛМСКИ“ ПОЧЕТАК НОВИНАРСКЕ КАРИЈЕРЕ ДУШАНА РАДОВИЋА

Неприлагођеност изразито креативних људи образовном систему, потврдила се и приликом покушаја Душана Радовића да студира, о чему је писао у тексту *Са срца камен се свалио у стомак* (2006: 14-15). Учесник рата, партизан новоформиране Југословенске Армије, поднео је захтев за демобилизацију да би уписао Филозофски факултет. Разочарање је уследило већ на првом семестру, програм наставе био је сасвим другачији од очекиваног, а још током гимназијских дана, Радовић је у учењу морао да буде подстакнут особеном личношћу и залагањем професора. Овде тога није било, вероватно и због атмосфере која је владала по успостављању новог социјалистичког система, тако да је уместо студирања одабрао посао благајника студентске мензе. Испоставило се да га је то потпуно удаљило од факултета, јер је стално бринуо да нешто не погреша око прикупљања новца за бонове, што му је одузимало много времена. Повратак писању био је утеха за двоструки неуспех – несналажење и на студијама и на послу благајника. Што су неуспеси бивали већи, то је млади Радовић више писао.

Несигуран у вредност написаног и без самопоуздања због неуспеха на студијама, није се усудио да својим именом потпише песму за децу, намењену новопокренутом листу „Полетарац“, јануара 1947. године. Томе је вероватно допринело и страхопоштовање које је осећао према главној и одговорној уредници Јелени Билбији, сарадници предратног додатка „Политике за децу“. Зато је испод стихова ставио измишљено име Рајка Токић и

своју адресу становања, Коларчева 5, Београд. Пошто одговора није било, месец дана касније охрабрио се да закорачи у редакцију пионирских листова у улици Генерала Жданова 34. Ово тачно навођење улица и бројева, датума и имена, у записима насталим три деценије касније, потврђује колики је значај аутор придавао свом почетку каријере у књижевним новинама.

Фраза да „живот пише романе“ се често цитира, али у стварности се много више догађају приче које постају познате тек када неко од „обичних људи“ постане значајна личност у некој друштвено важној области. Сцена у великом феојезу зграде у коју је ушао млади Душан Радовић, била је попут филмске, с тим што је „главни глумац“ био без научног текста и принуђен да импровизује. Затекао је уредницу како разговара преко телефона и док је чекао, хтео – не хтео морао је да чује како се она жали да не може сама да ради и да ће одустати од свега ако не добије помоћ. Оно што је уследило, било је дрско и неваспитано, по речима самог писца: „Ја сам тада учинио оно што никад ни пре, ни после тога у животу не бих био у стању да учиним: рекао сам јој да сам чуо телефонски разговор и питао је да ли бих ја могао бити тај човек који им је потребан!“ (РАДОВИЋ 2006: 14).

Запрепашћена Јелена Билбија одвела га је у канцеларију да поразговарају. Није имао одговор на питање како му је уопште пало на памет да се препоручи за сарадњу. А на оно наредно, да ли пише за децу, није морао да одговара, већ је могао да то потврди доказом. Баш као у сну или на филму, на уредничком столу је угледао своју песму послату поштом, прекуцану на писаћој машини и довољно је било да покаже руком и изговори: „Ето, то!“ (РАДОВИЋ 2006: 14).

Тиме се млади песник препоручио за сарадника листа за децу „Полетарац“, фебруара 1947. године, да би у јесен постао и главни и одговорни уредник „Пионирских новина“. Тако је започела новинарска и књижевна каријера двадесетпетогодишњег Душана Радовића, али у то револуционарно време недостатка кадрова у свим областима, а посебно у култури, није било времена за ловорике: већ првог радног дана морао је да напише пригодан текст о Гогољу. Без могућности да се припреми, размисли и пише полако и стрпљиво, текст је морао да хитно издиктира дактилографкињи: „Толико сам био узбуђен и уплашен да сам почео да повраћам. Као успомену на то запослење, та мука и повраћање, пратили су ме пуних двадесет и пет година. Таква је била цена којом сам платио свој највећи успех у животу. Све добро што се после догађало – рад у новинарству и литератури, почело је тог дана кад се мени камен са срца спустио – у стомак“ (РАДОВИЋ 2006: 15).

Иронија је што је аутор говорио и писао о том дану као најсрећнијем и најзначајнијем у свом животу и раду, никада не изостављајући мучнину и страх који су га преплавили и са којима се непрекидно борио. То асоцира на многе велике писце, од Његошеве „чаше меда и чаше жучи“ из „Горског вијенца“ до Сартрове „Мучнине“ и Камијевог „Мита о Сизифу“, који људском бићу намећу задатак да бесмисао егзистенције непрекидно превазилази активним стваралачким деловањем. Тиме човек потврђује да није дато, већ задато биће, што је теза и филозофа и теолога различитих верских конфесија.

3.4. ВЕДРИНА И ДОБРОТА ПО УГЛЕДУ НА АНТИЧКУ КАЛОКАГАТИЈУ

Етички идеал античких Грка био је живот по принципу калокагатије – удружености онога што је лепо са оним што је добро. У стваралачком раду, то значи да су етичке и естетске вредности подједнако важне за хармонију личности и његовог дела, истиче Радовић у тексту *Ведрина је повод и смисао мог бављења литературом* (2006: 15). Пишући за децу и одрасле, он следи ово начело, не допуштајући да се његови текстови претворе у морализаторске, дидактичке приручнике какви одбијају све читаоце, осим оних који по нужди професије морају да их читају и примењују. Напротив, он проналази начин да уједини лепо и добро једним појмом: „*Ведрина!* Она је за мене, најпре, синоним детињства, затим синоним духовног и душевног здравља, и даље, *ведрина* је и повод и смисао мог бављења литературом. *Ведро* мислити, и *ведро* писати, у смислу – једноставно, бистро, прегледно, читко, кратко и јасно, увек са неком моралном, хуманом жељом, потребом или идеалом – то би, безмало, могло значити: бити сарадник Сунца. Змај је био једно такво наше мало Сунце, неодољиве ведрине“ (РАДОВИЋ 2006: 15).

Постављајући *ведрину* као свој списатељски кредо у књижевном и новинарском раду, Душан Радовић истиче Јована Јовановића Змаја као песника који је не само достигао циљ да буде „сарадник Сунца“ већ је у његовим стиховима и наш језик и наше народно биће засјало таквим сјајем. Бранећи Змаја од критика да је више пажње посвећивао поукама неголи естетском доживљају, Радовић наглашава да ти стихови јесу „наивни и невини“, али „нас још увек греју и лече те мале, баналне речи, пропуштене кроз призму његовог изузетно једноставног, здравог и *ведро*г уметничког бића. Ведрина није естетска категорија, критичари су, најчешће, довољно отмени и затворени, не греје их сунце, као већи део живог света и народа, већ грејалице, и тако се могло догодити да Змају нађу много ситних мана, а не открију највећу врлину“ (РАДОВИЋ 2006: 15).

У овом тексту насталом у зрело доба стваралаштва, почетком 1980. године, аутор уводи критеријум за разликовање одличних од великих писаца: по његовом мишљењу, они стварно велики пишу историју народа и човечанства. А они одлични дотерују граматику и интерпункцију. Главни начин да их разликујемо вероватно је зачуђујуће једноставан, и за теоретичаре књижевности, и за критичаре и пасиониране читаоце: „А *ведрина* је један од првих знакова препознавања и разликовања“ (РАДОВИЋ 2006: 15).

За Душана Радовића стварно велики писци су, поред Јована Јовановића Змаја, његови савременици Десанка Максимовић и Бранко Ћопић. Они су сопствени језик и биће радосно препознали и то су изузетне заслуге које их сврставају у великане. Патетичне борце за народ и његов напредак који „мутно мисле и нездраво говоре без даха *ведрине*“ сматра трагикомичним. Овај мали есеј о великој *ведрини* Радовић завршава закључком да је ведрина вероватно „урођена“, али с обзиром на то да користи наводнике, може се претпоставити да је ироничан, и да сматра да се мора неговати и охрабривати да би се сачувала и из детињства пренела и продужила у свету одраслих.

У том духу ведрине је и Радовићево разматрање значаја наслова књиге за њен пријем код читалаца. За разлику од славног америчког писца Тенесија Вилијамса који је сматрао да је „добар наслов, половина обављеног посла“, Радовић истиче да је много важније шта је у књизи. Није безначајно како ће се она звати, али аутору се обично наметне неки стих или прича који обухватају све што се нађе између корица. Присећајући се објављивања прве збирке песама 1954. године, записује: „Мучио сам се и ја да својој збирци песама пронађем право, лепо и одговарајуће име. Нашао сам га у једној песми те збирке. Она почиње тако: 'Поштована децо'. То ми се учинило zgodно и тако је и остало“ (РАДОВИЋ 2006: 16).

Подстакнути тим насловом, наши књижевни критичари¹⁰ истицали су да је Душан Радовић један од првих српских и југословенских песника који је ступио у свет поезије за децу с искреним поштовањем према својим младим читаоцима и да их третира као равноправне саговорнике у дијалогу. Бранећи се од таквих похвала, истичући да су и други писци озбиљно приступали тој потцењеној књижевној врсти – књижевности за децу, Радовић је објашњавао да је писање једна лепа и мучна игра у којој свако ко се тиме бави покушава да од безброј сопствених и туђих мисли стигне до једне лепе реченице или стиха. У тексту *Боље је правити добра и лепа дугмета него лоше бродове*, уз констатацију да би волео да пише као Иво Андрић, али да једноставно не уме, закључује: „Сад правим дугмета, од малих мисли и малих речи. То ми иде од руке и задовољан сам“ (РАДОВИЋ 2006: 16).

Откуда то да песник свој рад упоређује са дугметарским, није ли у питању претерана скромност? Познаваоци светске литературе за децу уочиће у овом цитату нешто више од самокритичког односа аутора, дугмад и рат (с) речима (њима и против њих!) не би ли се пронашла и записала „лепа реченица“. Радовићев исказ делује на виши, метаниво свести и рефлексивно упућује на синтагму „рат дугмади“. То је наслов чувеног романа Луја Пергоа објављеног у Француској 1912. године, а код нас тек 1980. у издању београдског Нолита као *Рат дугмића*. Управо те године настала је већина записа Душана Радовића, обједињених под насловом *Шта сам то радио*. Могуће је, наравно, и да је асоцијација била несвесна, али ипак говори о утицају књижевности и медија на писца и метареференто заокружује читав корпус ремек-дела за децу и младе, како класика попут романа *Дечаџи Павлове улице* (1907) Ференца Молнара и *Буди добар све до смрти* (1920) Жигмонда Морица, тако и новијих дела у којима одрастање прати „ратовање“ по угледу на одрасле као у *Чоколадном рату* (1974) Роберта Кормијеа, код нас објављеном 1983. у издању Нолита. Успостављање ових релација, од интертекстуалних преко интермедијалних до трансмедијалних, превазилази квантитативни пораст метаизације у доба масмедија, овај процес повећава свест о повезаности целокупне светске културе на метанивоу и даје виши естетски квалитет свакој појединачној уметности и сваком медију, сагледаним као целина.

¹⁰ Међу критичарима који су писали о Душану Радовићу као утемељивачу модерне српске књижевности за децу били су Света Лукић, Бранко В. Радичевић, Хусеин Тахмишчић, Владимир Миларић, Иван Шоп, Томислав Кетинг, Милан Пражић, Јован Дунђин, Слободан Ж. Марковић, Бора Ћосић, Милован Данојлић. (ЈОВАНОВИЋ 2001: 10-19)

3.5. „ПРИМЕЊЕНИ“ ПИСАЦ „НА ОСТРВУ ПИСАЊЕГ СТОЛА“

Душан Радовић је писао „мале“ песме и приче, текстове за радио, позориште, телевизију и филм, са жељом да остане изван књижевности, у међупростору између литературе и медија. Главни циљ списатељског рада био му је „нешто да се каже још боље него што је до тада речено“. У томе је имао савезнике: „Деца најбоље знају шта је досада и она се боре против ње боље него одрасли. А шта је досада? Досада је оно што је већ познато, што се понавља. Игра би била трагање за нечим што још не знамо, покушај да радимо нешто што још нисмо радили“ (РАДОВИЋ 2006: 16).

Тражећи поезију у језику, а не у догађајима, супротстављао се књижевној јавности која је признавала његов таленат, али је сматрала да се бави неозбиљним, чак тривијалним темама и стварима. Усамљеник попут Робинзона, „на острву писањег стола“, Радовић је стварао попут доброг занатлије, за своје верне читаоце – децу. Свестан да је реч о потцењеној врсти, шалио се на сопствени и рачун свих других који су се добровољно посветили томе: „А почео сам да пишем за децу вероватно из кукавичлука, и животног и књижевног. Деце и писања за децу најмање сам се плашио. Ја не волим писце за децу, то је нека инвалидска категорија писаца“ (РАДОВИЋ 2006: 17).

Размишљајући о овој теми, сматра да је лепо што многи велики светски и наши писци имају времена да поред писања за одрасле, напишу нешто и за децу, а да је код њега било обрнуто. То му је помогло да среди статус и питање радног стажа, али у закључку текста *На острву писањег стола* говори о ширем контексту писања које превазилази жанровске поделе: „Мислим да је у великом сродству све што сам радио, нема никаквих видљивих граница“ (РАДОВИЋ 2006: 17).

Популарност медија, не само штампе, филма, радија и телевизије, већ и грамофонских плоча, магнетофонских трака, аудио и видео касета, компакт дискова, и појава компјутера у његово време – пре интернета, навела га је да истакне значај књиге, али да у томе не буде искључив. Напротив, Душан Радовић је један од ретких писаца који је признавао да је гледао много више лоших телевизијских емисија него што је прочитао добрих књига. Увиђао је људску склоност да се препусте свему што је лакше, једноставније, али није због тога осуђивао медије већ је говорио о потреби да се ангажују ствараоци који би заједнички правили квалитетне емисије и програм у целини. Личним примером је сведочио да је то могуће, необичним седмогодишњим циклусима рада у редакцијама новина, радија и телевизије, да би се у завршној фази каријере вратио на радио, али овај пут у „Студио Б.“

Душан Радовић, за кога Мирослав Максимовић, приређивач његових сабраних списа истиче: „Он је први наш медијски аутор, први значајан српски писац који је, као писац, озбиљно схватио модерне медије и професионално им приступио“ (РАДОВИЋ 2006: 1095), није стигао да направи планирани поетски уџбеник за сасвим малу децу, да напише буквар – јер је чекао да му стигне поруџбина и о томе је често говорио, али заинтересованих издавача није било. Такође је желео и да уради нешто више и боље за

позориште, али су и ту изостали позиви за сарадњу. Углавном су за велику сцену адаптирани Радовићеви књижевни и текстови писани за радио и телевизију.¹¹

Отвореност његових текстова омогућила је драматурзима да начине монодраме и позоришне комаде, и то веома успеле, од много тога што је првобитно било књига песама или прича, радио-драма, синопсис или сценарио за телевизијске емисије. Такав је био стваралац који је о себи записао и ово у белешци „Примењени“ писац: „Ја нисам имао баш много шанси у животу, али сам се некако снашао. Претворио сам своје људске мане у списатељске врлине. Умем да се сетим и тако решавам и животне и књижевне проблеме. Много више разумем него што знам. Кад се све сабере и одузме, прошао сам сјајно, опет - у границама сопствених могућности. Немам никаквих рекламација“ (РАДОВИЋ 2006: 17).

Радио је у редакцијама медија, најпре у листу „Полетарац“ и „Пионирским новинама“ од 1947. године, затим на Радио Београду од 1952. и као уредник програма за децу Телевизије Београд од 1960. године. Потом прелази у Новинско издавачко предузеће „Борба“ од 1967. где је запослен у Атељеу за пропаганду и дизајн, али и као хонорарни уредник дечје стране у „Вечерњим новостима“. Душан Радовић 1973. покреће нову серију часописа за децу „Полетарац“ и две године је био главни и одговорни уредник, све до гашења ових новина. Од 1975. је на радио-станици „Студио Б“, одакле је отишао у превремену пензију 1983. године.

Свака промена редакције захтевала је прилагођавање писања медијској форми и специфичним жанровима. То је сигурно утицало да се Радовић осећа и декларише као „примењени писац“, онај који пише зато што мора, јер од тога живи, а свој „шнајдерски“ занат прилагођава захтевима муштерија: читалаца, слушалаца и гледалаца. И мада рецепција његових дела ствара осећај да су текстови ведри, лепршави и заиграни, и да су настали „као од шале“, у стварности је било сасвим другачије. Прелазак на телевизију, још захтевнији медиј од новина и радија, јер је требало замислити и описати слику, а дописати речи које је неће пореметити, већ допунити, било је једно од најтежих искустава: „Шездесетих година, када сам прешао на телевизију, у време емисије 'На слово, на слово'..., као и увек, тешко сам побеђивао своју урођену спорост и неодлучност. Један даровит човек, композитор Бели Илић, чекао ме је често и до 5 ујутру да му предам текстове. Од стида што касним, ја бих откуцане странице, тајно, прогурао испод његових врата. А он је одмах, за то исто преподне када је било заказано снимање, компоновао, расписивао ноте. И увек је био насмејан, никада се није љутио. И сада ме је срамота када се тога сетим“ (РАДОВИЋ 2006: 17).

У „Трезору“ Радио-телевизије Србије сачувана је 83. епизода ТВ серије *Двоглед* посвећена композитору Миодрагу Илићу Белом. Она је премијерно емитована 5. октобра 1971. године, а репризирана 2. августа 2004. године. Успомене на Белог евоцирају Душан Радовић, Вера Белогрић и Пуриша Ђорђевић, а из архивског материјала је коришћен снимак Миодрага Илића Белог о томе како је стварао музику на основу Радовићевих

¹¹ *Капетан Џон Пилфокс* (1962), *Че, трагедија која траје* (1969), *На слово, на слово* (1969), *Женски разговори* (1972), *Београде, добро јутро* (1979).

стихова: „И онда, иза тих стихова, ја сам осетио једну скривену мелодију. На ту мелодију сам био инспирисан и ритмом у сваком стиху. Рецимо, прва два стиха, 'Све је пошло наопачке за врапце и мачке', ја сам прочитао неколико пута. Онда сам покушао да на клавиру одсвирам једну мелодију која би се поклопила са овим стиховима. Покушао сам да напишем нешто изврнуто, наопачке, ево како би то изгледало. (*Свира на клавиру како би звуком дочарао поступак компоновања.*) За други стих сам се мало више мучио и колебао, јер ми се акценат није поклапао. Почео сам такт истовремено са стихом, па ми је за 'врапце' испало нагласак на 'врап-ЦЕ'. Ја сам наравно то ублажио дужим нотама и пробао сам да вежем са овим првим делом овај други стих. (*Свира на клавиру како би показао да се ни то не уклапа.*) То сам одустао, онда сам дао спорије дао и после и хармонски обликовао ову мелодију, која је изгледала у првом моменту овако. (*На клавиру свира прву верзију, коју је касније дотерао, ускладивши је са наставком текста.*) (ИЛИЋ 1971: <https://www.youtube.com/watch?v=D5SZDoiebdA>)

Композитор је својим објашњењем демонстрирао начин на који компоњује али је тиме показао и да унутар стихова постоји мелодија. Самим тим, то потврђује да се наратив може музички представити. У емисији су емитоване и друге његове композиције и инсерти из серија *На слово, на слово* и *Хилјаду зашто*, а међу учесницима је био и његов син Александар Сања Илић са оркестром.

За три деценије новинарског и књижевног рада Душан Радовић је објавио двадесетак књига¹², а рачунајући и допуњена и постхумна издања тај број премашује тридесет. Оне су настале више као резултат професионалног рада, него унутрашње потребе, „јер је цела моја литерарна биографија везана за мој новинарски рад“ (РАДОВИЋ 2006: 17). Објашњавајући у истом тексту о „примењеном писању“ да је често стихове прилагођавао музици, односно мењао да би било могуће компоновати их у сонгове за емисије, ТВ серије и позоришне представе, да је скраћивао или дописивао песме како би се уклопиле уз слике у новинама, писац наводи да је смишљао паролe и рекламе, па чак и текст за венчање у београдској општини Стари град. Када се све сабере, радио је на педесетак врста „примењене“ литературе али без жаљења да је то било губљење времена: напротив, сматрао је да је реч о правом писању за савремено доба масмедија и да су писци које изузетно цени радили то исто: Љубивоје Ршумовић, Момо Капор, Брана Црнчевић, Игор Мандић, Влада Булатовић Виб и многи други.

Описујући себе као човека редакције, „бегунца“ из породице који мора сатима да седи за писаћом машином да би нешто урадио, а и то само ако мора, јер га притискају

¹² *Поштована децо* (1954), *Тужабаба и 9 једночинки* (1955), *Смешне речи* (1961), *Зашто деца чачкају нос. Како је кит постао домаћа животиња* (1961), *Причам ти причу* (1963), *Где је земља Дембелија* (1965), *Прича о једној непослушној ноzi* (1967), *Разбојник Каћа и принцеза Нађа* (1968), *Че, трагедија која траје* (1970), *Вукова азбука* (1971), *Црни дан* (1971), *Зоолошки врт Београд* (1972), *Доколице* (1972), *Волимо Београд сваког дана помало* (1977), *Београде, добро јутро* (1978), *Иере и играчке* (1979), *Није – јесте* (1979), *Позив на путовање* (1979), *Седи да разговарамо* (1981), *Београде добро јутро II* (1981), *Крокодокидил* (1983), *Плави жакет* (1983), *Понедељак, Уторак, Среда, Четвртак* (1983). Постхумно су објављене књиге *Београде, добро јутро III* (1984), *На слово, на слово* (1986), *О плакању* (1986), *Женски разговори* (1991), *На острву писаћег стола* (1995), *Кратке приче* (1996), *Парни ваљак* (2000) и *Баи свашта: сабрани списи* (2006).

новинарски рокови, помирљиво закључује: „Човек увек мора помало да се плаши. Све што радим унеколико је одраз мога личног и књижевног кукавичлука. Не идем тамо где се осећам несигурним. Бар једном дневно посумњам у себе“ (РАДОВИЋ 2006: 18).

Новинарски рад у електронским медијима има још строже рокове од оних у штампи, што уноси додатни притисак и несигурност. У том смислу је занимљив начин на који су настајали текстови за емисију „Београде, добро јутро“ на београдској радиостаници „Студио Б“. Идеја није била уредничка или редакцијска, већ је сам Душан Радовић, по доласку из „Борбе“ 1975. године, предложио да пише кратке коментаре које би читали водитељи програма. Међутим, обичај у „Студију Б“ био је да аутори лично читају текстове и тако је Радовић сео пред микрофон и проговорио у етар, што је избегавао и као млађи у Радио Београду, јер му се није допадао сопствени глас и зато није ни волео да себе слуша.

Писање за емисију представљало је свакодневну церемонију која је почињала доласком на посао у пола пет. До седам је требало нешто написати и било је успешних и неуспешних дана: „Дођем овде, увучем папир у машину и пред белином те хартије изгледам потпуно изгубљен и без почетка. Нисам толико актуелан да бих се бавио неким конкретним стварима у граду, односно њима се бавим само толико колико би ми оне могле послужити као материјал за неку метафору... И ако ње нема, каква вајда од садржаја?“ (РАДОВИЋ 2006: 18).

У овом раду већ је поменуто да Маршал Маклуан сврстава у медије и транспортна средства (МАКЛУАН 1971: 131), јер и она преносе поруке, што је главна медијска одлика. Овај теоретичар проналази и језичко оправдање за свој приступ, подсећајући на значење речи метафора. У том духу и Радовић увиђа да је садржај неважан ако тај „пренос“ изостане. Метафора је когнитивни подстицај за метареференцу, муњевито увиђање везе међу појавама, људима и стварима, актуелним и прошлим или будућим догађајима. Медији подстичу такве асоцијативне рефлексije, а Вернер Волф из тог разлога процес метаизације у доба електронских медија назива медијатизацијом. Говорећи преко радија, Душан Радовић је попут Николе Тесле, стварао неукротиве муње које су обасјавале небо и свест слушалаца, што је често сметало политичкој олигархији. Гром због кога је изузетно успешна емисија укинута била је реченица из једне новембарске емисије „Београде, добро јутро“ 1982. године: „Кад већ морамо и можемо без Тита, могли бисмо и без сваког другог. Ко мисли друкчије, нека каже.“ (НОИЗ 2019: <https://noizz.rs/kultura/recenica-zbog-koje-je-ucutkan-dusko-radovic/18zk1m5>)

Било је у тој емисији још „жаока“ попут оне да „за једног повређеног руководиоца треба стрелјати 50 новинара“, а такође и „да се треба борити против незадовољства, а не против незадовољних“. У доба једнопартијског система, заседао је Председништво Централног комитета Савеза комуниста Србије и на седници одржаној 8. новембра 1982. године „разматрало актуелна идејно политичка питања информативних делатности“. Закључке је објавило 16. новембра, а један од њих био је фаталан за емисију Душана Радовића: „Афоризми у популарној сатиричној емисији 'Београде, добро јутро' у последње време све чешће имају обележја политичких порука за израженом

моралистичком и демагошком позадином. Садржина тих порука понекад је крајње деструктивна и неприхватљива. Потребно је извршити подробнију анализу идејне усмерености оваквог делања“ (ЕКСПРЕС 2016: <https://www.ekspres.net/drustvo/kako-je-ucutkan-dusko-radovic-recenica-koja-je-dosla-glave-najvecoj-legendi-beograda>).

Иако су прошле готово четири деценије од ових догађаја, о њима се не може читати у књигама, већ су реакције Савеза комуниста доступно једино из медија. У међувремену су многе новине прешле на веб-издања и захваљујући томе и данашњи читалац може да у „Експресу“ од 19. маја 2016. прочита све о „случају Радовић“.

Анализа партијске комисије била је у догматском духу, а наредни кораци у традицији ауторитарног поретка: Иван Стамболић, председник Градског комитета Савеза комуниста Београда, разговарао је са Душаном Радовићем и запретио гашењем „Студија Б“. Радовић је, да би заштитио колеге и радио-станицу, одлучио да се повуче и привремено пензионише. Под притиском огорчене јавности, највиши функционери Савеза комуниста Београда и Србије, увидевши да је штета по њих далеко већа од користи, понудили су 1983. године Душану Радовићу да се врати на „Студио Б“ и настави са емисијом. Његов одговор улази у антологију моралног супротстављања власти која се заснива на сили: „Ја јесам мали човек са радија, али нисам онај који се пали и гаси на дугме“. Наредне године, 16. августа 1984. преминуо је од упале продужене кичмене мождине, болести коју је изазвао јак стрес, пише новинарка Драгана Миленковић на сајту београдског „Експреса“.

Апсурдно је што је емисија укинута због „политичких афоризама“, а сам Радовић није трпео овај термин, јер га је сматрао потпуно погрешним: „Ово што радим (‘Београде, добро јутро’ – прим. прир.) неки мешају са афоризмима, а ја никада не бих волео да будем писац афоризама. Наиме, раније се афоризми нису писали него су једноставно вађени из контекста неких ширих мисли и идеја. Данас се, пак, суочавамо са апсурдном ситуацијом да се и почетници прво опробавају у афоризмима, иако би они требало да им буду само могући врхунац. Пре него што се дође до права да се пише кратко и мудро, неопходно је годинама и годинама вежбати и дух и тело. Због тога сам и алергичан на све те афоризме које срећем по новинама. Рецимо, у једном броју ‘Језа’ изађе и по хиљаду домаћих афоризама, а толико памети не може недељно да измисли цело човечанство. Дошло се дотле да је то сада једна исмејана и деградирана категорија мишљења и постоји цела апаратура текућег афоризма, тако да их може без потешкоћа и компјутер склапати“ (РАДОВИЋ 2006: 18).

Овај пишчев запис под насловом *Београде, добро јутро*, представља сећање на његов долазак у „Студио Б“ и реализацију идеје да се Београђанима обраћа сваког јутра. Четири деценије касније, читајући Радовићеве записе о детињству, младости и свему што је написао, тешко је не сагласити се са његовим схватањем да слобода стваралаштва зависи првенствено од дара, саопштеним у тексту *Вратио сам се свом бићу*: „Слобода стваралаштва зависи од дара. Што је човек даровитији то му је лакше да се избори за слободу стваралаштва. Он ће увек наћи начина да каже шта жели. Човек са мало дара среће се са питањем слободе као вулгарним питањем. Даровити људи могу да транспонују

своје мисли у метафору, у неки други облик и да се изборе за слободу. Мислим да се даровити људи боре за слободу на прави начин, а да се недаровити боре вулгарно“ (РАДОВИЋ 2006: 19).

4. ДУШАН РАДОВИЋ О ТЕЛЕВИЗИЈИ – (САМО)КРИТИЧКИ

Душан Радовић није био теоретичар медија, али је радећи као новинар и уредник у штампи, на радију и на телевизији, поред текстова намењених публици, писао и критичка запажања која су део његове богате заоставштине. Иако је један од ретких књижевних стваралаца који се брзо и лако прилагодио писању за медије, и није сматрао да ће они угрозити опстанак књиге, већ ће она само променити технолошку форму, уочио је мане и могућности злоупотребе моћи електронских масмедија. На то упозорава у тексту *О телевизијском програму*, већ у уводном пасусу: „За велики број телевизијских гледалаца постоји само оно што на телевизији постоји. И вреди само онолико колико му телевизија поклони времена и пажње. Телевизија је пред опасним искушењем да поремети неке објективне односе вредности, да буде опасна привилегија једних, а изгубљена шанса других“ (РАДОВИЋ 2006: 617).

Радовић је запазио да телевизијске наративе публика не прима као „несигуран и неправедан избор“ већ као објективну стварност забележену камером и слику допуњену чињеницама које саопштавају новинари-извештачи и читају спикери у студију. Гледалиште не препознаје информативни програм као само један од жанрова, већ га прихвата као фактицитет, насупротив фикцији у коју сврстава ТВ драме, серије и филмове. Уверљивост коју је остварио радио, на телевизији је додатно појачана сликом. С обзиром на то да су актери често људи које су гледаоци имали прилику да виде и сусретну и у директном контакту, то појачава доживљај објективности. Потврду да масмедији преносе „стварни живот“ појачава израз „прозор у свет“ који се одомаћио за телевизијски екран иако је то далеко од истине.

Британски психолог Дејвид Џајлс (David Giles), проучавајући психологију медија, посебну пажњу посвећује истраживању утицаја масмедија и интернета на децу: „Сматра се да су до одређеног (‘магичног’) узраста деца превише мала да разумеју медије, да разликују фантазију и реалност, да схвате када им се продаје нешто и тако даље. Али да ли их ово чини мање или више осетљивим на утицаје медија? Један аргумент јесте да се медији понашају као ‘прозор у свет’, тако да, када деца гледају, рецимо, Душка Дугоушка, она верују да негде заиста постоји зец који прича и који грицка шаргарепе док га смешни мали човек са пушком по имену Елмер неуморно лови, или можда верују да ти ликови живе у унутрашњости телевизора“ (ЏАЈЛС 2010: 175-176).

Истражујући дечје разликовање маште и реалности и упоређујући добијене резултате са студијама других развојних психолога, Џајлс закључује да не постоји „магична“ граница када почињемо да непогрешиво разликујемо фикцију од стварности, већ да је она проблематична и за одрасле. Тиме се посебно бавио психолог Џош Вули (Wooley, J. D.) у тексту *Thinking about fantasy: Are children fundamentally different thinkers and believers from adults?* (1997), закључивши да су одрасли подједнако као и деца подложни грешкама у разликовању маште и стварности: „Ако између 11 и 14 година сви достигнемо ниво Пијажеових формалних операција, зашто онда одрасли плачу када у романтичном филму виде како умире измишљен лик? Или шаљу непримерена писма

измишљеним ликовима на телевизији? Или грде глумце у серији због понашања ликова које глуме? Или држе палчеве када се надају срећном завршетку? Или носе срећну маскоту на фудбалску утакмицу? Или одбијају да седе на тринаестом седишту авиона, упркос чињеници да авион има двеста седишта и да је због тога њихова лоша срећа одговорна за добробит осталих сто деведесет девет путника?“ (ЦАЈЛС 2010: 178).

Изгледа да упркос различитим когнитивним оквирима деце и одраслих (и сваког понаособ), уместо „магичне“ границе сазревања преовладава „магијско“ мишљење на свим узрастима. Радовић са жаљењем констатује да прети опасност заборављања и чак непостојања за све што не може да се прилагоди телевизији, њеној програмској шеми и рубрикама, „њеној превеликој оданости тренутку“, да би упозорио: „Телевизија јесте револуционарно техничко откриће, али је свет постојао и пре телевизије“ (РАДОВИЋ 2006: 617).

Ефемерност телевизијских вредности постала је још израженија у доба интернета. „Информативна мећава“ доприноси да новопристигли садржаји „затрпавају“ оне претходне, односно потискују их у архивски материјал који претражују само посвећени истраживачи. Уз то, све су популарнији нови програми и апликације који омогућавају да се објављени текстови, фотографије и видео-клипови аутоматски бришу после извесног времена, у распону од једног минута до максимално 24 сата. Али иако су привидно нестали, сви подаци остају похрањени на серверима компанија које су власници друштвених мрежа. Британски социолог културе Крис Роџек, уз категоризацију славних личности по статусу стеченом пореклом, делом или талентом и медијској пажњи јавности, дефинише и нову категорију коју назива „целетоид“. Тако су телевизор и компјутер постали „Пандорина кутија“ за свакога – за људе који чине публику, за звезде поп-културе и за целетоиде – „споредне појаве у медијској култури, као што су добитници на лутрији, музичари који су се прославили једним хитом, јунаци ријалити шоу програма, старлете, партнери јавних личности и разне друге особе које завређују медијску пажњу врло кратко и бивају брзо заборављени“ (РОЏЕК према ВУКАДИНОВИЋ 2013: 19).

Душан Радовић наслућује да ма колико електронски медији делују као технолошки скок у односу на говор и писмо, континуитет ипак постоји, и по томе је близак Фидлеровом схватању медијаморфозе и Маклуановом ставу да су медији „продужени људских чула“. Предлажући телевизији да се бори против заборављања који све брише, Радовић заступа ставове које је три деценије касније разрадио Лев Манович, амерички теоретичар медија руског порекла: „Ако нема другог повода да нам прича о прошлости, телевизија би могла да прича историју телевизора, која такође почиње пре неколико хиљада година“ (РАДОВИЋ 2006: 617).

Разлика је само у терминолошкој прецизности, јер Манович пише о генеалогiji екрана, од слике на зиду и иконе у храму као „класичног екрана“ до филмског, телевизијског и компјутерског као „динамичког екрана“, све до садашњег парадоксалног интерфејса: „С друге стране, у случају виртуелне стварности, екран потпуно нестаје. За виртуелну стварност обично се користи монитор на глави, чија слика у потпуности испуњава гледаочево видно поље. Гледалац више не гледа са неког одстојања на

правоугаону равну површину, на прозор у други простор. Сада се он у потпуности налази у том другом простору. Или, прецизније, можемо рећи да се два простора – стварни, физички простор и виртуелни, симулирани простор – поклапају. Виртуелни простор, који је некад био сведен на сликарско или филмско платно, сада у потпуности осваја стварни простор. Чеоност, правоугаона површина, разлика у размерама, све је то нестало. Екран је нестало“ (МАНОВИЧ 2015: 139).

Следећи Радовићеву мисао из цитираног текста о телевизијском програму да ћемо „памтити само оно што телевизија буде славила, а заборавити све што она прећути“, актуелно нестајање екрана могло би да означи почетак новог доба у коме ће људска меморија бити похрањена изван наше свести, што се у великој мери већ догађа. Остаје само да „слободном вољом“ препустимо некој вишој инстанци да креира наративе наших живота, односно да заједно изаберемо приче у којима се осећамо пријатније и удобније него у сопственим. Закључак у тексту *ТВ драма* је „радовићевски драматичан“ и иако је написан тако да се односи само на телевизију, заправо је општа слика савременог доба: „Наше је да кажемо оно што ми мислимо, а њихово је да раде оно што они мисле. А они мисле најбоље, по свом мишљењу“ (РАДОВИЋ 2006: 643).

Отвореност „нашег првог медијског аутора“ за технолошке иновације чита се већ из наслова есеја *Прецењена је свака књига, а потцењена нека нова средства изражавања*. Душан Радовић сматра да је страх од телевизије необичан феномен, јер се прецењује када су у питању деца, а утицај на одрасле се занемарује. Њему се чини да је страх безразложан, а данас се ова појава ширења страха у јавности преувеличавањем опасности, назива „моралном паником“. Уз опаску да је он „од људи који телевизију признају“, аутор који се прославио пишући за најмлађе читаоце, Радовић образлаже: „Конкретније, тај страх од телевизије формулише се и овако: деца мање читају, телевизија их је одвојила од правих културних и уметничких вредности... Ја и то не могу да прихватим, јер – с једне стране – мислим да је прецењена свака књига, а да су потцењена нека друга и нова средства изражавања. С друге стране, оно што говоре добре књиге, што је суштина добрих књига, требало би да може да остварује и телевизија. Ако телевизија успе у томе, она може без велике штете по васпитање деце – у великом броју случајева и да замени књигу“ (РАДОВИЋ 2006: 618).

Овакав поглед на савремену цивилизацију која потискује књигу у прошлост може деловати необично, можда чак и наивно, али заправо је футуролошко сагледавање медија, јер Радовић одмах додаје да ће „пасти и телевизија“, што се у доба интернета управо догађа. У ствари, ниједан медиј не нестаје у потпуности, већ се прилагођава новим техничким могућностима и уједињује са онима који се тек појављују. Судбина књиге није исто што и судбина света, а то што се све мање чита не значи да је нестало додир са причом и песмом. У свом карактеристичном ироничном стилу Душан Радовић пише да су јунаци телевизијских серија одлична замена за родитеље који немају времена или нису расположени да се баве својом децом. Радећи као уредник на радију и телевизији, имао је прилику да се увери у то што износи као аргумент да је страх од масмедија неоснован: „Мало је познато да је највише добре литературе за децу код нас објављено преко радија и

телевизије. Брзина и велика продукција нису компромитовале писце и писање, него су оповргле преживела схватања о култури и уметности“ (РАДОВИЋ 2006: 618).

Одличан полемичар са заступницима „стarih проверених вредности“, истиче и да су електронски медији укинули лажну мистерију иза које су се скривале све врсте стваралаштва. Може се радити и брзо и добро, није нужно живети брзо, а стварати споро, односно треба ухватити исти ритам у свему са временом у коме се живи.

Већ поменути радови о метареференцама у медијима и савременој култури, објављени у зборницима које је приредио Вернер Волф, у великој мери потврђују ставове Душана Радовића. Култура у наше доба се великим делом бави сама собом, што је довело до метареферентног заокрета, по угледу на наратолошки, али је овај подржан медијима и тиме свеобухватнији. Процес метаизације проширио се из књижевности на све уметности и медије, он данас представља медијатизацију која уједињује све комуникацијске канале у глобално умрежен свет, а заокрети су тако бројни да је скован и термин који их сликовито, али и иронично представља као „turnological turn“ (КАУБЕ 2006: 199).

Душан Радовић, пишући за децу са њихове тачке гледишта, непогрешиво схвата да одрасли виде проблем који њих узнемирава, али потомству је све савршено јасно: „Деца не мисле како би то одрасли хтели и не уче како ми то претпостављамо. У том смислу је драгоценији и педагошки вреднији један час доброг телевизијског програма него пет часова школске наставе. [...] И данас је једино разумно борити се за бољу телевизију, за њену одговорност пред децом и гледаоцима“ (РАДОВИЋ 2006: 618).

Та боља телевизија мора бити ауторска, она се не може створити одлуком руководства, директора и уредника, за то су потребни талентовани ствараоци, а не саветници без надахнућа. Интуитивно, Радовић је на трагу открића о значају образовања за медије (за ствараоце) и медијског образовања (за публику), а најбоље је ако младима омогућимо да то науче обједињено. О томе су, у различито доба, иновативно и уверљиво писали Селестен Френе – почетком XX века и столеће касније Џејмс Потер.¹³

У време интернета, читав век од открића француског учитеља Френеа да само активан субјект заиста усваја и примењује знање, то може деловати као обична фраза. Али ако погледамо савременике различитих узраста, од деце и младих до већ пензионисаних, запазићемо свеопшту пасивност као знак предаје свим врстама медија и технолошких изума. А пут до активности је савршено једноставан: свако треба да ради оно што га стварно занима и за шта има дара. О том заиста чудесно важном увиду, парафразирајући Френеа пише Жак Гоне: „Шта је открио Френе? – Да је живот у разреду неприродан. Једног дана 1924. године, један ученик, Жозеф, увек расејан и одсутан, са малим животињама у својим џеповима (гундељима, гуштерима, скакавцима, бубамарама), приредио је испод школске клупе трку пужева. Цео разред је био узбуђен. Свако дете се кладило: један за сиво-зеленог пужа, други за кестењастог, трећи за сиво-црног: 'Напред,

¹³ У поглављу „Моћ говорног наратива“ овог рада већ је било речи о значају медијске писмености и медијског образовања за развој критичког мишљења. Жак Гоне је о овој теми написао књигу „Образовање и медији“ (1998), а Џејмс Потер „Медијска писменост“ (2011).

напред! То је сиво-зелени! То је сиво-зелени! Цео разред је узаврео од живости, деца тапшу и пружају руке једни другима, желе да се дочепају животињица... Међутим, Жозеф љубоморно скупља своју менаџерију и слаже у једну кутију. Учитељ је већ пред таблом. Па добро! Нацртајмо и опишимо на табли трку пужева...” (ГОНЕ 1998: 109-110).

Учитељева супруга, Елиз Френе, причала је како је тај догађај узнемирио њеног мужа, јер је схватио да од тог чаробног догађаја ускоро неће остати ништа. Зато је одлучио да набави штампарску машину и да са ученицима почне да објављује њихове најбоље текстове у школским новинама. Показало се да је то била револуционарна промена у образовању, а отпори конзервативних кругова ишли су дотле да је Френе био оптужен, у часопису *L' Eclairneur de Nice* (1926) „да деца улива осећај бесмртности, јер они штампају своје текстове“ (ГОНЕ 1998: 113).

Током наредних деценија показало се да је много важнији параметар пројекта од врсте медија који ће се примењивати: тако се кренуло са штампом, експериментисало са школским радио-станицама, видео-записима, све до интернет портала који уједињују младе из различитих земаља. Личности се другачије развијају у слободнијој и креативној школи, а управо то је одавно уочио и Лав Толстој, чија је запажања уврстио у свој рад руски психолог Лав Виготски: „У свом чланку ’Ко од кога треба да учи да пише – сеоска деца од нас или ми од сеоске деце’, велики писац је дошао до на први поглед парадоксалног закључка да управо ми, одрасли, и чак велики писац какав је био он сам, треба да учимо да пишемо од сеоске деце, а не обрнуто. Тај оглед буђења литерарног стваралаштва код сеоске деце изванредно јасно показује како се одвија процес литерарног стваралаштва код детета, како он настаје и протиче и какву улогу при томе може да игра педагог који жели да подржи правилан развој тог процеса. Суштина тог Толстојевог открића састоји се у томе да је он у дечјем стваралаштву приметио црте које постоје само у том узрасту и схватио да није прави задатак васпитања припрема деце, на брзину, да користе језик одраслих, већ помоћ детету у изради и формирању сопственог књижевног језика“ (ВИГОТСКИ 2005: 52-53).

Толстој је до овог открића дошао случајно, држећи часове у школи, када је задао ученицима да напишу састав на тему пословице: „Храни те, а дршку кашике ти гура у око“. Ђаци су испочетка одбијали да пишу, јер им се чинило да то неће умети, па је сам Лав Толстој, да би их охрабрио, сео да пише не би ли им показао да је то лако. Резултат је био невероватно искуство за писца: сви дечји радови били су тако добри да је његов био најгори: „Није могло бити грешке“ – каже Толстој. „То није била случајност, него свесно стваралаштво... Ништа слично тим страницама нисам нашао у руској литератури“ (ВИГОТСКИ 2005: 54).

Лав Толстој је дошао до сличног закључка као и француски учитељ Френе, а то је да децу треба подстицати да пишу и давати им материјал за стварање. Једина разлика је што је писац сматрао да се тако ученици васпитавају за књижевно, а учитељ за медијско стваралаштво. Душан Радовић је до истог закључка дошао на личном примеру, пишући саставе пуне фраза за које је добијао највише оцене, а биле су му потребне године и године да се тога ослободи и пронађе сопствени израз: „То је један свечани тренутак када

писац открије себе. Ја сам писао песме и пре него што сам почео да пишем добре песме. И најзад ми се у једном тренутку открио глас да је то оно што ја треба да пишем. То је за мене било право откриће, као откриће електричне енергије. Мислим да је критичан тренутак у биографији једног могућег писца тренутак када први пут чује свој глас. То је судбоносно за његов даљи развој“ (РАДОВИЋ 2006: 14).

Ауторски приступ потребан је у медијима, али уз услов да таленат, иновативност и оригиналност, не буду претходно упропашћени у школи, током основног, средњег и високог образовања. Колико је то значајно за друштво и осетљиво за сваку појединачну личност, упозорава амерички професор теорије комуникације Џејмс Потер (James Potter): „Постоји седам природних способности од којих медијска писменост највише зависи. Четири од њих су сазнајне способности – независност од поља, кристализована интелигенција, флуидна интелигенција и појмовна диференцијација. Преостале три способности су емоционалне – емоционална интелигенција, толеранција нејасноће и неимпулсивност“ (ПОТЕР 2011: 114).

4.1. РАДОВИЋЕВ НАЧИН ДА ТВ ПРОГРАМ БУДЕ БОЉИ И УТИЦАЈНИЈИ

Читајући текстове из медијске заоставштине Душана Радовића уочавамо бескомпромисну оштрину с којом је критиковао лоше емисије и целокупан програм, како због садржаја, тако и због форме и стила којим су колеге приступале обради различитих тема. Исту такву критичку оштрицу Радовић је испољавао и на трибинама и округлим столовима: није се либио да јавно похвали али и замери присутнима све оно што је сматрао slabим или сувишним. Те замерке нису биле усмерене према личностима и нису изазивале никакве идеолошко-партијске последице које би угрозиле каријеру колега, али су изречене директно, лицем у лице, са жељом да се нешто у реализацији програма промени боље, првенствено због ТВ публике. То је лако уочити и у неауторизованом излагању у разговору о телевизији који је организовао часопис „Култура“ Завода за проучавање културног развита Републике Србије, коме је приређивач Радовићевих сабраних дела Мирослав Максимовић накнадно дао наслов *О нашој телевизији* (РАДОВИЋ 2006: 618-621).

Говор Душана Радовића почиње *in medias res*: „Мени се чини да једино што на телевизији постоји, и што би требало да постоји, то је начин. Мислим да је начин једино право средство утицања. То би неко сигурно умео боље да образложи, али мислим да је сва вештина и свака сугестивност у начину. [...] Све што се лепо каже, то је истина“ (РАДОВИЋ 2006: 618).

Овим уводом аутор је успео да у неколико реченица повеже Маклуаново наглашавање примарног значаја медијске форме као поруке, схватање руских формалиста да поетским језиком свакодневни говор постаје ново, проширено опажање света кроз литерарност, али и да упозори на могућност злоупотребе – започету у време када су грчки софисти дијалектику претворили у еристику, са циљем да се победи у полемици, без

обзира на то шта је истинито. У наше доба комуникологија је односе с јавношћу (*public relations*) уздигла на ниво науке, али то се понекад злоупотребљава попут кривотворења Протагориног трагања за истином и „човеком као мером свих ствари“. Медијска еристика има за циљ „ометање дијалога“ и „манипулативно завођење аудиторјума посредством развијене вештине препирања (*eristica techne*) којом се данашњи политичари често служе“ (СТАНОЈЕВИЋ 2009: 9).

Анализом говора Душана Радовића уочава се да је његово коришћење израза „начин“ најближе схватању великог француског природњака Жоржа Луја Леклерка, грофа Бифона, који је у XVIII веку написао *Расправу о стилу* и образлажући да је стил човеково својство, обележје његове личности, облик који писац даје мишљењу, кратко закључио: „Стил је сам човек“ (БИФОН 2017). По његовом мишљењу, само ће добро написана дела надживети своје време и бити прихваћена и од потомства.

Радовић сматра да се на телевизији инсистира на „истинама“ али се занемарују „начини“, тако да је резултат таквог приступа изузетно досадан програм без имало ефекта. Подсећајући да се човеку саветује да не говори ако нема шта да каже, предлаже да и телевизија ради по том принципу. Међутим, у пракси је обрнуто: измишљена је студијска техника, запослени људи, и они производе програм по инерцији, робујући програмској шеми. Телевизија се претворила у индустрију, али ако се то не може зауставити, онда треба покушати да се монотонија превлада: „Најинтересантније ствари на телевизији биле су изван постојећег програма, оно најлепше што смо гледали на телевизији, то је било изван постојеће шеме – почев од преноса са Месеца, до појединих фудбалских утакмица, до неких непланираних догађаја друштвено-политичких, итд. Значи, све што смо видели на телевизији, оно што нас је највише узбуђивало, то је било изван постојеће шеме. Постојећа шема то је, у ствари, та чињеница да телевизија постоји и да она мора да говори, и да постоји и онда кад за то нема никаквог разлога“ (РАДОВИЋ 2006: 619).

Маршал Маклуан, полемишући са ставовима Арнолда Тојнбија који је сматрао да је „образовање одраслих, попут оног у Radничком образовном удружењу Британије, korisna protivteža popularnoj štampi“ (МАКЛУАН 1971: 54), истиче да Тојнби греша када занемарује форму медија, пошто технологија мења начин опажања – чулне размере и обрасце опажаја. Маклуан попут Радовића у први план ставља стваралачко ауторство као једину праву одбрану: „Ozbiljan umetnik je jedini u stanju da se nekažnjeno sukobi s tehnologijom, baš zato što je on stručnjak svestan tih promena u čulnom opažanju“, закључујући да је песник Вилијам Блејк то боље разумео као Псалмопевац, јер је уочио да „mi postajemo ono što posmatramo“ (МАКЛУАН 1971: 54-55).

Чаролија неочекиваног не може се призвати у медије усмерене на профит и политичку лојалност владајућој партијској касти: креативност стваралаца је начин да се програм учини бољим, инвентивнијим, а не да гледање телевизије, како то Радовић каже, буде попут путовања возом када смо принуђени да разговарамо са сапутницима како бисмо се изборили са доколицом и прекинули време. Наводећи пример емисије *Телевизијска пошта* Радио-телевизије Београд, као устаљене емисије у програмској шеми, обраћа се колеги који је реализује: „Ја веома ценим (присутног) колегу Плавшића, стварно

веома га ценим, и са пажњом га слушам; међутим, ја мислим да ту имамо пример једне изнуђене емисије – изнуђене емисије у том смислу што она нема увек правог повода.“ Првослав Плавшић: „Има термин.“ Душан Радовић: „Има термин, дабоме. Има термин“ (РАДОВИЋ 2006: 619).

Иноватор, радикални експериментатор у књижевности и писању за медије, Душан Радовић, без зазора је предложио да не треба емитовати ни ТВ Дневник када нема шта да се каже. Питајући се „шта је догађај?“ и „шта је занимљиво?“, уочава да се уреднички и критеријуми публице драстично разликују. У књизи *Телевизија* британски аутор Мек Квин тврди да се наметањем жанра ТВ вести пласира и одређени поглед на свет: идеолошки, са становишта владајуће класе која држи под контролом јавни сервис, а комерцијалне телевизије су у власништву припадника естаблишмента. Тако су све телевизије у служби владајуће елите.

Радовић заступа ставове обичних радних људи у социјалистичкој Југославији и предлаже: „Рецимо, ви сте могли комотно да кажете да не треба емитовати телевизијски Дневник кад нема вести. И народ би то одлично примио. Рецимо, ја сам од људи који пасионирано гледају телевизијски Дневник. Па ипак, можда бисмо ми волели да чујемо сензације, али не мислим да се ради само о сензацијама, него бисмо волели било шта да чујемо што не знамо а што би могло да буде за нас занимљиво. Међутим, најчешће је телевизијски Дневник емисија која мора да нас разочара. Е, у том смислу мислим да не би требало емитовати телевизијски Дневник кад нема шта да се каже. Другим речима, то би требало да буде нека врста упозорења телевизији, или да се потруди да има шта да каже, или да се прихвати ово – иако би сигурно било сензационално – па да се каже: извините, данас неће бити Дневника“ (РАДОВИЋ 2006: 619).

Слободно размишља и слободно говори само стваралац слободног ума, попут Радовића. Зато не чуди што је у недемократском, једнопартијском друштву, био искључен из Савеза комуниста, сматрајући себе комунистом како га је отац васпитао, а не по начелима Партије. Није се либио да каже и напише да је бољи комуниста од оних који су га искључили, јер није обавезан да полаже рачуне организацији нити да било коме чини зло – што је такође дужност чланова. Напротив, он комунизам види у најкоректнијем могућем понашању према другим људима. Стога не чуди што је с таквим ставовима проистеклим из чврстих моралних принципа, често био у немилости, мењао редакције медија, а и крај новинарске каријере обележило му је укидање емисије *Београде, добро јутро*, јер се замерио руководству Савеза комуниста Србије.

Констатујући на трибини „Културе“ да нам је телевизијско гледалиште успавано и болесно, навео је и кривце за то: успаване креаторе програма. Позивајући се на сопствено радно искуство уредника и члана колегијума Културног сектора, рекао је и „да нема те силе која нешто у програму може променити“. Из неког разлога, „јачег од сваке логике и аргументације“, реализација програма је постала примарна у односу на ауторску креацију. Разлози за то нису само унутар медија, већ се читаво друштво, почев од политичких врхова и интелектуалних кругова, игнорантски односи према телевизији, не схватајући њен значај. То се уочава по начину на који се именују руководиоци медија, па именовање

директора неког београдског позоришта изазива много већу пажњу од избора директора Телевизије. Радовића је то љутило и бринуло, те је осећао потребу да нагласи свој став: „Ја не видим важнију ствар него што је телевизија“ (РАДОВИЋ 2006: 620).

Душан Радовић је један од ретких наших књижевника који је рано увидео значај медија за „здрavo друштво“ у Фромовом (1983) смислу тих речи. Бекство од одговорности да се медијски утиче на публику како би слободно мислила, а предуслов за то је квалитетан информативни, образовни и забавни програм, доживљавао је као „бекство од слободе“ (ФРОМ 1978). Могло би се рећи да је Радовић био левичар демократске оријентације, заступајући неомарксистичке ставове попут Ериха Фрома и Херберта Маркузеа. Ипак, он се није директно политички ангажовао, већ је своја уверења потврђивао кроз писање, попут Бертолда Брехта у Немачкој, између светских ратова који су обележили XX век као суноврат цивилизације.

У завршници свог дугог говора на трибини о телевизији, Душан Радовић се осврнуо и на слабости ТВ критике која пропушта прилику да утиче на побољшање квалитета и чија је далекосежна моћ већа од књижевне критике. Међутим, ни она се не усуђује да дирне „чиновничку телевизију“ коју праве људи који су се случајно ту затекли и немају где док не наврше радни стаж за пензију. Апсурд је да се више води рачуна о њима, мада је социјалне проблеме неколико десетина „сувишних људи“ лакше решити него емитовати лош програм милионима гледалаца.

Далеко испред свог времена, Радовић инсистира на томе да је важно „причање, а не прича, како се говори, а не шта се говори“, што је сасвим у духу посткласичне наратологије. Упечатљив је његов пример о споредном значају садржаја, јер ни читање Сенеке или Канта не би помогло квалитету програма, пошто нико не зна како да то публици приближи. Али када се на крају досадног ТВ Дневника појави Каменко Катић да саопшти временску прогнозу, то постаје догађај, јер он о временским приликама говори јасно, њиховим речником, и не само што зна како да се обрати гледаоцима, него се притом и осмехује, показујући да је људско биће као и сви они који седе испред својих телевизора: „И у том смислу мислим да је то *како* пресудна ствар. Наравно, кад преносимо утакмицу, мене интересује да ли је пао гол или није пао гол. То се не може односити на тако буквалне ствари. А то што телевизија потцењује *како*, па мисли да је важно *шта*, и да није важно *ко* ће то рећи и *како* ће то рећи, него мисли да то објективно толико вреди, без обзира у каквој амбалажи га продајеш – то није у психологији ни гледалаца, ни потрошача итд.“ (РАДОВИЋ 2006: 621).

У медијима је најважнији начин, то радовићевско *како* је судбоносно као и у језику и говору, то је претварање свакодневног у поетско, литерарно и медијско, али при томе се код креативних аутора – писаца, новинара и водитеља, догађа необично чудо: публика их одлично разуме, а истовремено тај говор значи много више од изговорених речи, постаје асоцијативан и, речником Вернера Вулфа – метареферентан, свеобухватан. Лав Виготски је пишући о психологији уметности сматрао да је ова појава равна библијском чуду „претварања воде у вино“ на свадби у Кани или техничком подвигу да летелица тежа од ваздуха успева да полети, што се догађа с авионом услед велике брзине: „Ето, на такву

машину тежу од ваздуха подсећа право уметничко дело. Оно бира за своју грађу увек материју тежу од ваздуха, то јест нешто што од самог почетка услед својих својстава као да противречи летењу и не допушта му да се развије. То својство, та тежина грађе стално се одупире летењу, стално вуче наниже и само савлађивањем тог отпора настаје право летење“ (ВИГОТСКИ 1975: 286).

Зато је ТВ серија за децу *Улица Сезам* коју је Душан Радовић препоручио за откуп и приказивање на нашој телевизији, а ВВС и још две комерцијалне ТВ станице у Великој Британији одбиле, по његовом мишљењу далеко значајнија од нашег свакодневног Дневника. Судбоносно значајнија, јер њени ствараоци знају *како* да истовремено образују, забаве и информишу младе гледаоце о свему што би им у школи било саопштено на другачији, класичан начин. При томе усвајају као природне разлике између раса, нација и религија, јер у свакој епизоди *Сезам стрита* гледају животиње различитих врста и боја како заједно живе као пријатељи који се разумеју и узајамно помажу.

4.2. МУЛТИМЕДИЈАЛНОСТ И МЕРИЛО УКУСА У СЕЛЕБРИТИ ЕРИ

Текстовима писаним за редакцијске састанке и разне врсте скупова унутар медијске куће у којој је радио, Душан Радовић најчешће није стављао наслове. И када би их писао, то је најчешће била нека уопштена фраза попут *Предлози и оцене* или реторско питање као *Зашто на радио-телевизији немамо:* (следе ствари које недостају с образложењем зашто су неопходне). У тексту су, као недостајући, наведени часопис, издавачка делатност, савремена документација и пропаганда. Мада овакве записе не можемо сврстати ни у књижевне ни у медијске, намењене објављивању или емитовању, они пружају увид у Радовићев начин промишљања медија и њиховог деловања. Иако телевизију сматра најважнијим медијем, значајнијим од књиге, аутор увиђа неопходност мултимедијалног деловања, а када се пажљиво анализирају његове белешке, јасно је да се ради и о заступању трансмедијалности, односно пласирању истог наратива свим медијски расположивим средствима комуникације.

Сажето изложено, треба оставити писани траг, усмено предање није довољно, треба развијати научно мишљење: „Радију и телевизији потребан је теоретски часопис из више разлога: да се у њему професионално и теоретски мисли, да се из њега учи, да буде иницијатор и клица научног мишљења о проблематици радија и телевизије. [...] Још увек је тако: културом и културном баштином сматра се само оно што је забележено, написано, укоричено – оно што ће остати. [...] Уз све остало: један избор текстова дечје радио драме могао би се уврстити у најбоља дела наше савремене дечје литературе. [...] Истраживати се може само из прецизно забележених и прегледно сачуваних докумената. [...] Многи безначајни подухвати и резултати бележе се у јавности са више пажње и значаја него рад наше установе. Ми далеко више пропагирамо текући програм него што у јавности доказујемо своју изузетну мисију. [...] Чињеница да нас слушају и гледају милиони, да милионе слушалаца и гледалаца учимо, васпитавамо, забављамо, није, као што видимо, довољна да измени и ревидира традиционалну друштвену хијерархију. Морамо и на много

других начина и различитим средствима доказивати своје место у друштву“ (РАДОВИЋ 2006: 622).

Слично је интониран и текст *Политика и публика* али и тада и данас питања „Како политику вратити онима који су разлог и сврха политике? Како хуманизовати политику?“ звуче наивно. Радовић полази од претпоставке да су радни људи сврха политике, а данас бисмо рекли да су то грађани. Међутим, политика је и тада и сада, код нас и у свету, увек иза привида демократије била игра богатих и моћних, економски и снагом војно-полицијске силе, а масмедији су помагали да се тај привид учини уверљивим. Чetrдесетак година касније, у интервјуу датом *Ел Паисовом* културном додатку *Бабелиа* (2018) пред 90. рођендан, лингвиста Ноам Чомски упозорава: „Чак би и Орвел био задивљен. Живимо у фикцији да је тржиште дивно јер нам говоре да се оно састоји од информисаних потрошача који доносе рационалне одлуке. Али само упалите телевизор и погледајте рекламе: настоје ли оне да обавесте потрошача који ће онда доносити рационалне одлуке? Или га само заведе?“ (ЧОМСКИ 2018: <https://www.in4s.net/noam-comski-iz-arizone-porucije-mocni-ne-zele-demokratiju/>)

Душан Радовић је „на свом терену“ правог аутора иноватора чим проговори о значењу речи и залаже се за протеривање шаблонског вокабулара из медија. Ништа мање није опасно ни буквално схватање политике као технологије, тобоже лишене идеологије, јер означава потпуно одсуство хуманизма: „БУКВАЛНЕ су свака реч и мисао ван ширег и дубљег духовног амбијента. БУКВАЛНО не значи, не траје, не асоцира, нема пута и пролаза до наше свести. БУКВАЛАН је већи део информативно-политичког програма јер се служи шаблонима мишљења и закључака. [...] Тако смо добили политику без филозофије, без културе, без прошлости и перспективе“ (РАДОВИЋ 2006: 624).

Залажући се за богатство језика и асоцијативни, метафорички говор, Радовић инсистира на субјективном учешћу и трагању за открићима новинара, уредника, сниматеља, монтажера, али и свих других медијских радника. Уколико тога нема, техника би се могла програмирати и резултат би био сличан већ постојећем шаблонском програму који би могао успешно реализовати и „мањи електронски мозак“. У доба интернета, то се антиутопијски и остварује, новинари су све чешће само „сталак за микрофон“, од њих се не очекује анализа и критички коментар у већини медија, већ аудио или видео снимак спреман за емитовање.

Писац и медијски посленик Радовић је правилно уочио да техника не говори сама, да је она лишена значења, и да камере, линкови, телепринтери, диктафони и монтажни столови, а данас компјутери, не успевају да се приближе суштини догађаја без човека и његових когнитивних способности: „Метафора, асоцијација, хипербола, иронија – нигде још није написано да су то искуства искључиво литерарног изражавања, нити се то може доказати“ (РАДОВИЋ 2006: 624).

Наратолог Ден Спербер сматра да је човек „метареферентна животиња“, а Ленк да је „људска врста посебно надарена за метаизацију“ (ЛЕНК 2004: 419). Душан Радовић је „изнутра“ као медијски практичар уочио, пратећи реакције читалаца, слушалаца и

гледалаца, да „лаичка свест воли личности и догађаје, оно што може препознати као сопствено искуство и с чим се лако може идентификовати“ (РАДОВИЋ 2006: 625). Када се о овоме говори, готово увек се разматрају дела фикције, од књижевности и филма до ТВ серија и стрипа, али се често превиђа идентификација са политичарима, спортистима, активистима различитих врста. Гласање на изборима, навијање на утакмицама или поред ТВ пријемника, излазак на протесте за праведне изборе или спас планете, увек су вођени и емоционалним, а не само рационалним разлозима. Идентификације не би ни могло бити ако би се одлуке доносиле „чистим умом“. Душан Радовић се залаже за медије у којима раде професионалци способни да објективну новинарску интерпретацију споје са лаичким доживљавањем света и да не гуше сваку емоцију, јер ће тако постати „сурови и равнодушни информатори, ближи телепринтеру него човеку“ (РАДОВИЋ 2006: 624).

Генијалност Душана Радовића потврђена је његовим језиком и говором, у текстовима које је писао за објављивање у новинама и књигама, и емитовање на радију и телевизији. Али његов иновативни, експериментаторски дух и сагледавање ширег значаја медија огледа се и у предлозима за суштинску промену масмедија изнутра како би се публици обраћали на начин који би их боље информисао, допринео побољшању знања и забавио на узвишенији начин него што се то обично чини. Дobar пример како треба приступити и одраслима јесте серија за децу *Улица Сезам*. Комплетан програм могао би бити тако једноставан и мудар.

Публику сигурно више од саопштења занима „како изгледа један међудржавни разговор на највишем нивоу“ и „да ли се бар понекад може задовољити објективна и дирљива људска радозналост?“ (РАДОВИЋ 2006: 625). То није залагање за инфотејмент какав данас имамо, спој информације и забаве али тако да неважни детаљи одвуку пажњу гледалаца од суштинских ствари. Кад један председник државе поклони пса другом председнику, то је људски топла прича, али ако због тога изостану кључне информације о разлозима њиховог сусрета, онда је то заваривање и „спиновање“ јавности. Овај термин је прихваћен у области односа с јавношћу и означава пропагандни поступак којим се догађај тако интерпретира да усмерава пажњу јавног мњења на детаље који мењају контекст и говоре у прилог или против одређене јавне личности или организације.

Радовић је имао на уму нешто сасвим другачије: хуманистички приступ новинарству у медијима у циљу што потпунијег, свеобухватнијег информисања са различитих аспеката, саопштених што једноставнијим, природним језиком и говором, у свом његовом богатству, лишеном чиновничких фраза.

Залажући се за писменост, од оне елементарне која се стиче у нижим разредима основне школе, до медијске писмености новинара и публике, Радовић се бори за једнаке могућности за све, без провалије између елитизма и примитивизма: „Код нас су још увек образовање и култура потребни само на универзитету, у позоришту и у музејима. Треба се сетити и са сигурношћу утврдити да су примитивизам и недостатак образовања осудили телевизију на формална, сиромашна и сува бележења датума и празника“ (РАДОВИЋ 2006: 626).

Укратко, гледалац неће поверовати ни новинару, ни информацијама које саопштава ако нису плод дубље филозофске истине и психолошки уверљиве. Зато је потребно непрекидно се образовати, да би се расло и напредовало, али „у та шпанска села наш телевизијски новинар не залази. Он не чита књиге“ (РАДОВИЋ 2006: 626).

Радовићево инсистирање на перманентном раду на себи да би се позитивно деловало на гледаоце, вероватно је иритирало многе његове колеге, али намера је била племенита: подизање културног нивоа са обе стране екрана, и оних који програм „производе“, и оних који га „конзумирају“, односно гледају и слушају. Мирење са затеченим стањем је тежак пораз којим се промашаји демагошки правдају ниским укусом публике: „Шта телевизија пружа гледаоцу? Углавном – оно што он воли. А шта он воли? Оно што му телевизија пружа. Шта је прво постало – гледалац или телевизија? Програм или гледаочева потреба и жеља? Ко кога навикава на свој укус – гледалац телевизију или она њега? [...] Неко је бирао и изабрао шта ће гледаоци волети“ (РАДОВИЋ 2006: 626).

Огромна је одговорност телевизије за формирање и наметање укуса публици. У Старом Риму се говорило да се „о укусима не расправља“ (*De gustibus non est disputandum*) али и ова сентенца је злоупотребљена, јер је из сфере кулинарства генерализована на целокупну културу. Љубомир Недић се у есеју *Покушај о литерарном укусу* супротставља овом ставу, сматрајући да он заговара субјективност која је антиестетска: „Ако нема ничег апсолутно лепог, него је присутно само субјективно цењење, онда је очигледно да не може бити речи ни о једној науци која би требало да утврди законе лепоте, онда треба уништити сваку естетику“ (НЕДИЋ 1906: 289). У литерарном укусу, сматра Недић, постоји опште мерило, и поред све његове различитости, јер ма колико се укус мењао у различитим епохама код различитих народа, непролазна дела попут *Илијаде*, *Одисеје*, *Божанствене комедије*, Шекспирових драма и *Фауста*, остају „увек цењена и остаће заувек, будући векови неће моћи да им одузму од њихове цене. У њима има нечег трајног, њима је осигурана бесмртност и она доказују да и у литерарном укусу има нечег сталног и да му се може наћи мерило“ (НЕДИЋ 1906: 290).

Деведесетих година XIX века питање укуса и могућност његовог усавршавања разматрао је и Богдан Поповић у тексту *О васпитању укуса* (1895). Поповић у уводу наглашава да ће се посветити само књижевном укусу, одустајући од покушаја да га дефинише: „Претпоставимо, као што је то најподесније у свима приликама које личе на нашу, да је изразу *укус* значење познато, и додајмо само, ради донекле ближе одредбе, да ћемо књижевни укус уочити као способност осећања лепота у књижевним делима, или, мало шире, као способност оцењивања вредности књижевних дела. Према томе, по нашем тумачењу, називи *човек од укуса* и *добар критичар* имају да се сматрају као синонимни“ (ПОПОВИЋ 1918: 6).

Имати укуса, сматра Поповић, не подразумева само једну особину, јер је појам укуса сложен и обухвата низ разних особина и способности. Сходно томе, васпитање укуса је сложен и свеобухватан процес који укључује природну осетљивост за различите утиске, живу и пластичну машту, опште образовање далеко изнад просечног, познавање великог броја књижевних дела – са чиме је повезано разумевање пишчевих алузија (што је

блиско савременим појмовима интертекстуалности и метареферентности), и напоследку књижевно познавање језика, у смислу углађености која је показатељ писмености. Богдан Поповић убраја у важне особине и способности и правилан суд о делу, стручно образовање у техничком смислу познавања књижевних термина, реторике, поетике и метрике али и „дубоко познавање човека и врло велико искуство живота. Велике писце без тога није могуће разумети“ (ПОПОВИЋ 1918: 13).

Систематизујући свих девет набројаних особина Поповић закључује да се већина не може васпитавати, осим стручног образовања и књижевног знања језика, већ да појединац мора лично да током дугог времена развија особине за које већ има природне диспозиције. То значи да се образовањем не може начинити „човек од укуса“ ако он није природно надарен за уметност, тако да књижевно васпитавање има код њега добар учинак. Наставник може да подстиче ученике да усавршавају способности вежбањем, првенствено посматрањем и читањем. При томе не сме да намеће своје мишљење ђаку, што васпитање укуса чини изузетно деликатним послом. Најважније је да васпитач покрене радозналост у васпитанику да сам трага и развија правилан суд о естетској вредности књижевних дела, идући „са отвореним очима кроз живот и људе“ (ПОПОВИЋ 1918: 45).

Поука је да се о укусима увек мора расправљати, а данас ни комерцијалне телевизије не могу бити изузете од те расправе, јер су фреквенције за емитовање програма природни ресурси и не смеју се загађивати. Опасност у наше доба, у односу на оно када је Радовић био запослен на државној телевизији, увећала се многоструко, јер нити јавни сервис РТС води довољно рачуна о квалитету програма, нити комерцијалне телевизије схватају да осим профита имају било какав други смисао постојања, занемарујући деонтолошке медијске принципе – одговорност за написану и јавно изговорену реч. Када данас читамо белешке из седамдесетих година XX века, наилазимо и на мисли које жалосно потврђују да је Душан Радовић био свестан да води донкихотску борбу с ветрењачама: „Као што је радио некритички иницирао бесомучну продукцију нових песама, затим нових плоча, затим емитовање тих плоча, затим деловање тих емисија на нове креаторе и продуценте – тако ће и телевизија изгубити битку за добар укус и праве вредности“ (РАДОВИЋ 2006: 627).

Томе је сигурно допринела и појава интернета и друштвених мрежа, са којима се телевизија бори за наклоност публике. Никада у историји медија обични људи нису били тако и толико експлоатисани, и као корисници, и као актери медијских прича. Они постају славни преко ноћи учешћем у ријалити програмима, такмичењима за таленте разних забављачких врста, квизовима за све генерације, али и као блогери и „јутјуб инфлуенсери“ који снимајући себе и своје „чудновате згоде“ доприносе ширењу новог феномена – масовној „селебритизацији“ људи обичних занимања или још горе: људи без икаквог занимања осим оног да се по сваку цену постане славан.

Енди Ворхол је као свестрани уметник креирао и два телевизијска шоу програма, један на кабловској (1982), а други на Музичкој телевизији (1986) под насловом „Ворхолових 15 минута“. Наслов је одабран због његове изјаве: „У будућности свако ће бити славан 15 минута“ (ВОРХОЛ 1986: <https://wannabemagazine.com/otac-pop-arta-andy->

warhol/). Ворхолова визија се у наше доба увелико остварила. Пут до славе је кратак и лак, али је и слава пролазна, брже него икада, јер нови „целетоиди“ потискују старе. Културолог и аналитичарка медија Маја Вукадиновић користи овај термин у смислу „обичних људи који у кратком периоду достижу статус медијских личности“, како га дефинише Крис Роџек (Chris Rojek 2001). Назив „целетоид“ изведен је из енглеске речи *Celebrity* којом се означава славна личност. То су „особе које имају медијску пажњу један дан, а већ сутра су заборављене. Они подсећају на звезде, али се не могу назвати звездама“ (ВУКАДИНОВИЋ 2013: 171).

У белешкама Душана Радовића сачувани су и *Фрагменти о телевизији* који представљају слику једнопартијског система којим влада празнина изазвана другачијим разлозима, првенствено страхом: „Сваке вечери обраћају нам се неки празни, или досадни или заплашени људи, чиновници туђих мишљења, ушкопљени и јалови. Заплашени људи сугерирају нам страх, досадни – досаду, празни – празнину, неангажовани – пасивност. Телевизија тражи људе бистра погледа и духа, живе, активне и ангажоване речи“ (РАДОВИЋ 2006: 627).

Читаоцу ових редова намеће се логично питање: зашто их телевизија не налази, ни тада, ни данас? Одговор да их нема не може бити тачан. У доба СФРЈ такви су били непожељни, јер би угрозили владајући идеолошки дискурс о „владавини радничке класе“ и њеним непогрешивим представницима. У наше потрошачко доба експанзије масмедија, радија и телевизије који су захваљујући најпре сателитским и кабловским везама, а од 1995. године и интернету, постали глобално доступни, капиталу усмереном на профит највише одговара медиокритетско друштво у коме се публика лако идентификује са оним што прати на мониторима, јер „сличан се сличном радује“ (*Similis simili gaudet*), како су запазили још у Старом Риму. Тешко је веровати да ће се нешто променити боље, ако знамо да су психолози и антрополози сагласни да је потреба за сигурношћу једна од базичних за човека. Конформизам и опортунизам природно произилазе из таквог приступа друштвеној заједници, укључујући и медије као „крива огледала“ стварности. Међутим, антрополошки песимизам демантује људска креативност која, упркос ратовима и болестима, води човечанство напред, развијајући културу као духовни и цивилизацију као технички продукт. Радовићеви „људи бистра погледа и духа“ можда ће ипак добити праву прилику у скорој будућности.

4.3. СЕЗАМ СТРИТ – УЛИЦА ТЕЛЕВИЗИЈСКОГ ОБРАЗОВАЊА ДЕЦЕ

Душан Радовић је током седам година рада на Телевизији Београд често био консултован око куповине страних и реализације домаћих емисија и серија. Улогу рецензента није схватао као формалност већ је озбиљно приступао гледању и анализи епизода и пилот-пројеката, детаљно образлажући шта је и колико видео, и шта о томе мисли. Није прескакао ни да спомене сопствену неупућеност у поједине врсте програма, али и да упркос томе напише, што је објективније могуће, суд о квалитету виђеног. Међу сачуваним рецензијама у документацији Радио-телевизије Београд, посебно се издваја она

о америчкој образовној ТВ серији за најмлађе гледаоце под насловом *Улица Сезам* (*Sesame Street*): „Укупно сам видео око 90 минута различитих елемената овог програма. Не знам ништа ближе ни о начину емитовања нити о практичном коришћењу ових телевизијских емисија. Морам одмах рећи да још нисам видео ништа лепше, прецизније и ефектније. А имао сам прилике да се упознам са много различитих књига, уџбеника, ТВ програма и филмова, чија је намена била 'иста': да нечему науче предшколско и најмлађе школско дете“ (РАДОВИЋ 2006: 628).

Пишући овај текст почетком седамдесетих година прошлог века, Радовић није могао знати да су му аутори ове ТВ серије јако блиски у ставовима какав програм за децу треба снимати и емитовати на телевизији. Идеја за серијал јавила се током разговора ТВ продуценткиње Џоан Ганз Куни и психолога Лојда Морисета 1966. године. Они су разматрали концепт телевизије која би се бавила нечим што превазилази забаву, а како су обоје били посвећени социјалним питањима, наметнуло се да би требало радити образовне емисије намењене деци. Куни је већ имала извесно искуство у креирању образовних ТВ емисија, а управо те године када је овај разговор вођен, добила је награду ЕМИ за документарни филм о сиромаштву у САД. Психолог Морисет био је представник добротворне фондације Карнеги која је финансијски помагала организације чија је мисија образовање сиромашне предшколске деце и деце мањинских група у Америци. Из тог разговора дошли су до закључка да би се и са малим улагањима путем телевизије могло допрети до милиона деце.

Сагласни да је идеја добра, одлучили су да је разраде, а за то је било потребно доста времена. У наредних неколико година консултовали су бројне експерте за деље образовање али и стручњаке за мултимедијалне садржаје у САД и у Канади. Урађена је и студија која представља преглед обичаја деце у гледању телевизије. Куни је свој истраживачки рад објавила у тексту *ТВ као алат предшколског образовања* (*Television for Preschool Education*) (ДЕЈВИС 2008). Ова студија предочава да су у најтежем положају деца из сиромашних и мултиетничких средина и да им је неопходна помоћ да би се припремила за полазак у школу. Зато је одлучено да фокус планираног ТВ серијала буду баш те групе, иако се јавио још један проблем: најсиромашнији уопште немају телевизор у својим домовима. Куни и Морисета то није поколебало, јер су рачунали на то да ће ТВ пријемници бити све јефтинији и доступнији свима у наредним годинама, што се брзо и остварило.

Водило се рачуна о сваком детаљу, укључујући и то да телевизор укључују и програме бирају родитељи и старија деца, тако да млађа и немају приступ и могућност да изаберу. Куни је смислила стратегију да се снима серија која ће едуковати све генерације, првенствено најмлађу децу, али и ону старију и одрасле, служећи се универзалним хумором. „Ментална гимнастика“ о којој ТВ продуценткиња говори, заправо је медијска употреба метареференци које ће деци помоћи да схвате компликовани свет одраслих, а њима да повежу своје успомене на детињство са одрастањем потомства. Да би сигурно привукли све генерације, Куни је осмислила да у свакој нека славна личност буде домаћин/домаћица емисије, што је *Улицу Сезам* претворило у породични програм.

Припреме за реализацију ТВ серије трајале су годину и по, по први пут у историји телевизије студиозно се приступило програму за децу, а свака епизода коштала је прилично много за то време, чак 28 хиљада долара. Новац је обезбедила Карнеги фондација, а то је омогућило студиозан приступ и ангажовање ТВ професионалаца, али и универзитетских професора.

Консултован је професор Џералд Лесер са Харварда (Gerald S. Lesser) и ангажован да буде уредник едукативних циљева програма и креативних метода за њихово остварење. Лесер је током 1968. године организовао низ стручних семинара, од Бостона до Њујорка, на којима су експерти предлагали теме за обраду у серији и давали идеје како да се то реализује. Већина је, вођена школским програмом и очекивањима родитеља, предлагала да се највећа пажња обрати развоју когнитивних способности деце. Срећом, на једном од тих семинара учествовао је и велики уметник луткарства Џим Хенсон, а Лесер је био добро упознат са његовим радом и предложио је продуценткињи Куни да га укључи у креативни тим. Неколико година касније, када је „Улица Сезам“ доживела велику популарност, објавио је књигу у којој је и легендарни аутоцитат: „Ако га (Хенсона) не успемо убедити да се прикључи, боље је да заборавимо на лутке и шоу урадимо без њих“ (ЛЕСЕР 1974: https://sr.wikipedia.org/wiki/Улица_Сезам).

Уследило је снимање пробних емисија и њихово приказивање деци изабраној по методи случајног узорка. Стручњак за дечје медије Ед Палмер, знајући да је реакција деце непогрешив знак квалитета, инсистирао је да се и коначан избор глумаца обави на тај начин. Тако су сви који су већ прошли кастинг – одабрани од продуцената и редитеља, били још једном тестирани. У 60 насумично одабраних домова у Филаделфији и у обдаништима Њујорка, током јула 1969. године, приказане су епизоде које нису биле намењене јавном приказивању и реакције су биле одличне. Истовремено, обављен је и коначан избор глумаца, а једна од анегдота која је ушла у историју телевизије била је реакција деце која су стојећи певала са афроамеричком глумицом Лоретом Лонг (Loretta Long). До тада је она била мало позната, али када су деца у обдаништима и породичним кућама одушевљено певала гледајући је на снимку, продуценти су је ангажовали, а сценаристи увели у причу као стални лик.

Све то о серији није могао знати Душан Радовић када је писао рецензију, јер су књиге о настанку *Улице Сезам* написане касније, али је непогрешиво препознао све оно за шта се залагао на телевизији: „Морам одмах рећи да још нисам видео ништа лепше, прецизније и ефектније. А имао сам прилике да се упознам са много различитих књига, уџбеника, ТВ програма и филмова, чија је намера била 'иста': да нечему науче предшколско и најмлађе школско дете. Први високи квалитет овог програма јесте ПОЗНАВАЊЕ ДЕТЕТА. Аутори ових богатих визуелних и аудитивних призора непогрешиво знају како дете мисли, шта осећа и како сазнаје. Са великим разумевањем за могућности деце тог узраста, једине и неприкосновене, они су све направили тако – да буде јасно, примамљиво и провокативно, да се са разумевањем и радошћу слуша и гледа. Да се деца играју и забављају и да уче не 'учећи'. А то је за мене прави психолошки, педагошки и креативни подвиг“ (РАДОВИЋ 2006: 628).

У САД прва епизода емитована је 10. новембра 1969. године на јавном сервису PBS, а реакције су биле подељене: једном делу публике серија се допала због иновативног приступа деци, а други део је критиковао, јер је потценио дечју способност разумевања и креативне игре. Наставак је потврдио да су у праву били они први, јер су снимљене 4384 епизоде, емитоване током 46 сезона у више од 140 земаља, преведене на стотинак језика. У серији се још од првих сезона приказују све расе и припадници различитих етничких заједница, а касније и хендикепирана деца. На почетку је то била свега једна од две ТВ емисије намењене предшколској деци у Америци, а тако је било још низ година, па и 1973. када је *Улица Сезам* стигла у Југославију. Годину раније, на првом Загребачком фестивалу анимираног филма приказан је филм Џима Хенсона *Број дванаест разбија* (*Number Twelve Rocks*) из серијала *Улице Сезам* и освојио је награду као најбоље остварење тог жанра. До 2014. године *Sesame Street* сакупио је 159 Емија (*Emmy Award*) и 8 Грамија (*Grammy Award*), највише од свих дечјих емисија.

У надахнутој рецензији Радовић је истакао врлине ТВ серије *Сезам стрит* (тако је написао, ћирилицом, без превода наслова на српски) и препоручио да се она купи и приказује код нас: „И то у две верзије. Прва, комплетна у колору – на Другом програму, као забава и обнављање енглеског језика – за све, и децу и одрасле. Друга, пробрана, црно-бела – за Први програм. Како бирати и шта одабрати – то нека редакција практично решава“ (РАДОВИЋ 2006: 629).

Овај закључак подсећа нас да је то било време када су постојала само два ТВ канала у Србији и Југославији, да је први још био црно-бели, а други технички квалитетнији, експериментално примењујући „пун колор“. Серија *Улица Сезам* приказивана је са великим успехом седамдесетих и осамдесетих година код нас, а снажно је утицала на наше ствараоце и публику као инспирација за иновативне телевизијске серије међу којима је била и нова верзија одабраних епизода серијала *На слово, на слово* (1975) Душана Радовића.

4.4. ОБРАЗОВНЕ СЕРИЈЕ ЗА ОДРАСЛЕ И ТВ КРИТИКЕ

За разумевање значаја који је Душан Радовић придавао образовању драгоцене су и рецензије ТВ серија намењених одраслима. Једна од њих било је *ТВ саветовалиште за родитеље*. Радовић је непогрешиво уочавао значај теме, али је инсистирао на говору који ће бити разумљив свима – учесницима у емисији и телевизијској публици. После увода у коме хвали намеру да се проговори „о првим сазнањима детета о полу“ у једној, и „о припреми детета за школу“ у другој емисији, рецензент закључује: „Оваква серија је потребна и верујем да је гледана. Међутим, нисам сигуран да родитељи добијају праве одговоре на своја питања“ (РАДОВИЋ 2006: 629).

Конкретно, радник кога су питали „како припремате дете за школу?“ – није разумео на шта се питање односи: „Са родитељима, којима је оваква помоћ потребна, мора се разговарати наивније, конкретније и буквалније. Дакле: да ли учите дете да пише? да ли

ваше дете уме само да се облачи? да ли ваше дете уме да вам помаже, да вас 'послуша'? итд. – на шта се, током емисије, и свео овај разговор.“ Радовић предлаже да се омогући да родитељи постављају питања редакцији која ће тражити одговоре од стручњака – психолога, педагога, учитеља и других, и да се истовремено новинари уче постављању питања на језику родитеља. Уколико се то не усвоји, питања и одговори биће „отменији“ од гледалишта коме су намењени. Поента је усмерена ка народном говору и дијалогу: „Од још увек присутне нијансе есеја треба још више померати размишљања и поруке ка разговору“ (РАДОВИЋ 2006: 630).

Осим тог захтева да се у емисији разговара, рецензент запажа и друштвени проблем: неки родитељи не виде проблеме јер их социјалним статусом још нису достигли. Прилози из добро опремљених обданишта делују „луксузно“ у односу на сиромаштво кућа у којима живи већина деце са родитељима „дилетантима“ за васпитно-образовне теме. Треба учити на примерима, јер једноставно испричан конкретан проблем и предлог могућег решења мора имати најјачи ефекат на гледаоце.

Радовић је још критичнији према ТВ емисији *Село без сељака*, јер сматра да не одговара наслову, по концепцији и реализацији. Тако је једна емисија била посвећена успоменама бораца на Други светски рат, а друга крвној освети на Косову као да је то искључиво проблем села. За разлику од ових, емисија *Та топла рука* снимљена у селу Бајевица, у којој се говори о животу жена на селу, била је информативнија и занимљивија. Међутим, и Косара Балабановић, иначе одлична у разговору са људима, форумски приступа селу и сељацима: „Због тога треба водити рачуна и о језику и речнику и не говорити, на пример, 'ваше радне обавезе', 'отежан положај жена', 'један проценат рада' и избегавати литературу или штосове у насловима и поднасловима: 'Та топла рука', 'Где се дену динар' и сл.“ (РАДОВИЋ 2006: 630-631).

Посебну пажњу телевизија је посвећивала искорењивању неписмености, а ТВ серијал *Операција 30 слова* претходио је описмењавању одраслих као законски регулисаној обавези. Она је представљала неку врсту упозорења друштву на овај велики проблем, моралну обавезу писменима да помогну описмењавању, а неписмене охрабри да се упусте у такав подухват. Радовић хвали идеју, али не пропушта да напише да је, уз све напоре новинарско-сниматељске екипе, први утисак – беспомоћност. Морем неписмености плови бродих идеалиста, а тај ентузијазам суочава се са озбиљним друштвеним проблемом – сиромаштвом које је и главни узрок што се ти људи нису школовали. Због тога рецензент предлаже да се пред камере доведу најодговорнији и да се „пред камерама, расправи то основно питање: чија су брига неписмени и да ли је то нечија обавеза? Питање се може поставити и још оштрије: да ли има смисла неписмене пуштати на изборе? Да ли су они способни да гласају и одлучују? Могу ли се неписмени политички злоупотребити? Волео бих да чујем шта би на то одговорили Бојанић, Берисављевић, Бакочевећ, Никезић и други“ (РАДОВИЋ 2006: 631).

Писац се не устручава ни да наброји презимена српских политичара из државног врха које би требало „пропитати“ на тему неписмености. Данас та имена не значе више

никоме ништа: *Sic transit gloria mundi!* У оно време било је веома храбро прозвати их и позвати на одговорност.

Аутор разматра идеју о новом жанру документарне драме: „Када би се ова серија емитовала после Дневника, као озбиљнија и потреснија драма од, рецимо, ТВ драме, њена ефикасност могла би добити димензије мале просветне и друштвене револуције. Међутим, наша телевизија ради под паролом: незнање и необавештеност повећавају и унапређују оптимизам! Због тога се и у ТВ дневнику радије спомињу мале саобраћајне него велике друштвене несреће“ (РАДОВИЋ 2006: 631).

Ако је у рецензијама телевизијских емисија и серија Радовић покушавао да поштује форму и дискурс уобичајен за оцењивање квалитета програма, у ТВ критикама је стил слободнији и ближи „духу игре“ карактеристичном за његово књижевно стваралаштво. Због тога су ови критички текстови заправо мали есеји о смислу и сврси телевизије као најмасовнијег медија. У сабраним списима *Баи свашта* (2006) објављено је 30 текстова ове врсте, под (ауто)ироничним насловом *ТВ критизерство*. Приређивач Мирослав Максимовић „усудио се“ да их овако наслови, јер је Душан Радовић говорио и писао како се код нас критике често претварају у критизерство, односно у нечијем раду се не види ништа добро, због тога што има ситнијих пропуста. Коришћење термина „критизерство“ такође је алузија на партијске састанке Савеза комуниста, на којима је свака критика упућена раду функционера проглашавана за „критизерство“, а њихова критика нижих у идеолошко-партијској хијерархији, ма колико била сурова, еуфемистички је називана „другарском критиком“. Знајући за тај ауторитарни принцип деловања, многи чланови СКЈ, да би предухитрили „одстрел“ који им се спремао, јављали су се за реч на партијским састанцима и приступали „самокритици“. У уводном тексту *Снавање* Душан Радовић пише о хипнотичком дејству телевизије, заправо о ономе што данас називамо манипулативном моћи овог медија: „Телевизијске успаванке, комфорне и елегантне, имају лажну хуманистичку побуду: жао им је уморних прегалаца. Њима на уво свирају танку ноту“ (РАДОВИЋ 2006: 633). Са ТВ екрана шири се спокојство и уверавање да се ништа лоше неће догодити, јер се то догађа увек другима. Лажна охрабрења подупиру намештене анкете са грађанима, а аутор алудира и на сиромаштво из кога је већи део становништва у кратком року од десетак година, достигао да у кући има „стандардну постељу“ и телевизијски пријемник. Метафора о успаваном народу природно се намеће. Аналогија са данашњим временом, такође. Ништа се не мења, осим нагоре.

Наслов текста *Доброта а не хумор* је збуњујући, јер Радовић у овој ТВ критици ставља знак једнакости између домаћих хумористичких серија и добронамерног хумора. Пре него што наброји све оне који чине „велику породицу домаћих добричина“, писац наглашава: „И сам Чкаља је лековит пре свега због своје, да то кажем старински, благородне дечје душе“ (РАДОВИЋ 2006: 633). Образлажући зашто је та врста хумора најпопуларнија, он објашњава његову наивност и анахроничност, „да би га могла прихватити наша носталгија за детињством и изгубљеном срећом“ (РАДОВИЋ 2006: 633). Негујући дечје вредности, актери хумористичких серија подстичу гледаоце да не буду равнодушни, већ добри и саосећајни.

Честа Радовићева тема у различитим медијским и књижевним формама је питање опстанка књиге. Уочивши парадокс да телевизијски пропагатори читања често изгледају неуверљиво и тужно, а да они за које претпостављамо да због својих занимања не читају - делују природно и здраво, аутор критикује представљање посвећености књизи као ново мучеништво. Дилема изражена у наслову *Читати или не* разрешава се једноставно: „Такве поруке могу имати смисла и ефекта само ако су у стању да у гледалишту изазову читалачку радозналост и глад. Онај који их емитује морао би бити прави литерарни гурман, по њему бисмо морали закључити да је то што нам препоручује лепо и укусно“ (РАДОВИЋ 2006: 634).

Начин на који се приступа креирању и реализацији телевизијског програма, тема је којој се Радовић често враћа. О томе пише и у тексту *Мишљење на ТВ*. Без специјалистичког школовања за рад у медијима, на основу практичног упознавања са особеностима штампе, радија и телевизије, Душан Радовић долази до разумевања њихове природе. То сажето излаже, кратким реченицама попут ових: „Мора се мислити на начин на који мисли гледалац. [...] Процес је важнији од закључка. [...] Сва вештина је у излагању. [...] Непосредан контакт са лаичком свешћу. Великих асоцијативних могућности. [...] Сетити се, смислити, то је једна од важних вештина. [...] Да би се ТВ аутор умео да сети потребно му је много духа, смисла за досетку и обрт. Прави ТВ аутор мисли у сликама. Лажни измишља слике на готов текст. [...] Гег није искључиво својство цртаног филма. Било би добро кад би свако мишљење имало своју количину, врсту и ритам својих гегова“ (РАДОВИЋ 2006: 634). Ове критичке примедбе нису писане у форми заповести, али су од изузетног значаја, првенствено за телевизијске посленике. Аутор је језгровито одредио значај форме, истичући важност процеса у медијском поступку, јер и гледаоце занима емисија у целини, они је не гледају као утакмицу да би сазнали резултат, нити да би чули закључак. Теоретичари промишљају свет, практичари га откривају искуством, једни другима су неопходни као потврда да су на правом путу. Још радикалније, попут Мишела Фукоа који је између теорије и праксе ставио знак једнакости, они доказују неопходност холистичког приступа медијима.

4.5. ПРОГРАМСКЕ ТЕМЕ – НЕУМОЉИВИ СУД О КВАЛИТЕТУ

Завршни део текстова *О телевизији* чине разматрања програма која се надовезују на *ТВ критизерство*. Шаљиви приступ очигледан је из наслова *Ој, програме, програме* и поднаслова који представља коментар предугачких емисија: „О, Опатијо, толико сам патијо кад сам те пратијо, док нисам схватијо па те скратијо!“ (РАДОВИЋ 2006: 634). Реч је о ефектној критици лоших и похвали добрих емисија, режисера, глумаца и свих других који учествују у креирању и реализацији програма. Главна замерка упућена је уредништву и ауторима емисија који гледаоца замишљају као „био-психо-социјално биће“ из уџбеника, те му се тако и обраћају, што продубљује узајамно неразумевање.

У време када је марксизам био државна идеологија у СФРЈ, ретко ко би се усудио да помисли, а камоли да напише текст под насловом *Да ли је постојао Карл Маркс?* Одговор на реторско питање, у једној реченици, садржи жестоку критику медија у коме је Душан Радовић у том тренутку запослен: „Једино још на телевизији – није!“ (РАДОВИЋ 2006: 635). У наставку писац образлаже да заиста на програму Радио телевизије Београд никада није било емисије која би гледаоцима представила живот и дела човека који је својом теоријом променио историју. Склон уочавању парадокса, Радовић бележи: „Марксиста је било. Гледали смо их и слушали често. Међутим, првог марксисте – Карла Маркса још није било у телевизијском програму. Невероватно. Заборавили су Маркса“ (РАДОВИЋ 2006: 635). Овај текст је и пример како храбри и мудри успевају да освоје простор слободе и у режимским медијима. Важан је начин на који се приступа теми, јер када аутор зна како се пише и говори, онда је и идеолошки опасан садржај могуће пласирати као прихватљив. Важна је форма, односно *како* се саопштава.

Радовић поентира реченицом из емисије *Лаку ноћ, децо*, цитирајући Болета који тврди: „И рупа је квар!“ То му даје повода да образложи како телевизија не треба да одговара само за оно што је лоше урадила, него и за оно што је пропустила да уради: „Свака рупа у памћењу, образовању, култури и идеологији – мора се третирати као квар“ (РАДОВИЋ 2006: 635).

Велики љубитељ спорта, посебно фудбала, пише и о повратку Драгана Никитовића и Владанка Стојаковића на телевизију, у тексту *Мало али праве телевизије*. Заправо, они нису ни одлазили из РТБ, али су искључиво били задужени за директне спортске преносе. Када им се омогући да реализују и емисије у којима се разговара са гостима о проблемима у спорту, онда се добија нови квалитет. Никитовићева емисија *Дерби* је тако високог квалитета да Радовић прижељкује исто такве и о политичким дербијима, уз жал да ћемо на то сигурно дуго чекати. Ова врста ироније и полускривене критике, алузије на политику док се говори о спорту или култури, веома је честа код Душана Радовића. Мора се рећи да је његова критика неретко директна, али још чешће асоцијативна и метареферентна, и да на тај начин захвата шире поље и вишесмисленошћу задобија литерарну, поетску форму.

Дневник као централна информативна емисија, од првих дана телевизије, често је предмет критичких написа Душана Радовића. Наслов *У ТВ Дневнику ништа ново* сажима став да га не треба ни емитовати ако се у њему ништа не догађа. Уверен да је свакодневни живот далеко занимљивији, Радовић критикује форумски приступ и речник који елиминисе правог човека, реакције и речи. Нимало не штеди ни техничку реализацију у тексту *Слабости ТВ технике*, примењујући „уланчани низ“ мана које се могу уочити: „Прва слабост: Покретна студијска камера. Друга слабост: Дупла експозиција. Трећа слабост: Плеј-бек“ (РАДОВИЋ 2006: 636). Образлажући сваку од наведених, он исмева склоност „лажним иновацијама“ које чине да се гледалац осећа као на рингишпилу, забринут за свој вид, а такође и за слух, јер се смењују брзи кадрови из свих ракурса, приказује слика преко слике, а људи затворених уста певају на сав глас или зевају у тренуцима када се чује само музика. Да заокружи привид, телевизија емитује приче о селу и сеоском животу из студија, чиме се Радовић позабавио у тексту „Село моје, у студију...“

Његов предлог је да треба снимати на лицу места, у селу: „Ако је већ изворна музика, зашто је не снимају на ИЗВОРУ, тамо где је рођена, где се упражњава и тамо где јој најлепше стоји. Боље бисмо разумели музику, више бисмо видели и лепше се забавили. Неко би нешто и научио а не би ни приметио“ (РАДОВИЋ 2006: 636).

Хумор Душана Радовића је ведар и добронамеран али није без сатиричне жаоке. Она је увек уперена према моћнима, против охолости, силе и глупости. У тексту *ТВ смрт*, поводом одласка из телевизијског живота омиљене Бепине, супруге „дотура Луиђија“ у серији *Наше мало мисто*, Радовић се буни у име гледалаца: „Неко је на телевизији покушао усмртити добру и драгу Бепину. У последњем кадру последње приче швенковао је са болесне Бепине на Небо и исписао великим словима, као пресуду или епитаф: АДИО И НИКАД ВИШЕ... У животу је смрт неопозива али на телевизији... пардон!... Нема смрти док је не одобри велика вишемилионска порота телевизијских гледалаца“ (РАДОВИЋ 2006: 637).

Шаљиво образлажући зашто се то не сме дозволити, да смо већ „довољно умирали и гинули“, аутор текста упозорава да су гледаоци скромни у захтевима, да за сада само покушавају да спрече „неке бесмислене телевизијске смрти“ (РАДОВИЋ 2006: 637). Међутим, ако им ТВ програм буде сервирао исувише непријатних изненађења, могло би се догодити да публика почне да предлаже кога од уредника, аутора или гостију у студију треба испратити епитафом: „АДИО И НИКАД ВИШЕ!“ (РАДОВИЋ 2006: 637). Тако Радовић наизглед безазлено пише о омиљеној серији ТВ гледалишта, да би између редова провукао незадовољство „радних људи и грађана“, не само уметничким програмом, већ и свим садржајима који им се сервирају. У процесу метаизације (медијатизације), АДИО се трансформише у метареференту политичку поруку, упућену свима који имају бар мало власти и моћ да одлучују о судбинама људи и медија.

Није без трна ни текст *ТВ дневничари*: сама реч је необична и асоцира на оне који раде за дневницу, неку врсту надничара на телевизијским пољима. Такви послови се обављају с муком, а ту не може бити нити креације нити иновације у дневницима и другим информативним емисијама. Радовић критикује бирократски говор коме се супротставља само тумач временске прогнозе: „Без срца и душе, без шарма, без ведрине – ова рутинска екипа за пропагирање администрације и бирократије нема ниједне праве и занимљиве личности. Једини кога гледаоци препознају и воле јесте ведри и најмање заплашени самозвани метеоролог Каменко Катић, последња рупа на овој танкој свирали“ (РАДОВИЋ 2006: 637). Самољубљу политичара и уредника вероватно се чинило да се Душан Радовић „острвио“ на њих и наравно да је у ауторитарном систему лакше било ућуткати критички глас неголи учинити нешто на побољшању ТВ дневника. Поготово што би то претходно захтевало загарантовану слободу говора, а тиме и темељну промену целокупног друштвеног система СФРЈ.

Текстом који пародира упутства из уџбеника, под насловом *За студенте ТВ режије*, аутор исмева снимање певачких клапа из Далмације на увек исти начин: на бродићу, тераси, у уској улици, малој крчми и под осветљеним прозором, уз серенаду за крај. Закључак је радовићевски ироничан: „До сада су све клапе снимљене на овај начин и

сви снимци су емитовани. Да то није добар и можда једини начин, ваљда би до сада нешто променили“ (РАДОВИЋ 2006: 638). Клапе су снимале колеге из ТВ Загреб, очигледно, у истом стерилном духу као и сви остали телевизијски посленици у студијима широм Југославије.

Омиљени *ТВ метеоролог* је вишедеценијски феномен наше телевизије, тако да му је Радовић посветио и посебан текст: *Тајна Каменка Катића*. Анализирајући како је са последњег места постао први кога сви желе да виде и слушају, писац наводи да су разлози за то следећи: „Прво, КАКА уме да се смеши. Тај смешак је доказ да нас КАКА види и да се нама обраћа. Друго, КАКА своје излагање уме да обоји дискретном иронијом: сутра ће бити сунчано... ако буде... [...] Треће, КАКА је самозвани метеоролог, или адекватније – наивни метеоролог. Он кишу зове кишом, а ветар ветром. [...] За крај смо оставили једну произвољну али не и незанимљиву импресију: у том Дневнику пролазности и приземности једино се КАКА бави небеским стварима. И то његовом питомом лику даје пророчку озареност и магију“ (РАДОВИЋ 2006: 638). Дакле, Радовић не штеди ни онога кога хвали, јер од почетних слогова његовог имена и презимена прави не баш ласкав надимак, али пажљиво читање открива инверзију смисла: КАКА је највеће благо телевизије, а све остало је еуфемизам за недостатак стила и правих одговора на животна питања.

Наслов *Коларићу – панићу* наводи на очекивање написа о разиграном дечјем програму. Уместо тога, текст је о кадровској реорганизацији Телевизије Београд. У том контексту, назив дечје игре наговештава некакво „изигравање“ реорганизације, о чему писац директно и говори: „Траже се нова имена за старе функције. Пера, Мика и Лаза треба да отворе нове могућности за Перу, Мику и Лазу... Сами себе организују, сами себе реорганизују... За наше паре и за њихово добро“ (РАДОВИЋ 2006: 638).

Значајно је нагласити да анализом било ког медијског сегмента једне државе, поготово ако простудирамо јавни сервис попут британског Би-би-сија (BBC) или српског РТС-а, дубински откривамо и стање у коме се налази друштвени систем те земље. Попут холограма, Радовићеве текстови о програмским садржајима, истовремено су наративи о функционисању политичког система Југославије, привредној организацији државе, културним вредностима, спортским приоритетима и метеоролошким извештајима као јединој оази истинитог извештавања. Између редова, указује се поука из бајке *Царево ново одело* коју уочавају само неискварени и храбри попут деце: „Цар је го!“

Оквир у коме се реорганизује Телевизија Београд, по речима Душана Радовића, обухвата три сектора: “1. оних који ништа не раде; 2. оних који лоше раде; 3. и оних који добро раде“ (РАДОВИЋ 2006: 638). Прогнозирајући шта ће промене донети, аутор прави нову поделу која се не разликује од старе, осим што је изречена на другачији начин, тако да ће нова три сектора обухватити: „1. оне који умеју, а не воле да раде; 2. оне који воле да раде, а не умеју; 3. оне који воле и умеју да раде“ (РАДОВИЋ 2006: 638). То производи следеће последице: апсурдно, али они који нити умеју нити воле да раде на телевизији, заузеће места саветника, имаће највеће плате и, да би их оправдали, ометаће све друге у креирању програма и његовој реализацији. Радовић не каже, јер се то подразумева, да читаво друштво функционише по том принципу: незналице управљају државом, тако да

„сами себе заплићемо“, а расплитање је онемогућено са највиших врхова власти. Отуда је наслов *Коларићу – панићу* слика СФР Југославије.

О самозаљубљености извештача говори се у тексту *ТВ мисионари*. Аутор наводи имена колега: Миладин Тешић је у Киншаси, Јован Шћекић у Кини. Двојица новинара Политичко-информативне редакције београдске телевизије „грцају“ од задовољства собом што извештавају о себи у далеком свету. Главни град Киншаса државе Конго представљен је као Дизниленд, а извештај из Кине је егзалтираност извештача у коме је тешко разлучити чиме: оним што се тамо може видети или тиме што се новинар обрео у Кини о трошку ТВ претплатника. Штета је што ове текстове нису могли да чују или прочитају и гледаоци, јер ироничан закључак све говори: „Код нас није сјајно, Енглеска грца, Америка се мучи... па нам се могло учинити да живимо у свету без великих нада. Међутим, извештаји два телевизијска мисионара повратили су нам нешто мало вере. Једина замерка Телевизији Београд: зашто их раније није послала, да прекрати наше муке и неизвесност?“ (РАДОВИЋ 2006: 639).

Радовић је веома критичан према лошем програму, без обзира из ког републичког ТВ центра он долази: дечју квиз-емисију *Пет плус* Телевизије Сарајево сматра потпуним промашајем. Главна замерка је што троје сценариста и три професора малтретирају децу и забављају сами себе. И не само што су питања из природних наука претешка, тако да само аутори квиза знају одговоре, него се и на питања из књижевности очекују одговори какве су сценаристи замислили: „И тако незрели и неодговорни аутори овог квиза деле јединице и двојке паметној деци и одличним ђацима. Деца падају на овом испиту јер су недорасла НЕЗНАЊУ одраслих“ (РАДОВИЋ 2006: 639). Због тога је наслов овог текста истовремено и оцена квиза: *Два минус за Пет плус*.

Прецењивање значаја аутобиографије уметника за његово стваралаштво подједнако је погрешно као и њено потцењивање. Млади Душан Радовић је по завршетку Другог светског рата и демобилизацији из Југословенске армије, покушао да студира на Филозофском факултету али се брзо разочарао наставним програмом. Да би преживео, прихватио је запослење у једној београдској мензи. Три деценије касније, присетио се жалосног менија и насловом *ТВ менза* директно проговорио о сиромашној телевизијској понуди гледаоцима: „Људи, добићемо скорбут или леукемију од једноличне исхране на ТВ. Не може се живети на голим фестивалима и вестернима, на спортским преносима и ЕПП. Може ли мало више меса и мало чешће колача? Подавићемо се у тим чорбама!“ (РАДОВИЋ 2006: 639).

Захтев упућен телевизијским ауторима је да не чекају да негде избије рат или да се догоде саобраћајне несреће или елементарне непогоде, већ да покушају да изненаде гледаоце неком својом досетком, креирањем телевизијских догађаја, барем једном недељно, ако за више од тога немају ни маште ни снаге. Геније попут Радовића велики је терет за сваку редакцију сачињену, углавном, од медиокритета. Он их подсећа на сопствену безначајност.

Збуњујући наслов *Хондо – да, Чајковски – не*, односи се на страх директора и уредника РТВ Београд од свега што има било какве везе са религијом, укључујући Чајковског и Мокрањца. Тако се догодило да је телевизија отказала пренос отварања Београдских музичких свечаности (БЕМУС) јер је на програму била *Литургија* Петра Илича Чајковског. „Зато што то никада нећемо разумети, ми и даље остајемо под присмотром“ (РАДОВИЋ 2006: 640), закључак је овог сатиричног текста. Медији које уређује страх од државне безбедности развијају аутоцензуру страшнију од било које државне цензуре. Сви су под присмотром, све је сумњиво и опасно, непрекидно. А владајући наратив је да „непријатељ никада не спава“, што читаво друштво уводи у непрекидно ванредно стање.

О музици је и ТВ белешка *Финале 'Купа певача 71' или кад су живи завидели мртвима*. Радовић оштро критикује бахато разбацавање новца за овакве манифестације на којима милионери певају о својим тужним љубавима, а милиони гледају, зачуђени што је неке теже него њима. Врхунац „гала представе“ била је наградна игра у којој су дељени милиони срећницима из публике у дворани, онима чији би број седишта био извучен из „бубња“. Уз опаску да се телевизија понашала као „пијани милионер“ који показује и деци и одраслима да новца има и како се до њега лако долази, аутор иронично закључује: „Присутствовали смо једној од најупечатљивијих образовних емисија. То је, такође, после Другог конгреса самоуправљача, била једна од најјачих политичких манифестација“ (РАДОВИЋ 2006: 640).

Душан Радовић, запослен на телевизији, пише ТВ критике али не само о програму, него и о организацији медија и њеном руководству. Управо такав је текст *Воле високе положаје а плаше се*, о телевизијским директорима и уредницима који се боје сопствених процена, а више политичке инстанце се оглашавају само ако су директно погођене. Невоља је што нико не зна шта би им могло засметати, тако да су страх и аутоцензура свеприсутни феномени: „Узалуд народ чека јер одговора нема, нико није луд да чачка мечку под плећку...“ (РАДОВИЋ 2006: 640). То чекање односи се на бављење свим и свачим осим правим питањима и проблемима, а нема одговора чак ни на питање ко је за то одговоран: „Заиста, где би требало тражити кривца што нас телевизија и Дневник лажу да је важно оно што није важно а да није важно оно што је важно“ (РАДОВИЋ 2006: 641).

Да је распад Југославије дуго припреман и да је растакање заједничке државе било процес вођен из највиших државних и партијских врхова, може се уочити и из Радовићевог текста *'Југословенски шовинизам' на ТВ*. Душан Радовић пародијски приступа овој тези о опасности од наднационалног југословенства: „Има шовинизама и шовинизама али је најшовинистичкији од свих шовинизама тзв. 'југословенски шовинизам'. Ту крилатицу, у нашу ионако приличну домаћу гужву, убацили су вероватно неки злонамерни Немци, Аустријанци, Бугари или Турци. Само би њима и неким њиховим мрачним реваншистичким плановима могао да смета 'југословенски шовинизам'. Природна и дубоко заснована љубав радних људи СФРЈ према својој земљи“ (РАДОВИЋ 2006: 641). Писац није наиван па да заиста помисли да је синтагма „југословенски шовинизам“ настала у нашем окружењу, у некој од држава са којом смо

ратовали у прошлости. Он пародијски образлаже како би спортистима требало забранити да наступају под именом и заставом Југославије, да певају химну и побеђују и освајају медаље, јер тиме директно шире тријумф тог „југословенског шовинизма“ који је „крупна политичка грешка“. Спортски преноси на телевизији привлаче велики број гледалаца и свака победа репрезентације Југославије доприноси тој „негативној појави“.

ТВ емисија *Рефлектор* инспирисала је Радовића за наслов *Рефлектором на нашу стварност*. Таксативно наводећи погрешне премисе саопштене у једној од последњих емисија, аутор извлачи закључке којима извргава руглу демагогију која не нуди решења, већ би да равномерно поделимо и одговорност и финансијске трошкове туђе неспособности. На том трагу је и у тексту *О личном и друштвеном интересу* у коме супротставља интересе запослених на телевизији и ТВ гледалаца. Први би да остану на својим радним местима и примају плату, а други би да имају бољи програм: „Та два интереса тешко је измирити. Бољег програма неће бити док се не пронађу бољи људи. А бољи не могу да дођу јер гори не дају“ (РАДОВИЋ 2006: 641). Друштвени интерес тако остаје само парола, а чиновничка, опортунистичка и медиокритетска телевизија опстаје у ауторитарном систему којим руководе функционери из „истог партијског шињела“.

У социологији се одомаћио термин „морална паника“ који се односи на осећај страха да неко зло прети друштву. Оксфордски *Социолошки речник* дефинише ову појаву као „процес који изазива друштвену забринутост око неког питања – обично је дело моралних предузетника и масовних медија“ (СКОТ 2014). Сличну појаву уочио је и Душан Радовић и о њој пише у тексту *ТВ паника*. У директном преносу са Конгреса културне акције у Крагујевцу један од саговорника је шокирао „власнике Телевизије Београд“, како аутор назива партијске шефове: „Младић, уредник 'Студента', делегат на Конгресу, усудио се да каже шта мисли о излагању једног политичког функционера. Просто, мислио је да сме да каже шта мисли. Уосталом, то је био састанак мислећих људи. Од њега се ваљда и није очекивало ништа друго него да изнесе своје мишљење. Међутим, власници ове велике радње за хемијско чишћење, пеглање, глајхшалтовање и духовну конфекцију, ти мали политички бизнисмени не подносе диверзанте. Они настоје да начин мишљења у ТВ Дневнику буде обавезан за све“ (РАДОВИЋ 2006: 642). Паника се није проширила међу гледаоцима, већ међу ТВ руководиоцима, уплашеним за своје директорске и уредничке припадности. У духу игре речима коју примењује Душан Радовић, могли бисмо рећи да је нашом телевизијом завладала „неморална паника“ – страх од истине и чињеница.

Критичан према дечјем квизу ТВ Сарајево *Пет плус*, Радовић генерално сматра квизове лошим програмским решењем, о чему пише у тексту *Три генерације квиза*. Већ из наслова је јасно да ова форма не силази са програма још од оснивања наше телевизије: „Амортизовани уредници и сарадници Забавне редакције Телевизије Београд прете нам новим квизом“, пише и додаје да је разлог за то што нису у стању да смисле ништа ново и другачије. Тумачећи то опсесијом која убија наду „да и на нашем малом небу засветли искра нечег оригиналног“, Радовић поентира предлогом да уредници и сарадници из

забавних редакција ТВ Београд и ТВ Загреб и сами постану учесници квиза и да покушају да погоде: „У ком је веку и граду одржан први квиз?“ (РАДОВИЋ 2006: 642).

Међу ретким позитивним критикама ТВ програма је текст насловљен *Поуке са Месеца*. Реч је о слетању америчких астронаута на једини Земљин сателит: „Три дана смо са узбуђењем пратили оригиналну савремену драму 'Аполо 15'. Ова драма играна је у природном амбијенту Месеца и директно преношена“ (РАДОВИЋ 2006: 642). Истичући да је историјски догађај сниман „једном камером са једним објективом“, без свих оних људи и опреме која се у РТВ Београд сматра неопходном, ауторов закључак је поука за сва времена: „ПРАВИМ САДРЖАЈИМА није неопходна гломазна и скупа телевизијска апаратура“ (РАДОВИЋ 2006: 642). Међутим, после инсистирања да је све то потребно само ако имамо „ништа“ које треба декорисати, напарфимисати и фризирати, закључак је у директној супротности са Радовићевим претходним текстовима у којима је величао стил и начин: „Из овога даље следи најбитнији закључак да далеко више треба инвестирати у САДРЖАЈЕ него у НАЧИНЕ“ (РАДОВИЋ 2006: 642). Ова контрадикторност показатељ је да без приче (наратива) ни начин (*како*) не може да се примени, јер се ништа никако не може ни приповедати, ни представити. Одсуство наратива је нека врста „црне рупе“ и за дијегетички, и за миметички приступ.

Последња два критичка текста о телевизији, у сабраним списима Душана Радовића, представљају повратак често спомињаним жанровима: информативном – *ТВ Дневник*, и уметничком – *ТВ драма*. Први почиње духовитим освртом на признање које је београдски Дневник добио, а то је макета телевизијског торња на Авали: „С обзиром на димензије торња, то је једно од највиших признања код нас. Заиста је то подвиг!“ (РАДОВИЋ 2006: 642). Ретка похвала упућена главној информативној емисији РТВ Београд само је увод у иронијски крешендо: „Са толико мало речи говорити о толико много ствари. Са толико истих речи – говорити о толико различитих ствари. Са толико истих речи говорити о толико истих ствари. Са толико сличних снимака приказати толико сличних догађаја. Затим променити презимена спикерки – на испочетка!“ (РАДОВИЋ 2006: 643) Непрекидна и беспоштедна критика у многим написима вероватно је изузетно иритирала уреднике, али да су били храбрији и креативнији, то се могло лако решити: понудити Душану Радовићу да уређује ТВ Дневник. Ако би одбио, све његове критичке примедбе изгубиле би на тежини. Ако би прихватио, био би то пун погодак за иновативан приступ. Нажалост, идеолошки притисак и страх, спречили су такав експеримент. А можда се, окоштали у својим руководећим фотељама, партијски уредници нису тога никада ни сетили?

Како год да је било, Радовићев закључак је антихераклитовска метареференца: „Све се мења сем ТВ Дневника. Редакција Дневника зна рецепт за дуг живот: не мењај, не дирај, не таласај, не чачкај – висок је напон, опасно је по живот. Можда би ТВ Дневник могао почињати са Каменком Катићем. Да нам он, одмах на почетку, саопшти како не треба очекивати никакве промене за неколико следећих месеци и година“ (РАДОВИЋ 2006: 643).

У нешто блажем тону писац анализира наше телевизијске драме. Можда, заправо, само мање надахнуто, али са ставом да је главна карактеристика драмског програма – одсуство драме. Свакодневне драме сваког гледаоца далеко су животније од оних које се приказују на екранима: „Наше драме нису толико професионалне и литерарне као њихове али су истинитије, ближе и узбудљивије. Наше драме су праве драме“ (РАДОВИЋ 2006: 643). Предлажући драстичну промену у приступу снимању ТВ драма, Радовић пише о неопходности да се снимају „наше драме“, односно оне које се тичу гледалаца, говоре о ономе што их узбуђује, радује, тишти и жалости, да стварни живот буде представљен у тој ТВ форми. Помирљиво и сетно завршава текст речима из којих провејава неверица у промену: „Ако може тако, било би добро. Ако не може, шта да радимо. Наше је да кажемо оно што ми мислимо, а њихово је да раде оно што они мисле. А они мисле најбоље, по свом мишљењу“ (РАДОВИЋ 2006: 643).

На крају, немогуће је не приметити да су текстови Душана Радовића препуни афоризама, у једином смислу у коме их је он и признавао: као делове ширих мисли и идеја, извађене из контекста тако да чувају основно значење. Смишљање кратких бритких реченица, без обимнијег текста у коме функционишу, сматрао је деградацијом мишљења и није дозвољавао да га називају афористичарем, о чему је већ било речи у овом истраживању. Критички текстови Душана Радовића писани су у форми есеја. Српска наука о књижевности дуго није правила јасну разлику између књижевне критике и есеја. Најбољу слику о томе пружа нам едиција *Српска књижевна критика*, као и *Историја српске књижевне критике 1768-2007* Предрага Палавестре (2008). Наши аутори примењивали су један од два, наизглед супротна процеса: есејизацију нарације и наративизацију есејистичке прозе. А понеки и оба, попут Данила Киша, који је инсистирао да је неприкосновено „право писца на самотумачење“ (БЕЧЕЈСКИ 2016: 17).

Критички текстови Душана Радовића блиски су француској традицији есеја коју је засновао Мишел де Монтењ ((1533-1592) који је и творац термина: прву и другу књигу *Есеја (Essais)* објавио је 1580, а трећу 1588. године. „Нова форма је настала тако што је аутор својим белешкама поводом прочитаних књига придружио аутобиографско-психолошка размишљања о разним питањима (морала, уметности, друштва, осећања) и мајсторски их организовао у целине. Његови есеји, засновани на личном виђењу и анализи, као и на општељудском искуству, јесу дискусије са самим собом, с природом, античким филозофима, историчарима. Они су мешавина науке, приповедања и размишљања, односно бројних форми, жанрова и поджанрова: дневничких и мемоарских бележака, коментара уметничких слика и филозофских мисли, цитата латинских сентенција, практичних савета, физиолошких запажања, наравоученија и афористичких закључака. Посебну драж Монтењевих есеја чини његов широки поглед на живот, разумевање за човека и истовремено скептички став према животу“ (ПУХАЛО 1992: 202).

Душан Пухало, аутор одреднице „есеј“ у *Речнику књижевних термина* чији је уредник Драгиша Живковић (1992), овај облик види између три области: „Књижевности, новинарства и науке – приближавајући се каткад репортажи, каткад цртици, краткој причи или песми у прози, а каткад опет научном чланку или расправи“ (ПУХАЛО 1992: 202–

203). У истом речнику есејиста је дефинисан као ерудита свестране културе и образовања, особеног талента и стила, снажног духа, смисла за хумор и иронију, са склоношћу за медитацију, филозофију и етичка питања.

Радовићеви текстови писани на разнородне теме, од књижевних и медијских до друштвених, политичких и етичких, најближи су новинарско-белетристичком жанру, мада се на његов приступ односи и одређење есеја Иванке Удовички: „У врхунском есеју манифестује се истовремено: научник, филозоф и уметник; критичар доба, људске природе, нарави, обичаја и критичар књижевности“ (УДОВИЧКИ 1992: 203). Његово размишљање и писање сврстава га у „континенталне“ есејисте, где и географски припада: „Могло би се можда рећи да је есејиста (онај континентални, заражен философијом) на истој страни са мистиком и филозофом: он је у области идеја. Али за разлику од мистика и филозофа, који знају бар неке одговоре, есејиста углавном зна само питања“ (МАРИЋ 1979: 17).

Душан Радовић је у постављању питања близак и Блезу Паскалу (1623-1662), француском математичару, физичару и филозофу чије дело *Мисли* (1670) не губи на значају већ три и по века. Обојица се храбро суочавају са животним парадоксима, не нудећи конкретне закључке, али наговештавајући неке од могућих одговора и руководећи се моралним начелима у свом раду. Такво схватање људске егзистенције уочавамо и препознајемо у Радовићевом целокупном стваралаштву: „Човек је само трска, најслабија у природи; али то је трска што мисли. Није потребно да се цела васиона наоружава да га смрви: довољна је једна кап воде да га убије. Али и да га васиона смрви, човек би био благороднији него оно што га убија, пошто он зна да умире и зна за надмоћ коју васиона има над њим; васиона о томе не зна ништа. Све наше достојанство састоји се, дакле у мисли. Тиме треба да се поносимо, а не простором и трајањем, које нисмо кадри да испунимо. Трудимо се, дакле да правилно мислимо, у томе лежи начело морала“ (ПАСКАЛ 1988: 168-169).

5. ТЕЛЕВИЗИЈСКА СЕРИЈА ЗА ДЕЦУ – *НА СЛОВО, НА СЛОВО*

Међу ТВ серијама намењеним најмлађим гледаоцима за које је сценариста био Душан Радовић, централно место припада серијалу *На слово, на слово*. На Телевизији Београд реализоване су и приказане 34 епизоде у периоду од 1963. до 1965. године. Све их је режирала Вера Белогрић, а такође и 13 епизода снимљених 1975. године. Први серијал снимљен је у црно-белој техници, а други у боји. Главни разлог за то била је огромна разлика у цени између обичних и колор-телевизора, тако да су и програми југословенских ТВ центара реализовани као црно-бели. Тек почетком седамдесетих година усавршени систем снимања програма у боји пратило је и појефтиније одговарајућих ТВ пријемника. Ипак, разлози за ново снимање по одабраним сценаријима нису били техничке природе, већ немогућност репризирања првог серијала који је преснимљен због материјалне оскудице и недостатка свести о потреби чувања сопствене продукције у РТВ Београд. Тако су из првог серијала сачуване само фотографије, али и снопсиси који су послужили за ново снимање епизода у боји.

За нове генерације рођене у доба интернета, снимљен је и „римејк“ у режији Даријана Михајловића, емитован на РТС-у од 25. децембра 2010. до 30. априла 2011. године. Са глумцима млађих генерација, по оригиналном сценарију Душана Радовића, креирано је укупно 20 епизода у трајању од по 30 минута – петнаестак краће него у оригиналној верзији. Главни разлог за краћу форму и динамичнији приступ реализацији сваке емисије вероватно је узрокован појавом интернета, компјутера и мобилних телефона: дечју пажњу је и иначе теже задржати него пажњу одраслих, а информатичка револуција је допринела великом паду концентрације код свих узраста. Да би публика пратила причу, неопходно је брзо смењивање кадрова, без статичних слика, а самим тим и наратив захтева нужне промене и дијегетичко убрзање својствено темпераменту „дигиталних домородаца“ (ПРЕНСКИ 2001: 1-6), деце рођене после 1995. године када је World Wide Web („Светски раширена мрежа“) глобално обухватила људски свет. Изван савремених медија, чини се као да више нема ничега, а то је последица парадоксалног уједињења филозофије субјективног идеализма и технолошког развоја. *Natura non facit salto*, али научни развој – супротно томе, догађа се скоковито. Марк Пренски је касније кориговао термин у „дигитална мудрост“, признајући да је претходни био само метафора и да његов чланак није био научни рад, нити је заснован на емпиријским истраживањима, већ на подацима о порасту броја хиперактивне деце са дефицитом пажње који се подударио са појавом интернета и нове рачунарске технологије.

У тексту *Сећање на 'Слова'* који је приређивач сабраних списа уврстио у књигу *Баи свашта*, Радовић се присетио детаља о настанку и снимању ове ТВ серије, али и оптужби да траћи таленат радећи у медијима. На једној трибини у загребачком клубу „Скач“ аутор је морао да брани свој рад, „јер је један младић инсистирао на томе да нема смисла писати плитке и ефемерне ствари, поготово не по наруџбини, рецимо – за дневне телевизијске потребе. Ја сам покушао да га убедим да је боље и оправданије писати и, ако дозволи, стварати 'за потребе' него без потребе. Затим, да нико поштен и паметан не може

имати намере да ствара дела од трајне вредности, јер то најмање зависи од његових жеља и намера“ (РАДОВИЋ 2006: 664).

Сценариста серије парафразира полемику из Загреба, јер се те вечери присетио да је десетак година раније Телевизија Београд имала непопуњен термин за дечје емисије у програмској шеми. Радовић је испунио радни задатак, поштујући рокове и занатско правило писања ТВ сценарија које захтева да се на левој страни пише оно што покрива видео, а на десној аудио запис: „Специфичност телевизијског посла и јесте у томе да се само тако може и мора мислити – како на најбољи начин синхронизовати ВИДЕО и АУДИО и остварити јединство звука и слике, занимљив и добар телевизијски доживљај“ (РАДОВИЋ 2006: 664).

Та особеност захтева таленат и вештину прилагођавања мишљења медију који је сасвим другачији од књижевног: не сме се препричавати оно што гледаоци виде, говор је допуна и објашњење, а слика не сме да противуречи тону. Није довољно имати занимљиву причу, треба је написати поштујући технолошке захтеве и Радовић је то и учинио. За разлику од књижевног текста који се завршава чином писања, а постаје доступан објављивањем, сценарио је за редитеља, глумце, сценографе, костимографе, шминкере, камермане, осветљиваче и све друге реализаторе телевизијске емисије, тек партитура за „наративни концерт“ који треба извођењем довршити. Због тога је велики део ове екипе био укључен и у процес настајања сценарија, креативни „брејнсторминг“ (енгл. *brainstorming*) надоместио је недостатак финансија какве је имала америчка *Улица Сезам*.

Нажалост, сценарија Душана Радовића за ТВ серију *На слово, на слово* нису штампана у оригиналном облику ни у једној књизи, нити књижевном часопису. Остала су у архиви РТВ Београд, а сам писац је многе песме и приче из емисија узимао и уврстио у различите збирке. Писац је интервенисао на тексту сценарија и прилагодио га драмској форми, заједно са редитељком ТВ серијала Вером Белогрић. Представа *На слово, на слово* премијерно је играна у Малом позоришту у Београду 1969. године, а већ наредне и нека врста наставка: *Поново на слово на слово* (1970).

У књизи *На слово, на слово, сцене лутака*, објављеној постхумно (1986) у издању новосадског Дневника, штампани су одабрани делови позоришног текста. То исто учинио је и београдски Рад (1987) у тетралогiji *Полетарац (Пролеће, Лето, Јесен, Зима)* која обухвата избор из уредничко-ауторског рада у другој серији листа. У четвртој књизи објављене су „Радио и телевизијске игре“, а с обзиром на то да је Радовић уређивао нову серију часописа за децу *Полетарац* од 1973. до 1975. године, прерада текста из телевизијског у драмски може се сматрати његовим ауторским делом. Поновљено издање ове тетралогije објавила је Српска књижевна задруга 2007. године, без измена. У таквом облику штампани су и текстови прве, четврте, двадесет четврте, двадесет шесте и тридесет четврте емисије *На слово, на слово* у књизи сабраних списа *Баши свашта* (2006) које анализирамо у овом раду.

„Адаптација путем медија“ (АБОТ 2009: 185) много је чешћа у супротном смеру, наратив се из књижевности преноси у позориште, на филм или телевизију, што често

отвара расправе о верности оригиналу. Душан Радовић преокреће овај поступак: сценарија за ТВ серију *На слово, на слово* (1963-1965) најпре адаптира у драмски текст (1969-1970), а затим их објављује у часопису *Полетарац* (1973-1975). Следи нова телевизијска реализација серије за децу (1975), али овај пут у боји, што значајно мења перцепцију гледалаца. У међувремену, на путу од црно-белог ТВ екрана до снимања колор стандарда усавршеног PAL система, наратив је прешао дуг пут кроз медије, током кога се и сам мењао. Трансмедијалност приче о учењу слова утицала је и на самог аутора, јер је учествовао у њеном прилагођавању телевизији, позоришту и штампи, а одлука да се 34 епизоде сведу на свега 13, захтевала је селекцију текстова и успостављање нових веза између песама и прича које развијају наратив. Емисије колажног типа у којима сонгови повезују ток драмске радње, постају сведеније, језгровитије и са убрзаним темпом, примереном новој генерацији деце која од рођења има телевизор у кући. Трећа верзија је морала рачунати и на компјутер и телевизијску слику креирати као низ кратких видео-клипова који се брзо смењују да би привукли и задржали пажњу најмлађих гледалаца.

Подсећамо на речи наратолога Вернера Волфа да је наративност субјективни „когнитивни оквир“, да није објективно присутан у тексту, што сугерише да ће га сваки посматрач уочити на различит начин. То значи да је читалац у повлашћеном положају у односу на позоришну публику и телевизијске гледаоце, јер је пред њим текст коме се може враћати, тумачити шта ликови изговарају и певају, а пуноћу нијансираних значења разумевати и читањем дидаскалија у које је аутор „превео“ првобитна сценаристичка упутства глумцима. Откривање наратива кроз визуелне медије утиче на перцепцију ликова који се читаоцу јављају у сећању када приступи тексту. То ремети његову имагинацију, дајући му готова решења, али не нарушава „урањање“ у богатство текста. Када је процес обрнут, тако да гледању претходи читање, упркос могућој несагласности менталних слика изазваних текстом са изгледом јунака приче (актаната), читалац је опет у предности, јер је припремљен да разуме наратив и препусти се задовољству откривања како он функционише на позоришној сцени или ТВ екрану. Време уложено у читање никада није изгубљено: „Књига може да се носи. Можете негде да је одложите и да је опет узмете, да је читате споро или брзо, да неке делове поново читате, а друге да прескачете. За разлику од књиге, представа је неодвојива од позоришне или биоскопске дворане и не може се прекидати“ (АБОТ 2009: 188).

„Свет приче“ Душана Радовића у наративу *На слово, на слово*, трансмедијално обликованом и представљеном реципијенту, привидно је исти: делује логично схватање структуралистичке наратологије „да су поједини системи сваког наратива независни од медија и да се, како је истицао Клод Бремон, свака наративна порука може транспоновати из једног медија у други, а да не изгуби своја суштинска својства“ (СТАНИШИЋ 2017: 4).

Са тим је делимично сагласна и Мери-Лор Рајан: „Кроз речи које читамо, слике које гледамо, гестове које дешифрујемо, прича је та коју пратимо и то би могла бити иста прича“ (РАЈАН 2004: 1). Међутим, у каснијој фази изучавања трансфикционалности и феномена трансмедијалног приповедања, она запажа да „свет приче“ истог наратива у различитим медијима не може бити истоветан: „Трансмедијална адаптација је још једна

операција која ствара односе између светова приче, а да их при томе не спаја у један. Различити медији имају различиту доступност и посредовани су различитим средствима, што им даје различиту експресивну снагу, тако да је практично немогуће да два различита медија пројектују исти свет“ (РАЈАН 2013: 368).

Овакво тумачење је у складу са ставом Дејвида Хермана, утемељивача посткласичне наратологије: „Наратив је радикално и примарно зависан од медија и свако поновно причање мења испричану причу, а свака репрезентација наратива мења оно што је први пут презентовано“ (ХЕРМАН 2004: 53). То значи да је потенцијални гледалац прве две или све три верзије ТВ серије *На слово, на слово* „уронио“ у три слична „света приче“, а ако је имао прилику и да гледа две позоришне представе *На слово, на слово* и *Поново на слово на слово*, додатним читањем текстова објављеним у књигама, у стању је да интегрише модификацију и транспозицију наратива у блиске „светове приче“. Језиком трансмедијалне наратологије, ти светови су метареферентно обогатили значење првобитног наратива, а тиме и доживљај реципијента, когнитивно и емоционално.

Током рада на снимању ТВ серије *На слово, на слово* редитељ Вера Белогрлић је размењивала идеје са сценаристом Радовићем, али учествовали су и композитор музике и глумци, а главно је било да емисија о учењу *Слова* не буде досадна: „Сећам се: прво смо утврдили правила игре; тражићемо најразличитије поводе да деца покажемо слова; основна играчка и главни елемент сценографије биће коцке; из њих ћемо водити и у њих стављати све друге играчке, мртве и живе; игру ће водити Мића Татић; један од сталних јунака биће Остоја, он ће говорити само речи које почињу гласом и словом 'о'...“ (РАДОВИЋ 2006: 664).

Невоља је што почетна идеја, ма колико била генијална, није довољна. Редитељка је инсистирала да у серији за децу главни јунак мора да буде дете. Пошто је већ договорено да игру са словима води глумац Мића Татић, „дете“ је добило име Аћим, на прво слово азбуке, а згодно за ређање коцки са словима и читање слева надесно и обрнуто. Крпеног лутка смислили су и направили Радовић и луткарка Гордана Поповић. А неки „глумци“ су то постали спонтано, попут патка који је требало да се појави у првој епизоди и изађе из кутије са словом „П“. Није имао стрпљења, већ на проби се „пробио“ напоље и прошетавши по сцени ушао у кадар. Свима се допао и тако је постао лик који се појављује у целој ТВ серији, а добио је име Гаврило. Добили су и композитора Миодрага Илића Белог, способног да компоује све што замисли, а да буде лако, певљиво и пријатно: „Бели је завршио и знао све музике, и озбиљне и неозбиљне, умео је и могао свакако, па ипак му је, као великом детету, било веома блиско оно што су хтела да причају и певају 'Слова'. Његова сентименталност била је здрава и ведра и било је природно да се она изражава најједноставније“ (РАДОВИЋ 2006: 664).

Недостатак музике може се сматрати слабошћу текста и осиромашењем до кога долази транспозицијом са телевизије у књигу. Ипак, текст није у потпуности лишен музике, о чему је за емисију *Двоглед* говорио композитор Миодраг Илић Бели (ИЛИЋ 1971: <https://www.youtube.com/watch?v=D5SZDoiebdA>), на примеру компоновања песме *Све је пошло наопачке за врапце и мачке*. Он тврди да Радовићеви стихови поседују

унутрашњу музику коју је он као композитор пратио и хармонски усклађивао, тако да ту мелодију може да осети и пажљиви читалац. Наравно, таленат за музику је индивидуална ствар, тако да ће неки читаоци имати пунији доживљај мелодије речи и стихова, док ће код других то делимично или потпуно изостати.

Велики успех серије није био довољан да она буде сачувана. У време немаштине, емисије су преснимаване, чуване су само оне магнетоскопске траке на којима су били важни политичари, првенствено Тито. Тако је Радио телевизија Београд избрисала све што је снимала екипа *Слова* и то је, по речима Радовића, заиста личило на крај. Али расплет је био као у бајци и зато је и сећање такво: „Међутим, у улици Стевана Сремца 16 има једна кућа, и у тој кући један стан, и у том стану једна спаваћа соба, и у тој соби један бели плакар. Ту је, на тајном, тамном и хладном месту Вера Белогрлић чувала семе 'Слова', за оно 'до виђења' – ипак, једном, некад. Као права домаћица, она је сакупљала и чувала све тонске, магнетофонске снимке 'Слова': сву музику, све лутка-сцене, све што је Аћим рекао и певао. Показало се да је наша 'Луда Наста' била мудра, лукава и далековида“ (РАДОВИЋ 2006: 665).

Радовић не пише у сећањима на *Слова* да је тих година био у немилости, да је искључен из Савеза комуниста јер је својим коментарима био „трн у оку“ партијске бирократије. Вера Белогрлић га је ангажовала да од сценарија за ТВ серију напише текстове за позориште. Од свега што је сачувала режирала је две позоришне верзије у Малом позоришту, оном које данас носи име по Душану Радовићу. На Стеријином позорју те представе су добиле главне награде. Догматски дух Партије морао је да попусти пред естетским квалитетом: Вери Белогрлић коју је писац у шали називао „Лудом Настом“, дозвољено је да сними нову верзију ТВ серије *На слово, на слово*. Овај пут у боји, за децу која су се у међувремену родила, али и за ону одраслу, да се подсети емисија уз које је описмењавање било ведром дечја игра.

Сарадник на сценарију Душана Радовића у првом ТВ серијалу започетом 1963. године био је драмски писац Александар Поповић. По његовом повратку с Голог отока Радовић га је позвао да пише радио-драме за децу, пошто је као уредник дечјег програма Радио Београда имао та овлашћења. Сарадња се наставила у раду на телевизији, јер је програм за децу био једина оаза у којој су могли да раде и идеолошки неподобни књижевници.

Када у тексту *Сећања на 'Слова'* аутор пише да се кренуло од идеје за игру коцкама обележеним од А до Ш, он затим наводи глумце које су ангажовали за ТВ серију: то су Властимир Ђуза Стојиљковић, Лола Новаковић, Павле Паја Минчић, Љубиша Баја Бачић, Милутин Мића Татић, Предраг Пепа Лаковић и његов брат близанац Драган Лаковић, Милутин Бутковић у улози Остоје, Дејан Дубајић, Миливоје Мића Томић и Милан Срдоћ. Они су тумачили сталне ликове, већина под својим правим надимцима, осим оних где је сценарио захтевао другачије, попут Остоје – Милутина Бутковића, карактеристичног по томе што изговара само речи које почињу на „О“. У серији је било и много гостујућих глумаца, у једној или две епизоде играли су Миодраг Петровић Чкаља, Славко Симић, Дара Чаленић, Јованка Бјегојевић, Стјепан Џими Станић, Власта

Велисављевић, Раде Марковић, Виктор Старчић, а Божидар Павићевић Лонга гостовао је у 5 епизода. Повремено су се појављивали и Мирослав Бијелић, Татјана Лукјанова, Добрила Матић, Бранка Митић и Милан Панић. Цео серијал режирала је Вера Белогрлић, а иако су сценаристи радили заједно, потписиван је онај чију су главну идеју разрађивали у емисији: у првих 15 Александар Поповић 6 пута, а Душан Радовић 9, да би касније Радовић преузео главнину посла. Сценографију је радила Гордана Поповић.

За обновљену серију сниману у боји 1975. године ангажовани су углавном исти глумци, осим када је „виша сила“ то спречила као у случају Дејана Дубајића који је преминуо 1969. године. Треће снимање 2010. године захтевало је потпуно нову телевизијску екипу: режирао је Даријан Михајловић, а оригинални сценарио адаптирао је Владимир Андрић. Главне улоге добили су Зорана Милошаковић Тасић (Аћим), Светислав Гонцић (Мића), Зоран Цвијановић (Остоја), Никола Којо (Паја), Маринко Мацгаљ (Стари Морски Вук), Срђан Тимаров (Велики Лаф), Ирена Мичијевић Родић (Лола), Ивана Поповић (Лошка), Лена Богдановић (Пајац), Борка Томовић (Кеса Деса) и Младен Андрејевић.

5.1. РАНА ФАЗА ТВ СЕРИЈЕ *НА СЛОВО, НА СЛОВО*: ОД РЕЧИ ДО ТЕЛЕВИЗИЈЕ И НАЗАД

Шпица телевизијске серије за децу *На слово, на слово* постала је химна детињства многих генерација. Сасвим једноставна јер варира слова и гласове азбуке и речи које њима почињу, али истовремено разиграна на дечји начин асоцирања постојећих и непостојећих речи. Тиме неосетно израђају „заумни“ гласови, у духу дечјих разбрајалица које су писали припадници руског формализма, и необични, дадаистички слогови без значења али који се римују са речима чије је значење деци познато. Није стога необично што је књижевник Матија Бећковић изјавио, у телевизијској емисији РТС-а *Квадратура круга*: „Душан Радовић је остварио све оно што су надреалисти желели!“ (СТАНКОВИЋ 2014: www.youtube.com/watch?v=VXSNs45TANk).

Испочетка, песма за шпицу састоји се само од отпеваних гласова које означавају слова азбуке, а прве речи почињу последњим словом: „ШШШШШШШШШШ/Као шака/као штука/као шешир/као шева/као штрудла/као шест/“, да би уследиле скоковите асоцијације, привидно без смисла, „ВВВВВВВВ/као врата/вода/ватра/као ветар/врба/ваза/као воз/као вест/“. Затим се ређају речи на „Р“, па на „Ч“, а онда у стилу Алексеја Кручониха који је 1913. увео термин „заумни језик“ и Велимира Хлебњикова, присталице „самовите речи – изван обичности и животних потреба“ (БУЖИЊСКА и МАРКОВСКИ 2009: 126), почиње игра гласовне аутономије:

“Арим/Барим/Варим/Гуска/
Дулићи/Ђулићи/Екилић/Жаба/

Зијем/Ијем/Јем/Коска
Лулушка/Љуљушка/Мига/Нига/Осам“

А у завршници, после повратка смислу бројем 8, песник се враћа загонетању на дечји начин:

„Погоди ко сам
Оно па ово
Старо за ново
Играјмо се
На слово, на слово“
(РАДОВИЋ 2006: 665).

У првој емисији, одмах после шпице, следи представљање ликова и принципа на којем се заснива учење слова кроз игру коцкама. На врху степеница стоји глумац кога камера зумира и приказује у крупном плану: „Децо, добро вече... Ја сам Мића Татић. Дошао сам да се играм са вама и донео сам све своје играчке. (Показује) Чешаљ... маказице... гуму за брисање, лопту за пинг-понг... (чује се цвркул) батеријску лампу... (цвркул) један часовник (цвркул) Да, и она је ту... (Скида цилиндар. Испод њега птица)“ (РАДОВИЋ 2006: 665).

Читалац није ускраћен за текст шпице али јесте за музику. Речи композитора Миодрага Илића Белог се потврђују у поступку сконцентрисаног читања стихова који заиста поседују унутрашњу мелодију. Међутим, гледалац много лакше комуницира са ТВ сликом која приказује изговорене појмове („чаша, чизма, чеп...“) и котрљање коцки обележених словима.

Серија *На слово, на слово* намењена је деци предшколског узраста, а читања сценарија, иако у драмској а не у форми синопсиса за снимање, представља озбиљан напор деци која су у фази описмењавања. Због тога им је у читању потребна помоћ одраслих, родитеља или старије браће и сестара.

Већ је поменуто да је други серијал редукован са 34 на 13 епизода, тако да је и текст сценарија скраћиван. У првој епизоди прескаче се упознавање Миће и Аћима и радња тече другачије него у тексту сценарија објављеном у књизи сабраних списа *Баи свашта*. (НА СЛОВО, НА СЛОВО 1975: <https://www.youtube.com/watch?v=c2rVLJvGVV8>)



Слика 1. Мића Татић и лутак Аћим у емисији „На слово, на слово“ (1975). Извор: www.sr.wikipedia.org

Мића Татић је у светлим панталонама и пругастом тамно браон сакоу. Из левог џепа му вири бела ружа, а преко беле кошуље има пепито лептир машну – светлије браон нијансе са белим тачкицама. Обучен је класично, али истовремено не и преозбиљно: у његовој појави има нечега што представља благи наговештај клоновског шаренила. Уз то носи и светле рукавице боје беле кафе. Делује пријатељски и тако и говори и гестикулира. Показивањем играчака и са птицом испод шешира, метареферентно повезује игру са мађионичарским вештинама. Загонетни цвркул тако се разрешава „онеобичавањем“ сцене, блиском и авангардистима (руском формализму, дадаизму и надреализму) али и Бертолду Брехту. Руски термин за то је *остранение* (онеобичавање или зачудност), а немачки

Verfremdungseffekt (страност), а суштина је у поступку: „Umetnost je način da se doživi proces stvaranja stvari, dok ono što je u umetnosti stvoreno od sekundarnog je značaja“ (ШКЛОВСКИ 1970: 86). Изненадна појава неочекиваних бића и ствари је попут њиховог стварања. Пошто је глумац привукао пажњу младих гледалаца, он их уводи у игру, понављајући да је то разлог његовог доласка: „Клањам се, добро вече. Дошао сам да се играм са вама. Играћемо једну лепу и веселу игру која се зове 'НА СЛОВО, НА СЛОВО'. Умете ли ви да се играте На слово, на слово? На пример: ја кажем – на слово... на слово 'Т'! (*Приђе коцки са словом 'Т'*). И ви погађајте – шта би то могло бити на слово 'Т'“ (РАДОВИЋ 2006: 665).

Постепено, уз помоћ гласа из позадине (*off*), ређају се нетачни одговори – труба, телефон, тротинет, тањир - док се не стигне до тачног: „То је мали топ који пуца само кад се каже 'бум'!“ (РАДОВИЋ 2006: 666). Погрешни одговори су често комични, јер су коцке премалене да би у њих стали крупни предмети који се набрајају у покушају да се стигне до решења.

Већ наредно слово „К“ и игра погађања имају елементе металептичног „рушења четвртог зида“ – директног укључивања гледалаца у разговор о могућем одговору, после неколико неуспешних покушаја гласа из офа и коначно тачног: „Јесте, коцка, погодили сте... Ето, то је коцка и на њој је поново слово 'К'. На слово, на слово 'К'. Сада ћу ја да погађам.“ Мића послуша и загледа коцку, изговара речи „крушка, кајсија, краставац, кокошка, клупа, камион, кларинет, кестен, келераба, купус“ и сваки пут добија одговор: „Није, није, није...“ Пошто признаје да више не зна речи које почињу на то слово, одустаје од погађања и отвара коцку. Међутим, у њој је такође нешто мања коцка. Писац сценарија примењује поступак познат као *mise-en-abyme*¹⁴ (слика у слици), чешћи у сликарству него у књижевности, али применљив у визуелним медијима каква је телевизија. Енглески термин за овај појам је *groundlessness*, а немачки *Grundlosigkeit*. Он такође доприноси онеобичавању, „губљењу тла под ногама“ гледаоца, односно „пада у бездан“ у коме је његов когнитивни оквир уздрман и поимање релативизовано. Француски филозоф Жак Дерида сматра овај поступак субверзивним јер се у једном делу текста (у ширем смислу овог појма, дакле и слике), огледају аспекти надређене целине и обрнуто, текст као целина обухвата сваки свој мањи део. У првом случају ради се о „процепу“, „набору“ или „додатку“, а у другом се „умногостручава оквир“ текста. Трансмедијална наратологија дугује овај термин постструктурализму.

У дечјој емисији публика очекује разрешење загонетке и ту није пожељно применити комерцијални трик којим се гледаоци везују да прате наставак серије, познат у ТВ жаргону као *cliffhanger ending* („висити на литици“ завршница). Сматра се да је творац овог израза енглески писац Томас Харди који је у роману *A Pair of Blue Eyes* (1872-73)

¹⁴ Бесконачна петља створена кад хипонаратив уграђује своју матрицу наративу. "Може се описати као еквивалент нечему попут Матисове чувене слике собе у којој минијатурна верзија истих слика виси на једном од зидова. [...] Познати пример из Жидовог дела су „Ковачи лажног новца“ (1949) где се лик бави писањем романа сличним роману у којем се појављује" (РИМОН-КЕНАН 1983: 93).

једно поглавље завршио тако што је главног јунака буквално оставио да виси на стени изнад провалије.

У сценарију прве епизоде ТВ серије за децу *На слово, на слово*, водич кроз игру Мића Татић у последњој кутијици проналази кључић: „На слово, на слово 'К'... Кључ... Погледајте, један мали кључ. Заборавио сам да постоји тако мала ствар која почиње словом 'К' и зове се кључ. Узећу овај кључић. Може нам затребати. Пазите, он је у овом цепу. Да не заборавим“ (РАДОВИЋ 2006: 666). Затим наставља да се шета, задржавајући радозналост гледалаца за кључ и тајну чему ће послужити. У међувремену, сусреће малог Мићу, лутка који се јавља на позив за игру. Гледаоци то виде, али у тексту се уопште не спомиње да то није дечак, тако да читалац другачије доживљава његову појаву у серији. Он је дечак, а и ТВ публика га тако прихвата, схватајући условност игре на телевизији, где се фантазија и збиља мешају на исти начин као и у њиховим свакодневним играма. Ако обичан штап може у децјој игри бити коњ, деца пред телевизором лако прихватају да је мали Мића дечак, у потпуности равноправан са глумцем Мићом. Читаоци такву дилему уопште немају. Важно је нагласити да је у трећој верзији ТВ серијала *На слово, на слово* (2010-11) лутку Мићи глас позајмила глумила Зорана Милошаковић Тасић. (НА СЛОВО, НА СЛОВО 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=hiP-ENUTeAM>). У прва два циклуса ове ТВ серије, Мића Татић је измењеним гласом говорио у име лутка Миће.

Кроз надмудривање са великим Мићом, следи занимљиво упознавање и откриће да су њих двојица имењаци у супротном смеру, Мића и Аћим. У томе им помаже проналазак креде, коју велики Мића вади из једне кутије:

МИЋА: „Јесте. Креда. Ево ти, да видим шта хоћеш.“

МАЛИ: „Ништа нећу. Написаћу ти своје име. Да видиш какав сам ја Мића.“

(Мали пише по табли полако: Аћим).

МИЋА: „А... ћ... и... м... Ту пише Аћим. Аћиме, па ти ниси Мића – ти си Аћим.“

МАЛИ: „Нисам ја Аћим. Читај са своје стране.“

МИЋА: „Ја читам онако како се чита.“

МАЛИ: „А ја сам писао тако да ти почнеш са своје стране. Читај поново.“

МИЋА: „М... и... ћ... а... Кад се тако чита, стварно испада Мића, али је лепше да се зовеш Аћим“ (РАДОВИЋ 2006: 666-667).

Ова игра словима, читање слева надесно и обрнуто, ма колико деловала једноставно за старије гледаоце, откривалачка је и од великог значаја за предшколску децу. Она не само да их упознаје са азбуком, словима и гласовима који одговарају написаном, већ им показује и правило које треба поштовати у писању и читању. У неким другим алфабетима је обрнуто, пише се у редовима здесна налево као у хебрејском и арапском, а кинески и јапански језик захтевају писање у колонама, одозго надолу. Ове конвенције, када се усвоје, делују деци толико природно, да се зачуде када открију да

постоје језици и писма који примењују другачија правила. Чуђење – један од предуслова поезије (ШИМИЋ 1920: 10), јавља се и код одраслих када се суоче са променом устаљених правила: понекад се догађа, под утицајем локалне средине, да се писмо једног народа прилагођава другом. Тако је у апатинској синагоги, изграђеној 1885. године, текст на таваници „написан хебрејским писмом обрнуте оријентације – слева надесно. Управо због овог словног мурала Апатин су претходних година посећивали професори и истраживачи са израелских универзитета“ („ПОЛИТИКА“, 21. мај 2019: 08).

Развојна психологија је велику пажњу посветила проучавању утицаја медија на децу најмлађег узраста и резултати бројних истраживања наметнули су широј јавности став „да су деца неспособна да разумеју комплексност телевизије, а главно поље истраживања био је узраст на ком су деца способна да разликују фантазију од стварног света“ (ЏАЈЛС 2011: 175). Новији радови из ове области показали су да и одрасли често не разумеју медијске садржаје али и да су дечја објашњења понекад исувише потцењена, јер се не води рачуна о томе да она „својим језиком“ објашњавају медијске садржаје и итекако уочавају да ли је нешто могуће у стварном свету или је само игра фантазије.

Младим гледаоцима ТВ серије *На слово, на слово* није тешко да разумеју надмудривање великог и малог Миће око тога ко од њих двојице треба да задржи име, а ко да буде Аћим:

МАЛИ: „Зашто је лепше?“

МИЋА: „Лепше је. Ако сам већ ја Мића, онда је лепше да се ти зовеш Аћим.“

МАЛИ: „Ако је лепше, зови се ти Аћим, Аћимеее, Аћиме... Аћиме!“

МИЋА: „Слушај, Мали, немој бити безобразан!“

МАЛИ: „А какав би ти хтео да будем?“

МИЋА: „Буди паметан. Ево ти слова, па погађај.“

(Крену између фигура, дођу до следећег панона са луткама.) (РАДОВИЋ 2006: 667).

Деца се идентификују са дечаком - лутком који одбија да буде Аћим, јер је мали попут њих. Природно, иако виде и разумеју да то није прави дечак већ нешто попут играчке, марионета из позоришта лутака, фантазија им пружа прилику за игру и она је радо прихватају, успут учећи слова кроз догодовштине двојице јунака са именима као у огледалу: Мића и Аћим.

Расправу о односу реалности и фантазије, наративу и дечјем разумевању медија, британски психолози Емисон и Голдман проверили су у два истраживања (ЕМИСОН и ГОЛДМАН према ЏАЈЛС 2011: 179), анализирајући најкомплекснију емисију за најмлађи узраст – *Сутијев шоу* (*The Sooty Show*). Ова ТВ серија је деценијама приказивана, а јунаци су необични: Сути је жути медвед (луткарска рукавица попут Радовићевог Аћима) који никада не проговара ни реч, али се повремено нагиње према водитељу емисије и то делује као шапутање које он преноси публици. Један од ликова, пас Свип такође не говори, али

испушта звуке у ритму говора, па тако комуницира. Повремено он преноси гледаоцима шта му је Сути шапнуо. Од свих ликова који се у емисији појављују, само Су, женка панде, уме да говори, уз поменутог водитеља шоу програма.

Анализа Емисона и Голдмана указала је на вишезначност и симболичну вишедимензионалност коју деца разумеју без проблема. Лутке стоје на рукама луткара, али гледаоци прихватају игру, фантазију да су оне „живе“ односно анимирани и да се својевољно померају. Пошто представљају животиње, оне се тако и понашају: Сути као медвед, а Свип као пас. Деца уживају у овом програму иако разумеју да то нису права створења нити праве животиње. Ствари се додатно компликују када се ликови у емисији понашају као људи, а такве епизоде су честе, попут оне у којој су сви запослени као особље хотела. Понашају се професионално, али „у исто време настављају да излазе и да се враћају у своје идентитете животиња. У једној сцени у којој се, у даљој трансформацији, претварају да су конобар и муштерија у ресторану, Свип наручи кобасице и покушава да их поједе испод стола. Чињеница да мала деца прате и уживају у тако компликованом мењању улога сугерише да су способна да жонглирају захтевима различитог нивоа претварања и симболизације“ (ЏАЈЛС 2011: 180).

Ова анализа британских развојних психолога је значајна, јер показује да упркос незрелом нервном систему деце, она успевају да проникну у когнитивну комплексност медија. Непрекидно усложњавање симболичних значења, прерушавања ликова и нагли преокрети, ништа од свега тога не успева да наруши дечје праћење наратива и разумевање замишљених светова игре. Емисон и Голдман су уочили да су бројне симболичне трансформације ликова у ТВ серији *Сути шоу* изведене тако да се радња и дијалози не наруше, остају природни све време. Интеракција ликова слична је интеракцији деце и одраслих, родитеља али и свих других. Лутке се понашају као деца, тако су лингвистички конципиране, а водитељ их повремено грди због глупирања или хвали кад су активни и заједно уче неку вештину, попут правог родитеља. Наратив је близак дечјем искуству и поимању света, а учење кроз игру има и важну функцију социјализације.

Душан Радовић као сценариста и Вера Белогрић као режисер, применили су управо ове принципе у креирању ТВ серије *На слово, на слово*. За то им нису била потребна психолошка истраживања, већ су то учинили по осећају за дечја интересовања и њихово поимање света у коме игра повезују реалност и фантазију.

Поштујући сопствено правило да свака прича или песма мора бити „кратка, необична и смешна“, Радовић га примењује и у креирању ТВ серије *На слово, на слово*. Пошто заврши бројање, Мића не полази да тражи Аћима, већ изговара: „Нека се он крије, а ми ћемо наставити своју игру“ (РАДОВИЋ 2006: 667). Кома се Мића обраћа и да ли се уопште некоме обраћа или говори сам са собом, да би се охрабрио у намери да нешто уради? Читалац има утисак да се обраћа њему, саучеснику у пустоловини, док гледалац то доживљава као откриће да лик из ТВ серије зна да је посматран и зато обавештава посматрача о својим намерама. Потпуно исте речи другачије делују на примаоце поруке у различитим медијима, штампаном тексту у књизи и реченици изговореној на телевизији.

У тој игри деца уче да се једна иста ствар, појава или биће могу звати различитим именима и не знајући да се ради о синонимима и односу између појединачних значења појединачних речи у одређеном контексту (синонимија). О томе ће им се говорити касније, можда тек у школи, сада је важно да разумеју да су патка, пловка и шотка једна иста животиња која „кваче ’ква-ква’”, воли да се купа и зна врло лепо да плива“. Мића је показује деци која преко телевизије виде да она стварно има ноге као весла, тело као чамац и да јој је репић баш као крма којим управља док плови по води. Из приче глумца-водитеља сазнају да пловка сноси јаја као кокошка, из којих се излегу пачићи жути као пилићи, а тек кад одрасту и добију перје, постану бели или шарени. Много информација се неосетно усваја, а синонимија је и зачетак развоја мишљења које метареферентно повезује ствари, појмове и речи и усвајање и коришћење језика претвара у бескрајну метареферентну игру. Отуда и запажање Дена Спербера да је антрополошки, „човек - метареферентна животиња“ (ВОЛФ 2011: 7). Исто то, само другим речима, тврди и наш развојни психолог Иван Ивић који људско биће одређује као *animal symbolicum* (ИВИЋ 1978).

У следећој сцени прве епизоде ТВ серије „На слово, на слово“: Мића се обраћа патки песмом Јована Јовановића Змаја и рецитије стихове *Пачије школе* (1882). Нека деца вероватно већ знају ову песму и препознаће је, било као гледаоци или читаоци. Други ће први пут чути, али ће запамтити понеки стих, што је довољно за будуће препознавање. Књижевно мајсторство Душана Радовића огледа се у сваком детаљу, тако да у тренутку када се песма ближи крају, завршне стихове изговара нови лик Остоја, из офа (*off*), односно невидљив телевизијској публици: „Га-га-га!“ (РАДОВИЋ 2006: 668). Он је карактеристичан по томе што изговара само речи које почињу на слово „О“, а и живи у кутији на којој је написано то слово. Најмлађим гледаоцима није позната референца на античког филозофа Диогена који је живео у бурету, али старијима то неће промаћи, изазивајући рефлексивно повезивање (у свести) првог когнитивног нивоа препознавања са вишим нивоом стеченог знања. То изазива метареферентно „задовољство у тексту“, попут мултиплицираног бартовског. Али ту се прича не завршава: када предшколска деца одрасту и уче филозофију у школи, сусрет са Диогеном асоцираће их на Остоју, телевизијског јунака из детињства, и метареферентни круг ће се успешно затворити. Не сасвим, наравно, остаће отворен за нове комуникације и повезивања у још сложеније метафеномене али основу ће представљати ова рана референца.

Читалац је у предности у односу на гледаоца јер му је у тексту назначено да Остоја, сакривен у кутији, најпре опонаша гакање, а затим „из слова ’О’ лагано извирује Остојина глава“ (РАДОВИЋ 2006: 668). Поглед гледаоца усмерен ка екрану у потпуности зависи од камере и тек када она сними Остоју, овај лик који привлачи пажњу ритмом свог говора и коришћењем асонанце, бива откривен. Уколико детету неко други чита текст, онда је оно у позицији слушаоца, веома сличној позицији гледаоца, јер му глас читача саопштава ко се невидљив оглашава на крају Мићиног рецитовања *Пачије школе*.

МИЋА: „Ко си ти и откуд у коцки, смешна главо?“

ОСТОЈА: „Остоја, на слово ’О’ Остоја.“

МИЋА: „Шта радиш унутра, смешна главо?“

ОСТОЈА: „Отресам орахе, обувам опанке, окрећем оклагије, остављам одшкринуте ормане.“

МИЋА: „Окани се Остоја, тако ти тог слова ’О’“.

ОСТОЈА: „Одмах.“

(РАДОВИЋ 2006: 668).

Епизоде ТВ серије конципиране су тако да не представљају само учење кроз игру, већ имају и значајну васпитну улогу. Неосетно, од једне до друге коцке, на примерима загонетања и одгонетања, деца увиђају да није страшно погрешити, напротив, треба бити смео у размишљању и одважан да се изговори то што се помислило. Ово је од изузетне важности за стидљиву децу која често остају по страни и бивају погрешно процењена од учитеља као мање способна. Зато је од кључне важности „васпитавање васпитача“, а свака емисија ТВ серије *На слово, на слово* бави се и тиме. Глумац Мића Татић није само водитељ кроз квиз за предшколску децу, он гледаоцима демонстрира учење по моделу које развојна психологија сматра примарним у усвајању друштвених вредности, угледањем најмлађих на родитеље и друге одрасле са којима долазе у контакт – од породице преко обданишта до школе.

Остоја се увлачи у своју коцку, иако оклева, а Мића се упућује ка новим коцкама:

МИЋА: „Ево нових коцки и нових слова. Три коцке и на свакој по једно слово ’Ч’. Ч, као чигра, као чесма, као чорба, као четка. Да погледамо, можда је баш четка. (*Мића отвара горњу кутију и вади чашу за пиво.*) Погрешно сам. Није четка, него је чаша. Чаша за пиво. (*Понавља радњу, извлачи различите чаше.*) ... Ово је чаша за сладолед... Чаша за лимунаду... Чаша за ракију... све на слово ’Ч’. Чаша за вино... чаша за излет и чаша за воду. (*Удари чашом о чашу.*) Кад се чаше сударе, оне циче. (*Извади кашичицу из џепа.*) ... А кад се кашичицом у чаши нешто мути, оне звоне. (*Удара кашичицом по чаши, затим извуче још једну кашичицу.*) ... Чаше су зато да се из њих пије, али неки пут на чашама може и да се свира. (МГФ – *Мића и ксилофон*) (РАДОВИЋ 2006: 668).

Ознака у загради – МГФ, означава у сценарију да следи емитовање снимљене песме са магнетофонске траке. У серији има пуно сонгова, у томе се огледа утицај старијих медија, позоришта и филма, од Бертолда Брехта до популарних холивудских мјузикла али и до шездесетих година XX века - авангардне *Косе*. Једна песмица у првој епизоди телевизијске серије *На слово, на слово* призива много асоцијација, терминима трансмедијалне наратологије – метареференци кроз процес медијатизације. Свет се открива и сагледава кроз медије, многи савремени теоретичари сматрају да у наше доба немедијски поглед више и не постоји, он једноставно – није могућ.

Трансформација чаша из предмета из којих се пије у музичке инструменте завршава се њиховом игром по столу која се претвара у падове са стола и звуке ломљења стакла. Ова сцена је Радовићева аутореференца на кратку песму *Поука* која се више

допала одраслима, а неки критичари су јој посветили дуге и блиставе есеје: „Хтела је да види шта је доле,/ нагла се преко стола и – пала./ Ко?/ Једна виљушка радознала.“ (РАДОВИЋ 2006: 30).

Писац Слободан Стојановић написао је осам страница о овој песми, указавши да је њихова једноставност савршена попут загонетке и да одгонетање захтева много размишљања и речи. Овакав приступ потврђује Сперберову тезу о урођеној склоности човека ка метареференцама, „метарепрезентационом капацитету који није ништа мање него основна способност за језик“ (ВОЛФ 2009: 17), јер Стојановићев есеј широко варира метафеномене значења песме кратке попут зен-коана али са мноштвом могућих одговора, од којих је бар један онај прави, просветљујући. Предност уметности је што нема никаквих ограничења у броју слободних асоцијација и што су тачни одговори дубоко лични, а не увек универзални.

Међутим, иако сонгови уносе дух позоришта у емисију *На слово, на слово*, сцене су повезане и нема затамњења нити промене кулиса: Мића се креће кроз студио, а камера га прати. Понекад он одлучује и изговара шта намерава да уради, а понеки пут му нешто привуче пажњу и он креће за тим приказом или гласом.

После сцене са чашама, Остоја извири из слова 'П' са поштарском капом на глави и узвикне: „Позор!“ То је потпуно неочекивано, јер тиме крши правило да изговара само речи на 'О' и обитава у кутији означеној овим словом. Мала деца воле да поштују правила, не само у њима омиљеним играма, него и у причању прича. Свака промена изазива негодовање, а тек на старијем узрасту варијације су дозвољене, пошто је значење учвршћено, а нервни систем детета сазрео да може разумети прелаз са конкретних на апстрактне когнитивне форме мишљења. Због тога је потребно објаснити овај Остојин хир да проговори другачије:

МИЋА: „Откуд ти Остоја из слова 'П', кад си ти, Остоја, на слово 'О'?“

ОСТОЈА: „Поштар постао Остоја. Па попреко прошетам, прокрстарим, прохујим, препешачим по петнаест пута прекопута. Писма преносим, па потегнем, повучем, погурам, понесем по пет претешких пакета – пуче ми пертла.“ (*Брзо потоне на искочи са пекарском капом.*) (РАДОВИЋ 2006: 668).

Игра добија на динамици, јер Остоја крши правило да би успоставио ново: сада може бити било ко на слово 'П' и он то и чини: најпре је поштар, па пекар, пожарник са ватрогасним шлемом, поморац са морнарском капом, пливач са гуменом капом за пливање, пастир са шубаром, а на крају пилот коме недостаје само „перушка да полети“. Пошто је нема, он лагано тоне и привремено нестаје. Да се неко не би забринуо, водитељ Мића Татић брзо објашњава да се јунаци ове емисије скривају и поново појављују, пребацујући причу на лутка Аћима и игру потраге уз вишеструко понављање радњи.

Тако ова потрага остварена кроз циркуларну игру понављања, пружа детету још веће задовољство у откривању и разумевању света. Наиме, у периоду од шестог месеца до прве године живота, код детета преовладава функционална игра: „То је игра која се јавља

са сазревањем нових функција, а састоји се углавном у вишеструком понављању радњи које ангажују понашања која се управо развијају. У овом периоду то су углавном поновљена извођења моторичких радњи или ангажовање чулних органа. Та понављања самим својим функционисањем пружају задовољство детету. У питању су моторичке функције као што је дохватање блиских предмета, хватање предмета коленима, а потом и врховима прстију, вољно испуштање предмета. Све те радње постају и радње играња. [...] Све ове игре предметима су увод у сложеније игре уз помоћ играчака, подстицајне су за општи развој детета и пружају детету сазнања о предметима и њиховим својствима.“

ПРОСВЕТНИ ГЛАСНИК 2006: 4 http://www.podaci.net/_z1/3123817/P-oopro03v0614.html

Рудименти сваког сложенијег симболичког понашања налазе се у најранијем детињству, како за децу предшколског и школског узраста, тако и за одрасле људе. Зато је и могуће да Мића Татић наставља да се игра и кроз серију *На слово, на слово* буде водич најмлађим гледаоцима кроз чудесни свет азбуке, и ствари и бића која слова означавају. Бежећи од медведа, он стиже до врата на којима пише „улази“, што он наглас чита, јер публику већином чине они који још нису овладали вештином читања: „...Улази? Добро, ући ћу. Можда је ту мој друг.“ (*Мића уђе, врата се окрену и на њима сада пише „излази!“*. *Мића излети уплашен*). (*Страховита гужва и ларма иза врата*) (РАДОВИЋ 2006: 668-669).

МИЋА: (*вратима*) „Срам вас било! Зашто не ставите слово 'К' него пише 'улази'! (*Мало се смири*) Погодите, децо, зашто слово 'К'? ... Ја сам заборавио, децо, на слово 'К' постоји још једна реч – КРОКОДИЛ. Да, то 'К' – то је страшно слово!“ (РАДОВИЋ 2006: 668-669).

Пошто се избавио од погубељи од страшног крокодила, лукаво скривеног у просторији која није „прописно“ обележена, велики Мића наставља потрагу за малим имењак, односно Аћимом. Сине му мисао да га је тражио на погрешним местима и да би могао бити негде на слово „А“, јер је прихватио да се у овој игри *На слово, на слово* он тако зове: Аћим. И заиста, налази га заспалог у кутији означеној словом „А“. Оставља га да спава, поручујући му да сања нешто на неко лепо слово. Ниједног тренутка у ТВ серији се не пропушта прилика да се не спомене главни мотив сваке емисије и игре кроз коју се учи азбука. Упркос томе, све је ненаметљиво, јер је оправдано сижеом и фабулом, односно трансмедијалним наративом који од сценарија Душана Радовића у режији Вере Белогрић производи „живу игру“ за публику: трансформише дијегезис (причу) у мимезис (представу).

За разлику од гледаоца телевизијске емисије или гледаоца у позоришту, пред читаоцем је далеко захтевнији задатак: упркос дидаскалијама које му помажу да прати догађаје у тексту, потребна му је појачана пажња и активно укључивање у драмски ток. Мноштво догађаја отежава текст који упркос несумњивој књижевној вредности ипак представља сценарио за ТВ емисију, прилагођен драмској форми ради лакшег разумевања. Читање драма на дечјем узрасту није уобичајено, тако да су млади читаоци пријемчивији за песме и приче које се јављају у тексту.

Континуитет радње у свакој епизоди се никада не прекида: пошто је Мића оставио Аћима да досања нешто лепо, затворивши коцку са словом „А“, зазвони телефон. Логично, креће потрага за њим, односно кутијом означем словом „Т“. Успут се водитељ прави невешт и наглас размишља шта би то могло да звони: трактор, тестера, турпија? Из офа му одговара непознати глас да то „не може да звони“, а потом се указује нови лик који седи леђима окренут камери и чита новине. То је Ђорђе и он тачно одговара на питање шта то звони: телефон. Ту се његова мала улога привремено завршава, јер Мића одлази до кутије са словом „Т“ и тамо налази телефон. Подиже слушалицу и јавља се: „Хало! ... Овде на слово, на слово 'М'. Кога тражите?“ (РАДОВИЋ 2006: 669). Глас преко телефона одговара да тражи баш њега и поставља питање на слово „Ч“. Следи погађање, као и увек неуспешно на почетку, јер је то прилика да се деца крај малих екрана подсети многих речи која почињу на задато слово. Ређају се „четка, чизма, чачкалица“, све до „ћурке“. Писац Душан Радовић згодно убацује реч на погрешно слово, јер на тадашњем српско-хрватском језичком подручју постоје наречја која тешко разликују фонеме „ч“ и „ћ“, поготово у Хрватској и деловима Босне и Херцеговине. „Ћурка“ и „Чурка“ изговарају се готово истоветно, а аутор жели да научи децу да је то погрешно, да не постоје „меко и тврдо 'Ћ' или 'Ч'“, већ да су то два различита гласа и слова:

МИЋА: „Ћурка?“

ГЛАС: „Ћурка је на слово 'Ћ'.“

МИЋА: „Ако је ћурка на слово 'Ћ', ја не знам више ниједну реч на слово 'Ч'. Довиђења!“
(Спусти слушалицу). (Звони телефон). (Мића диже слушалицу).

МИЋА: „Хало! ... Ко је?“

ГЛАС: „Ја сам... Зашто сте спустили слушалицу?“

МИЋА: „Рекао сам вам: не могу да пронађем више ниједну реч на слово 'Ч'...“

ГЛАС: „Хоћете ли да вам помогнем?“

МИЋА: „Шапните ми!“

ГЛАС: „Отворите телефонску слушалицу – у њој је одговор.“

МИЋА: „У слушалици?!“

ГЛАС: „Да, у слушалици.“

МИЋА: „Овде?“

ГЛАС: „Ту.“

МИЋА: (Отвара слушалицу). „Причекајте мало... (Вади коцку чоколаде). Па то је чоколада на слово 'Ч'.“

ГЛАС: „Пошто сте погодили, ја вам је поклањам.“

МИЋА: „Хвала вам... Било је тешко али сам ипак погодио.“ (*Спусти слушалицу*) (РАДОВИЋ 2006: 669).

У овом делу прве епизоде ТВ серије „На слово, на слово“, аутор поново демонстрира свој стваралачки принцип да све што пише мора да буде „кратко, смешно и необично“. Сценарио за сваку емисију захтева стандардну дужину али је састављен из кратких и обавезно духовитих сегмената. Сваки је необичан на посебан начин: овај са чоколадом због тога што никада раније нисмо имали прилику да је пронађемо у телефонској слушалици. Ако су ретки и видели да се она може отворити, могли су једино да сазнају да се у њеном доњем делу налази микрофон, а у горњем мали звучник. Чоколада се никада ту није чувала. Зато је овај случај подстицајан за дечју машту, јер ће неки од најмлађих гледалаца помислити да је непознати ГЛАС можда послао парче чоколаде кроз телефонске жице. У емисији се о томе ништа не говори, али ће радознано дете питати родитеље како је то могуће, а одговор ће сигурно бити вероватнији од претпоставке о слању издалека: чоколада је раније сакривена у слушалицу, па је неко позвао Мићу да се са њим нашали. Какав год да буде одговор, а и он зависи од маштовитости погађача, подстаћи ће дете на размишљање. То је од великог значаја, а ово разматрање је метареференца за упућеније у дело Душана Радовића, на његову књигу *Никола Тесла: моје детињство* (1980), сликовницу коју је илустровао Душан Петричић. Реч је о писму девојчици Поли које је Тесла написао како би јој одговорио на питање о почецима свог научног пута. Ту је навео да је једног зимског дана са јаким мразом њихов мачак чудно пуцкетао и светлуцао када би га помиловали. Отац је рекао да је то електрицитет, а мали Никола је помислио да је и природа једна велика мачка коју Бог милује. Наравно, ТВ серија „На слово, на слово“ настала је пре објављивања сликовнице о Тесли, али различитим генерацијама читалаца и гледалаца (медијских корисника), лична историја је важнија од друштвене хронологије. За природу метаизације (медијатизације) од споредног значаја је да ли нас ТВ серија асоцира на књигу или је обрнуто. Лична историја има примат у односу на хронологију настанка и објављивања уметничких дела.

Ово слатко „остранение“ (ШКЛОВСКИ 1970; 1919) је завршено и камера зумира Ђорђа који и даље седи на коцки окренут леђима. Овог пута нас објектив камере усмерава на слово „С“ којим је коцка обележена. То је и наредна загонетка, јер ако деца погоде шта је унутра, Ђорђе ће им отпевати једну песму. Посредник између телевизијских гледалаца и певача је Мића: он набраја на слово „С“ све чега се сети: „Сврака, столица, сова, сијалица [...] Со, сабља, свећа... Има много деце и сва ће се сетити бар једне ствари на слово, на слово 'С'. Ја вам кажем, деца ће погодити“ (РАДОВИЋ 2006: 669).

Док Мића шета и размишља, камера га прати и гледаоци не могу да виде где је нестао Ђорђе. Уместо њега, најпре се чује Остојин глас, а затим се он и појављује да објасни да је „отишао“ и рафално изговара да је то било „овамо онамо, отоич опет“. Мића му захваљује на одговору који је више забаван неголи информативан, а Остоја одлази до своје кутије и увлачи се у њу. Водитељ кроз емисију обраћа се деци и то наговештава да се уводна епизода ТВ серије приближава завршетку:

МИЋА: „Шта да радимо, децо, отишао је, а није нам рекао ни како се зове. Остала је само његова коцка. Ако се сетите неке речи на слово 'С', напишите на дописној карти. Он је обећао да ће певати ако погодите. Пишите нам на адресу: 'На слово, на слово' – Телевизија – Београд.“ (*Мића седа поред поштанског сандучета.*) (РАДОВИЋ 2006: 670).

Време је да се прича заокружи. Писац сценарија Душан Радовић поново враћа у причу кључић са почетка, пронађен на дну „амбиса“ (*mise-en-abyme*) од кутија и кутијица на слово 'К', поређаних попут руских „матрјошки“ – од најмање до највеће, једне унутар друге. Поглед на поштанско сандуче подсећа Мићу да је имао кључ и да га је негде затурио. Потрага по џеповима је безуспешна али му помаже Остоја и проналазе кључић у најмањем џепу:

МИЋА: „Около? ... Около... Ево га у џепу од прслука. Ту је! Хвала ти Остоја. Добићеш чоколаду зато што си ми помогао. (*Ставља му чоколаду у уста.*) Изволи.“

ОСТОЈА: „Оала.“ (*Потоне.*)

МИЋА: „Не каже се оала, него хвала. Да видимо, можда нам је неко већ писао. Нема ничега, још је рано. Добро, ја ћу седети овде поред сандучета и чекати на ваша писма. Чекаћу четрнаест дана и четрнаест ноћи, а онда ћемо се поново видети. Довиђења!“ *Затамњење.* (РАДОВИЋ 2006: 670).

Завршна сцена је привидно сувишна, јер када Мића позове децу да на дописној карти пошаљу одговор на питање шта би могло бити у кутији на слово 'С', логично је да треба сачекати да пошта стигне у емисију. Међутим, ова редуванца је функционална: пошто се обраћа најмлађем, предшколском узрасту, неопходно је то деци и показати, јер је граница између фикције и стварности нејасна. Неко дете би могло да помисли да ће одговор послати неки лик из ТВ серије, али када се откључа поштанско сандуче и покаже да је празно, гледаоци схватају да је позив да напишу и пошаљу одговор, заиста упућен њима. Многа деца ће, уз помоћ родитеља, то и учинити, а када у наредној епизоди водитељ прочита тачан одговор, биће то металепа којом се „руши четврти зид“ и успоставља јединство гледалаца и представљача (глумаца). Жерар Женет (Gerard Genette) би то назвао „антиметалепом“ јер прекорачење иде од фикције ка стварном животу (ЖЕНЕТ 2006: 22). Франк Вагнер примећује да металепе нису увек намерне, односно да их аутор није планирао, што значи да се јављају спонтано у људској свести (ЖЕНЕТ 2006: 66). У овом случају гледаоци постају саучесници (следбеници) писца, редитеља и свих других аутора, улазећи у универзум ТВ серије *На слово, на слово* који успоставља метареферентну везу текста (сценарија), телевизијске слике и стварности. Све се то догађа у заједничком контексту учења азбуке.

Теоретски, могуће је анализирати све снимљене епизоде телевизијске серије за децу *На слово, на слово*, наравно – оне сачуване, из другог (1975) и трећег циклуса (2010-11). Нажалост, 34 емисије приказане премијерно у периоду од 1963. до 1965. године, нису сматране довољно вредним да би биле у трезору РТС-а. Што потпунија анализа сачуваних сценарија и синопсиса које је Радовић писао и са другим ауторима, првенствено Александром Поповићем, не би дала другачије резултате од проучавања појединих

епизода ТВ серије *На слово, на слово*. Наиме, суштинске карактеристике уочавају се већ после читања неколико сценарија и гледања по њима реализованих емисија, а закључак је близак запажању Матије Бећковића да је Душан Радовић постигао оно чему су тежили надреалисти, а то је да игру речима учини блиском најширој јавности. То данас долази до изражаја у још већој мери, захваљујући развоју технологије: „Штета што није дочекао ову компјутерску еру. Брзо је напустио оловку, лако прешао на фломастер, а највише је писао директно у писаћу машину. Мислим да би био један од хероја Фејсбука и Твитера, као што и сад царује пошто сви хоће лепо да формулишу, а најлепше нађу код њега.“ (БЕЋКОВИЋ 2014: <http://www.nspm.rs/hronika/matija-beckovic-dusko-radovic-bi-danas-bio-heroj-tvitera.html>).

Овome треба додати и да је Радовић један од ретких српских књижевних и медијских стваралаца који је дубоко укорeњен у традицији, од усменог народног стваралаштва до Јована Јовановића Змаја, а истовремено толико иновативан да је утемељио модерну књижевност за децу и медијски учинио литературу потребом широких слојева који још од школских дана нису посегнули за књигом. Притом је, језгровитом формом изражавања, наговестио долазак времена у коме ће се пажња огромне већине припадника свих генерација, кратко задржавати на текстовима, јер ће преовладати визуелна култура, заснована на слици, фотографији и кратким видео-записима. Управо тој способности да у неколико реченица смести „романе наших живота“, Душан Радовић дугује заслужену славу која се свакодневно увећава, а главни показатељ тога је вирално (интернет) ширење његових текстова, радио и телевизијских емисија и поновно штампање целокупних дела код различитих издавача – од најстаријих и најугледнијих попут „Српске књижевне задруге“, до најтиражнијих као што је београдска „Лагуна“. Баш као за живота, он је аутор који и данас спаја неспојиво: висок квалитет и велике тираже, монашки посвећене читаоце и најширу медијску публику. У књизи сабраних списа Душана Радовића објављеној под насловом „Баш свашта“ (2006), приређивач Мирослав Максимовић одабрао је за штампу текстове који су литерарно најуспелији, а истовремено нису већ од раније познате приче и песме. Све су сврстане у одговарајућа поглавља сабраних дела, а за оно посвећено телевизији, критеријум је био следећи: „У одељак под насловом серије уврштен је текст сећања на настанак 'Слова' и пет оригиналних сценарија: прва и четврта емисија, које уводе јунаке и елементе серије, затим двадесет четврта, направљена као колаж делова претходних емисија (и сам Радовић је сценарио за ову емисију уврстио у своја изабрана дела), па двадесет шеста, као једна од најбољих појединачних емисија, и на крају опроштајна, тридесет четврта емисија, направљена такође по принципу колажа“ (РАДОВИЋ 2006: 1096).

У том контексту, четврта епизода представља надоградњу већ учвршћених ликова и наратива из прве три, од већ успостављене уводне шпике *Играјмо се, на слово, на слово*, до новоуведене одјавне којом се мали Аћим испраћа на спавање. Ова два сонга омеђила су познату игру погађања кроз коју се развија наратив сваке епизоде. Без приче, био би то

обичан квиз, а Радовић је такву форму сматрао исувише експлоатисаном и превазиђеном¹⁵.

Глумац Мића Татић отвара четврту епизоду, а пишчеве дидакалогије редитељу су и упутство читаоцу да замисли призор после емитовања уводне шпице: *Дупла експозиција: слова и тотал студија. Мића силази низ писту. Мића у дну писте.* (РАДОВИЋ 2006: 670). Затим он поздравља гледаоце уобичајеним „Децо, добро вече!“, и започиње игру погађања, од слова „П“ (прста) до слова „Ч“ (чело), стављајући прст на чело и размишљајући шта би могло бити у великој коцки на слово „В“. Овај уводни део представља скретање пажње најмлађих гледалаца на људску главу и све што се на њој налази, од ува до ока, показну вежбу да су слова и гласови директно повезани са свим бићима и стварима у нашем свету. Пошто се ово метареферентно повезивање догађа у телевизијској емисији, то је управо оно што Вернер Волф назива медијатизацијом – метаизацијом у медијима која спаја реалну и виртуелну „стварност“ у целину. При томе водитељ Мића подстиче гледаоце и на поступак који Ајзенхут (2009) назива емулацијом: сањарењем реципијента током читања неког текста, у ширем смислу и током слушања или гледања. Глумац затвара очи и показује како се то ради:

МИЋА: (*затвори очи*) „Или затворите. О, па измишљате: в-в-в-в-в ветар! Ветрењача! Да погледамо шта сте измислили? (*Долази пред ветрењачу*). Ви сте измислили ветрењачу и ми смо направили ветрењачу. (*Окрене крила ветрењаче*). На крилима ветрењаче су ваша писма и дописнице. Погледајте: ту је све оно што сте ви измислили на слово, на слово В“ (РАДОВИЋ 2006: 670).

Овакав наратив ТВ серије *На слово, на слово* подстиче децу да маштају али и да буду активна. Интерактивна комуникација остваривала се тих шездесетих и седамдесетих година прошлог века слањем дописница и писама, а већ трећа верзија ове серије из 2010. могла је да унапреди дијалог реализатора емисија и публике. Не само путем интернета и друштвених мрежа, већ и слањем кратких порука путем мобилних телефона. Ако би се сада приступило новом серијалу, уз директно извођење представе у ТВ студију, глумци би могли да комуницирају са публиком у реалном времену, и реагују на децје предлоге испуњавајући им жеље. Тиме би се најмлађи укључили у креирање сваке емисије, а отвореност Радовићевог дела, потпуно у складу са поставкама Умберта Ека (1965), управо то омогућава. С обзиром на то да се и велике филмске продукције већ селе на интернет, попут NETFLIX (<https://www.netflix.com/>) компаније, чији је слоган „Watch TV Shows Online, Watch Movies Online“, реализација уживо серијала *На слово, на слово*, била би наш корак више: уједињење позоришта, телевизије и интернета у заједничкој креацији писца, редитеља, телевизијских реализатора, глумаца и публике.

Ставови младог Ека о „поетици отвореног дела као дела у покрету“ (ЕКО 1965: 58-59) потпуно су сагласни са Радовићем приступом писању сценарија за децју ТВ серију о словима. Заправо, већина његових текстова, а готово сви писани за електронске медије –

¹⁵ О томе је писао на више места, а експлицитно се изјаснио против квизова за децу у ТВ критици „Два минус за пет плус“ (РАДОВИЋ 2006: 639) и у тексту „Три генерације квиза“ (РАДОВИЋ 2006: 642) као програмским промашајима.

радио и телевизију, чине дело у покрету, отворено за разнолике комбинације од којих свака за резултат има уметничко дело. То је суштински аспект ауторовог стваралачког приступа, у коме је игра речима вођена високим естетским критеријумима.

То омогућава и самом писцу да почетни текст преуређује у складу са захтевима и могућностима реализације у студију, било због редитељских замисли, глумачких интервенција или сопствених иновација. У конкретном случају, у сценарију за четврту епизоду ТВ серије *На слово, на слово*, глумац Мића (Татић) обрео се поред ветрењаче, саграђене по жељи већине гледалаца који су послали писма и разгледнице. Обећање дато у претходним емисијама, да ће балерина играти за најмлађу публику, даје могућност сценаристи да се поигра новим асоцијацијама на слово „В“ код кога се застало.

Балерина се појављује у кадру, спремна за наступ, а окретање крила ветрењаче прати погађање: од векне, ведра, воза, преко вуне, вроне, вретена и вука, све до врапца, врата, виршле и виљушке – све самих погрешних одговора. То траје прилично дуго и балерина се досађује, тако да је глумац-водителј принуђен да интервенише:

МИЋА: „Децо, ово као да је нека зачарана балерина? Ако не погодимо шта је у коцки – она може остати тако сто година хиљада! Да покушамо још једном, али по-ла-ко! На сло-во, на сло-во В?...“ (РАДОВИЋ 2006: 670).

Опет следе погрешни одговори, што са временске дистанце од пола века намеће оправдано питање: да ли би данашња деца која одрастају у дигиталној ери - „дигитални домороци“ како их теоретичари медија називају од објављивања чувеног чланка Марка Пренског (2001: 1-6), навикла на брзе одговоре које добијају на својим мобилним телефонима, таблетима и компјутерима различитих врста, имала стрпљења за ове бескрајне асоцијације? Вероватно не би, ако интерактивност не би и њих саме укључила у директну реализацију емисије, попут велике видео-игрице у којој је свако дете равноправни учесник. Развој технологије већ данас то омогућава, само нам је потребна „дигитална мудрост“ и вештина. Пет сценарија објављених у сабраним списима јесу намењени свим заинтересованим читаоцима али су упућени одраслима који би умели да од њих креирају нови мултимедијални садржај на какве су савремена деца већ навикла.

У сценарију борба са словом „В“ се наставља тако што велики Мића сриче слово по слово: „В-и-с-и-б-а-б-а? В-и-ш-њ-а? В-и-в-а-к? Ви-о-ли-на? (МФГ – музика за балерину – увод) (Фар на коцку са словом „В“ која се полако отвара. У коцки је виолина). (Мића у предњем плану тотала). Децо, погодили сте, честитам! То је виолина!... Пссст! (МФ – Музика за балерину) (Балерина, виолиниста, балерина итд. Заврши арабеску и мали Аћим јој у испружену руку да цвет. Крупно балерина и Аћимов профил. На Аћима)“ (РАДОВИЋ 2006: 670-671).

Пажљивим читањем текста запажамо повремене двосмислености које остављају недоумицу, да ли се ради о омашкама у писању или намерном извртању речи: „љуљушка“, „сто година хиљада“ и слично. Прегледавањем снимљених епизода уверавамо се да су редитељи такве речи и синтагме третирали као обичне грешке (*lapsus calami*) и глумци изговарају правилно: „љуљашка“ и „сто хиљада година“. Вероватно је то најбољи начин

да се деца додатно не збуњују, мада „омашке нису случајне“, запазио је почетком двадесетог века психоаналитичар Сигмунд Фројд (1904; 1961) и говоре нам и оно што говорник или писац нису намеравали да нам саопште. Плес балерине има и едукативну функцију, јер децу предшколског узраста упознаје са високо естетизованом уметношћу са којом се само малобројни сусрећу. Многе девојчице и понеки дечак су пожелели да иду на балет тек пошто су на телевизији имали прилику да виде префињену грациозност играча. По сценарију, Аћим је одушевљен балетом и признаје да је покушао да игра, али пошто умало није пао, одустао је и отишао да хвата свица. Тако сценариста неосетно, без резова, води причу ка светлости и мраку, и помаже најмлађим гледаоцима да превладају уобичајене, развојне страхове од таме и ноћи.

АћИМ: „Свитац се најбоље хвата кад је мрак јер онда се види да нешто светли, и онда се ухвати то што светли, и то је онда свитац. Није важно што је мрак, јер ја сам био у том мраку, и видео сам да тамо постоје само птице, и неке коприве, и неко трње, али то постоји и кад није мрак...“ (РАДОВИЋ 2006: 671).

Душан Радовић није професионални стручњак за развојну психологију али као књижевник који је своје писање ставио у службу детињства којег се „слабо сећа“ јер је цело „стало у један летњи сумрак“ (РАДОВИЋ 2006: 12), интуитивно осећа чему се деца радују и чега се плаше. Када пише, он пише из позиције детета које игром побеђује страхове и тежи непрекидној радости. Сличан савет имају и психолози: „Suočavanje deteta sa strahom uz umirujuće prisustvo odraslog, koji obezbeđuje doživljaj sigurnosti, jedan je od dobrih načina da se pomogne detetu. Na primer, ako se dete boji mraka, treba provesti sa njim jedno vreme u mraku uz zagrljaj koji obezbeđuje sigurnost, što će omogućiti detetu da strahu od mraka priđe na drugačiji način. Strah u igrama može poslužiti i kao sredstvo za oslobađanje ili pretvaranje straha u zadovoljstvo. Tome mogu naročito poslužiti igre u kojima se može pasti, npr. ljuljaška, klackalica, tobogan i dr. Naravno da u takvim igrama uvek pored deteta mora biti odrasla osoba. Budući da deca uče po modelu, neophodno je da odrasli kontrolišu svoje emocionalne ekspresije straha pred decom“ (МИЛОВАНОВИЋ 2016: 108).

За учење по моделу породица је од примарног значаја, али у наше доба медијски обликоване стварности, позитивни примери (нажалост, и негативни) стижу од ликова са којима се публика идентификује. У ТВ серији *На слово, на слово* Аћимов лов на свица мора бити награђен:

МИЋА: „Децо! Као што вам је познато, мали Аћим је ухватио свица, једанпут када је био мрак! Зато што се није уплашио ни мрака ни свица – мали Аћим је одликован! Погледајте!“ (*Мића окреће Аћима који на грудима носи три одликовања*). (РАДОВИЋ 2006: 671).

Камера зумира хероја који је одликован орденом златне машинице зато што се није уплашио у мраку, медаљом за храброст зато што је ухватио свица и орденом Сребрне поморанце зато што је леп. Све протиче у свечаном али и шаљивом тону, а таква је и песма коју Аћим пева у знак захвалности. Она је типична за Радовићев стил у коме се обичне ствари и догађаји несвакидашњим асоцијацијама и метафорама онеобичавају и

дају ефекат зачудности. Ова песма говори о ексеру пронађеном у фрижидеру, недоумици шта ће он ту када није за јело и одлуци да се нешто предузме:

АЋИМ: „Ударио сам хладан ексер/ чекићем као што треба./ А хладан ексер из фрижидера/ сакрио се у зиду./ Сада се мишеви с оне стране/ чешу када их сврби. Уф!“ (*Аћим потоне из кадра. Остоја одоздо уђе у кадар*). (РАДОВИЋ 2006: 671).

Радовићу није првенствени циљ да песмица буде једноставна како би је деца разумела. Важније му је да буде смешна и да подстакне машту слушаца, а имагинација их даље води ка вишим нивоима разумевања. О томе је писао руски психолог Лав Виготски као о „фазама наредног развоја“ дечје интелигенције које нису фиксирани нити строго омеђене, већ се преклапају и појединац реагује на подстицаје, тако да постоје значајне индивидуалне разлике. Тиме је поставио и потврдио хипотезу да је развој личности социјално условљен, а целокупна култура такође друштвени производ. Упркос различитој терминологији, ови ставови су сагласни са идејом Спербера, Хермана и Волфа о метареферентној природи човека, тако да метаизација као процес представља мрежу знања и асоцијација, испреплетену попут интернета али симболички неупоредиво богатију и плодотворнију, јер је „жив организам“ који се непрекидно развија.

У анализираној четвртој емисији ТВ серије *На слово, на слово*, Остојина доследност да изговара речи које почињу словом којим и његово име праћена је и пишчевим скривеним знацима: он улази у кадар „одоздо“, а иза њега је „округло огледало“. Мала је вероватноћа да ће то деца запазити, на предшколском узрасту то је „метареференца која је преслаба да изазове когнитивни одговор“, те је сценариста приморан да запише све на шта жели да скрене пажњу и пусти медијског актанта да то и изговори:

ОСТОЈА: „Осмотрите! Остоја окачио округло огледало. Очаравајуће Остојино огледало! Одлично огледало!“ (РАДОВИЋ 2006: 671).

Следи Остојин покушај да разговара са огледалом, што је метареференца на бајку *Снежана и седам патуљака* у којој се зла маћеха свакога дана огледа и пита „ко је најлепши на свету?“, а несрећни догађаји почињу када јој то признање преотима њена лепа пасторка. Код Радовића је та метаизација комична и металептична, чиме се још једном потврђује да је металепса фигура која се чешће примењује и лакше остварује кроз хумористичке жанрове.

ОСТОЈА: „Одговарај Остојино огледало: осим Остоје одликоваше ли обашка и овог оволицког? (*Крупно - огледало у коме се види Остоја*). Одговарам: Осим Остоје одликоваше и оног огрлицом од ордења“ (РАДОВИЋ 2006: 671).

На наредна питања огледало (заправо Остоја у огледалу), наставља да хвали Аћима и његову „особитост“ јер је „одважан, очешљан, окупан, одевен, обувен, одликован...“ и Остоја, ошамућен поразом једноставно нестаје из кадра тако што потоне у коцку.

Свака сцена у ТВ серији за децу *На слово, на слово* је заокружен наратив, поштује се жанровско правило да се епизоде могу гледати појединачно, попут филмова, Ништа не

остаје недоречено, емисије *Слова* су попут ланца прича, а свака „алка“ може да се комбинује у другачије распоређене наративе, што даје редитељу бројне могућности за реализацију пишчевих замисли. Не само током једне емисије, већ и читавог серијала, тако да су неке епизоде заиста и реализоване као колажи претходних, једна врста избора најбољих прича и сцена из ове ТВ серије.

У овој епизоди уочљива је једна привидна недоследност: глумац Мића Татић пожелео је „Лаку ноћ“ Остоји, а то је обично и крај емисије. Међутим, написани сценарио до тог дела, има премали број страница, а тиме би и трајање телевизијске епизоде *На слово, на слово* било краће од предвиђеног. Са књигама је ствар другачија, њихов обим није ничим условљен. Међутим, емисије су део програмске шеме и свако одступање је ремети. Мада се Душан Радовић у својим анализама ТВ Дневника залагао да се укине када нема о чему да извести или да се емитује само временска прогноза Каменка Катића, тај принцип није применио на дејчу ТВ серију. Овде је поштована „минутажа“, тако да се после Мићине препоруке Остоји да сања зеца, пажња гледалаца усмерава на слово 'И' и из кутије се указује играчка. То је лутка, а Радовић у дидасталији прави још једну занимљиву грешку, заумну попут његових игара речима: „(Вади из играчке лутку). ...Ево децо, још једне играчке... То је лутка... Погледаћемо шта та лутка уме да ради...“ (РАДОВИЋ 2006: 673).

У истој епизоди глумац (Мића) се окреће према камери и саопштава да иде у биоскоп, а гледаоцима поручује да питају маму шта има за вечеру. Овакво директно обраћање ликова реципијенту у уметности и медијима, представља металепсу, а Женет сматра да га лични искази појачавају: „Zbog toga se, dakle, metaleptičnim može smatrati svaki iskaz o sebi pa prema tome svaki diskurz, što uključuje i svaki pripovjedni tekst, primarni ili sekundarni, stvarni ili fikcijski, koji sadrži ili razvija takav tip iskaza. Taj oblik metalepse bez sumnje je manje očito fantastičan nego ostali, no on je, još podmuklije, u srži svega za što vjerujemo da možemo reći ili misliti o samima sebi, ako je istina – zato što je istina – da je ja uvijek i jedan drugi“ (ЖЕНЕТ 2006: 89).

Претпостављамо да предшколска деца когнитивно схватају први ниво ове метареференце, да је Мића лик из ТВ серије *На слово, на слово* који им се обраћа са телевизије, њима блиским језиком, да би им објаснио како нешто уме, а нешто не уме, баш као и они. Пошто му је досадило да се игра, он иде даље, а гледање филма му се чини привлачним. Оно што је изван досега дејче когниције на том узрасту јесте апстрактно мишљење, свест о томе да је телевизијски јунак који говори о себи заправо човек у улози глумца, да је његова права личност другачија од оне која им се приказује. Следећи Женетову интенцију указује нам се да пробијање баријере између фикције и фактицитета никада није потпуно исто за све у публици: једнима се указују отвори у зиду, нека врста прозора који омогућавају поглед са обе стране, а пред другима се читав зид руши и они успевају да на потпуно нов начин сагледају и уметничко/медијско дело и сопствену „стварност“. У четвртој епизоди *Слова* ред је на бројеве: појављују се две главе, једна која броји, а друга која тај поступак прати изговарањем слова азбуке. Принцип делује једноставно, али само на први поглед, јер увек једна глава изговори за једно слово или број више, а друга покушава да је достигне:

I: „Један, два, три, четири, пет...

II: А, б, в, г, д, ђ...

I: Шест!

II: Е!

I: Седам, осам!

II: Ж, з!

I: Девет!!

II: И!!

I: (*Брзо*) Десет, 11, 12, 13...

I: Ј, к, л, м...

II: Тринаест, 12, 11, 10?

I: М, л, к, ј?!“ (РАДОВИЋ 2006: 673).

Овде се једноставна вежба компликује, јер бројање уназад ремети почетно правило. Друга глава покушава да реши проблем преокретањем већ изговорених слова азбуке, што збуњује прву главу и цео систем се распада иако се повремено учини да досеже до неког смисла:

I: „(*Накашље се*)

II: (*Накашље се*)

I: Шездесет и седам?

II: Сарма.

I: Сто педесет и два?

II: Шнуфтикла.

I: Милион!

II: Милионер!“ (РАДОВИЋ 2006: 674).

Бројалица чија је равнотежа нарушена могла би да се настави јер је управо изговорен број који се може повезати са именицом која означава богатог човека. Деца поред телевизора таман могу да помисле да се поново успоставља разумевање и комуникација између две главе али док је малочас игру пореметила друга, сада то чини и прва тврдоглава глава:

I: „Милион седам стотина хиљада деведесет и девет?

II: Ото-рино-ла-рин-го-ло-ги-ја!

I: Хм!

II: Хм!

I: Седам?

II: Ж!!

I: Седам?

II: Ж!!!

I: Седамдесет и седам!

II: Жуженберг!“

Ово надмудривање подсећа на причу о два јарца на брвну који се на крају стрмоглављују у реку јер ниједан неће да одступи и препусти пролаз другоме. Душан Радовић воли да читаоца, слушаоца и гледаоца доведе у безизлазну ситуацију, а онда је крајње једноставно разреши:

I: „Један?

II: А!

I: Два?

II: Б!

I: Три?

II: В!“

Али живот није тако једноставан, праволинијски, већ је нека врста слалома, кретања цик-цак линијом, и мада смо често склони да најмлађе штедим од таквих сазнања, сценариста сматра да је боље припремити децу, најбоље кроз игру, за неочекиване догађаје:

I: „Милијарду милиона милијарди!

II: Рас-ки-се-ли-ше-ли-ти-се-о-пан-ци?“ (РАДОВИЋ 2006: 674).

Радовић овом кратком игром бројева и слова демонстрира суштинске одлике своје поетике у којој сасвим обичан наратив лако склизне у апсурд, али с поруком да се тога не треба плашити, већ напротив – бесмислу се треба храбро насмејати и наставити своју причу кроз игру. По томе је писац налик на источњачког мудраца, његова мисао није тескобна попут егзистенцијалистичке, већ ведре и радосне попут зена¹⁶ који је шездесетих година прихваћен и у нашој, европоцентричној западној култури. Радовићев сегмент сценарија у коме се надмудрују две главе (*talking heads* – телевизијски израз који означава спикере у студију) поседује мудрост зена али се опире било каквој дефиницији, тако да остаје на нивоу дечје игре и разумевања најмлађих гледалаца. Брзалица којом се завршава

¹⁶ “Iznenada se neko sreo sa zenom; pošto joj je njen poštovani vijek dao ugled, ova doktrina je došla da poučava da je svijet, da je sve promjenljivo, neodredljivo, prolazno, paradoksalno; da je red događaja iluzija našeg sklerotizantnog razuma, da je svaki pokušaj da se on definira i fiksira u zakonima osuđen na poraz... Ali da upravo u punoj svijesti i u radosnom prihvatanju ovakvog stanja i jest krajnja mudrost, definitivna ozarenost; i da vječita kriza čovjeka ne nastaje zato što on mora da odredi svijet i u tome ne uspijeva, nego što on hoće da ga odredi, dok to, u stvari, ne mora“ (EKO 1965: 195).

је упечатљива попут зен-коана, али није загонетка на коју треба одговорити. „Рас-ки-се-ли-ше-ли-ти-се-о-пан-ци?“ једноставно треба понављати као језичку и говорну вежбу, а у њој је садржано и питање и одговор, дух српске традиције и духовитост модерне, мали наратив какав и приличи добу постмодерне која укида све велике приче сматрајући их утопијским. Величина Душана Радовића огледа се у његовом опредељењу да делује на маргинама литературе и да на том „страшном месту постојања“ служи ведрини и доброту: „Ја искрено мислим да сам изван књижевности и да због тога нисам ни у пажњи ни у надлежности књижевних критичара. Што дуже живим и више пишем све сам даље од постојећих књижевних класификација. Ја волим и умем да радим само ово и овако, а то је за нашу културну и књижевну јавност мало и неозбиљно. Немам ништа против. Сигуран сам да то нешто некеме значи, а име те потребе и задовољства није битно. Књижевност је једно, а такозвани књижевни живот нешто сасвим друго“ (РАДОВИЋ 2006: 16).

Четврта епизода се наставља са Мићом у кадру испред коцке са словом „П“ који уместо поздрава пита ТВ гледаоце: „Раскиселише ли вам се, децо, опанци? Не? Добро... А сада ћу вам причати шта сам гледао у биоскопу. Страшно је... Слушајте само...“ (РАДОВИЋ 2006: 674).

Започиње причу о папучама са кићанкама које су живеле у коцки на слово „П“ и тиме повезује филм са телевизијским студиом у коме се управо налази. Ова сцена је „слика у слици“ (*mise en abyme*), јер причањем претвара гледаоце у сведоке догађаја који се управо одвија пред њима, папуче излазе из кутије. Све је то лако разумети, јер се и деца баш тако играју: узимају играчке и причају шта оне раде, повремено им позајмљују глас као прави глумци и тако дочаравају стварне или још чешће – измишљене и измаштане догађаје. Тако се развија имагинација коју упоређују са медијском, а она им даје подстицај да се касније играју надовезујући се на виђене призоре. То је такође метареферентно надограђивање, сасвим је неважно што деца најчешће не памте имена глумаца, а поготово не редитеља и сценариста. У сећању им остаје само како се зову главни јунаци, а то је довољно за варирање наратива којим се виђено опонаша или надограђује, а понекад основна прича мења у складу са дечјим жељама. Данашња деца одрастају уз мобилне телефоне и компјутере, што им омогућава да и сама снимају своје игре и затим их гледају и размењују снимке. У визуелној цивилизацији „*Delovanje komunikativnog uma danas [...]* podvrgnuto je jednoj naročitoj socijalnoj i kulturnoj transformaciji, koja uvodi radikalno novu komunikativnu praksu, u duhu generisanja visokih telekomunikacionih tehnologija i njima saobrazne mitologije slika ili tzv. *imagologije*“ (ВУКСАНОВИЋ 2004: 103).

У ТВ серији о словима, Мића Татић уводи гледаоце у причу, тобоже ону коју је гледао у биоскопу, о коцки на слово „П“, а тог тренутка камера снима папуче и оне су у крупном плану на телевизорима: „...живеле су две папуче са кићанкама... Свака папуча је имала своју кићанку, али је једне ноћи неко украо кићанку са једне папуче...“ (РАДОВИЋ 2006: 674).

Гледаоци су већ научени да кадрирање коцке са одређеним словом азбуке наговештава одговор: у овом случају крадљивац је неко чије име почиње на слово „П“, али појава малог белог прасета које скичи је ипак изненађујућа. То није право прасе већ гипсано, што се уочава тек у крупном плану, али снимљено скичање је збуњујућа, звучна металепса која руши баријеру између стварног и фиктивног, тако да гледалац „*dekodira*

zvuk za koji pretpostavlja da pripada idućoj sekvenci koju mu taj zvuk najavljuje, odnosno započinje s pomoću zvučne vrpce“ (2006: 61). Глумац му се обраћа, благо али упорно:

МИЋА: „Мало, бело прасе... (*Прасе скичи*) Немој да плачеш... Говори где је кићанка! (*Прасе скичи*) Немој да плачеш. Ако ти ниси појело кићанку, немој плакати... (*Прасе скичи*) Прасе је гладно, зато скичи... Оно не једе кићанке... Знате ли шта једе ово прасенце?... Оно једе петодинарке и десетице... (*Спушта новчић у прасе*). (*Прасе скичи*) Добро, добро, добићеш још. (*Спушта новчић*). (*Прасе скичи*) Е, нема више... Морамо видети шта је са кићанком... Неко је украо кићанку“ (РАДОВИЋ 2006: 674).

Дечја телевизијска публика тако је упознала „касицу прасицу“ као нови лик у ТВ серији *На слово, на слово* и многи ће пожелети да је имају. Идеја о штедњи је суптилна, ненаметљиво провучена кроз ову сцену. Али је зато поглед гледаоца камером усмерен на коцку са словом 'У', док Мића изговара последњу реченицу о крађи кићанке. Осумњичено прасе је ослобођено кривице, детективска потрага усмерава се на ново слово.

МИЋА: „Охо!... Ево једног слова 'У'... Можда је ту кићанка коју тражимо?! Да погледамо. (*Отвара коцку. Вади усисивач*). А иза слова 'У' – био је усисивач. Усисивачи су прождрљиве животиње. Они уопште не жваћу, него само гутају. Завлаче се испод кревета и само гутају... (*Усисивачу*) Извините, ми тражимо једну кићанку са папуче. Ви сте били под креветом – да је негде нисте видели? (*Ефекат усисивача*) Можда сте били гладни? (*Ефекат усисивача*) Извините, али ми морамо наћи кићанку... Зините... Кажите 'А'... (*Усисивач*) Усисивач је био невин. Он није имао појма о кићанки. Треба тражити даље“ (РАДОВИЋ 2006: 674).

Ова потрага догађа се по моделу бајке, јунак стално наилази на препреке и не остварује лако свој циљ. Ликови функционишу у складу са морфологијом бајке. При томе, Душан Радовић пародира бајку и уместо „чаробног средства“ примењује прозаична решења, указујући тако да се у свакодневици налазе одговори на готово сва питања која се човеку намећу, а он мора да их разреши како би наставио свој пут.

У коцки обележеној словом „Т“ је тромбон, прилика да се види и чује необичан инструмент и закључи да он не може бити кривац, јер „тромбони живе од ваздуха“. Коначно, у коцки „К“ могла би се наћи кићанка, али унутра је кокошка и глумац Мића Татић разочарано затвара кутију. Његово лице је у првом плану и види се да је збуњен и да о нечему размишља.

МИЋА: „Чекајте, децо! Та кокошка врло чудно изгледа... Или се мени само учинило? (*Отвара коцку*). ...Тако је. Ево наше кићанке, на глави кокошке. Погледајте. Закитила се кокошка туђом кићанком! Хтела је да буде лепа!... И јесте лепа... Лепа је кокошка кад уместо шешира стави шарену кићанку!“ (РАДОВИЋ 2006: 674-675).

Овај антропоморфизам са кокошком која воли да се украшава шеширом или кићанком има функцију снижавања напетости, јер кривац је пронађен и мораће да врати украдену ствар. Али сврха ТВ серије *На слово, на слово* није само да деца науче азбуку, већ да, између осталог, разумеју друге и саосећају са њима. Емпатију према кокошки која се „закитила туђом кићанком“ – што је метареференца на изреку о „кићењу туђим перјем“, глумац-водителј разрешава на једноставан начин, смирено попут филозофа:

МИЋА: „Шта да радимо, децо? Ако кокошки узмемо кићанку, биће јој жао. Жао ће бити и папучи ако не добије своју кићанку. Знате шта. Оставићемо кокошки кићанку, а папучи ћемо направити другу. Тако је најбоље. Тако ће сви бити лепо“ (РАДОВИЋ 2006: 675).

Душан Радовић пише закључак који прати антички принцип калокагије: лепо и добро јављају се уједињени. Истовремено, то је и наук деци да буду толерантнији једни према другима и да се не свађају око играчака, пошто се једна увек може заменити другом. Можда ће понеко дете сматрати да је требало одузети кићанку кокошки крадљивици и вратити је папучи којој она припада, али избегнут је сукоб и сви ће бити намирени кићанкама. Ако ово делује наивно, то је зато што доброта захтева попустљивост и простодушност, а зло је насилно и често банално, чак и оно најстрашније, о чему је писала Хана Арент (1963; 2000) у извештају са суђења нацистичком ратном злочинцу Адолфу Ајнхману у Јерусалиму.

Сонгови у ТВ серији *На слово, на слово* имају позоришну функцију, у духу театра немачког експресионизма и ангажованог деловања Бертолда Брехта. Они нису само забава, песма ради песме, што је карактеристично за веома популарне холивудске мјузикле. Радовић пише песме које имају изразит наративни потенцијал који не одступа од главног циља сваке емисије, а то је учење азбуке кроз игру. Тако, тек што је завршена сцена са папучама, у кадру је певач код клавијатуре на степеницама који почиње свој речитатив:

„Дозволите, да вам у две-три речи...

Допустите, да вам са два-три прста

Да вам са две-три дирке

Испричам једну причу...

Бела дирка са клавира

Воли кад се по њој свира.

Ц, Д, Е, Ф, Г, А, Х, Ц!

Црна дирка са клавира

Обожава кад се свира

Цис, дис, фис, гис, аис!“

(РАДОВИЋ 2006: 675)

То су само прве три од осам строфа дуге песме која повезује слова као ознаке тонова, али увођењем и повисилица – полутонова, представља час музике за све гледаоце. Деца кроз песму сазнају како настаје музичка композиција, удруживањем тонова који се међусобно слажу и стварају хармонију пријатну за слушање.

„Нико неће

Само аис,
Када аис
Има друга,
Када аис има браћу
Много црних, белих пруга.
Кад се свира, нек се свира,
Са свом браћом са клавира“
(РАДОВИЋ 2006: 675).

У четвртој емисији ТВ серије снимљене по сценарију Душана Радовића, по завршетку песме певач одлази, а на екрану су поново Мића и Аћим. Камера у широком плану приказује цео приказ, тако да деца могу да виде промену сцене, без монтажних резова који би их збуњивали. У раном узрасту потребно је да се доласци и одласци ликова прикажу, а искуства из историје кинематографије показују да је и одраслим гледаоцима било потребно извесно време да се навикну на резове који ликове пребацују из једног простора у други. У емисији *На слово, на слово* коју анализирамо, време је за одјаву, тако да глумац – водитељ Мића Татић на то подсећа гледаоце:

МИЋА: „Децо, били смо на почетку, па смо били у средини, и сада смо на крају. Још само три речи, још само две речи, још само једна реч...

АЋИМ: Кобајаги!

МИЋА: Није, Аћиме, кобајаги... Стварно, још само једна реч...

АЋИМ: Погледај!

(Гост на коцки са словом 'М').

МИЋА: Извините, Аћиме, извините и ви децо... Дошао нам је гост, добро вече...“
(РАДОВИЋ 2006: 675).

Душан Радовић воли да приређује изненађења својим читаоцима, слушаоцима и гледаоцима, тако да ово одлагање завршетка емисије није неочекивано. Оно је у функцији серије у којој се од деце тражи да учествују у игри тако што ће одговорати на питања шта се налази у коцки обележеној неким словом. Овај пут је то слово 'М', те Аћим покушава да погоди шта је унутра:

АЋИМ: „На слово, на слово 'М' - је мече!

ГОСТ: Не. Мало мече кестен пече.

АЋИМ: Мува?

ГОСТ: Не. Мала мува кестен кува.

АЋИМ: Миш?

МИЋА: Добро, Аћиме... Наш гост је донео коцку на слово 'М', да деца погађају. Ево – нека се деца сете свих речи на слово 'М' и нека нам пишу. Они умеју да се сете, умеју и да пишу, а знају и нашу адресу. Телевизија, Београд – 'На слово, на слово'..." (РАДОВИЋ 2006: 675).

Глумац на крају објашњава да ако деца погоде шта је у кутији, да се неће кајати, али ни ако не погоде, шалећи се да ће се ипак мање кајати ако одговоре тачно. И заиста изговара само једну реч, јер и Аћим изговара једну, што заједно даје „Лаку ноћ!“

Следи одјавна шпица коју прва емисија није имала, али је у међувремену снимљена. Сонг пева Мића Татић:

„Спавај, Аћиме, лепо сањај
нек лопта спава
и Остојина глава...
Нек утрну свеће,
нек спава цвеће
и птице и сијалице...
Нек спавају коцке
и слова нека спавају...
Нека се сви ућуте
и нека се сви успавају...
Лаку ноћ! Лаку ноћ! Лаку ноћ!
Затамњење.“
(РАДОВИЋ 2006: 675).

Умирујућа песма у форми телевизијске успаванке представља позив деци да искључе телевизор и припреме се за спавање и миран сан.

Пред читаоцем сценарија ТВ серије *На слово, на слово* је захтеван посао али и награда за уложени труд у виду естетског квалитета и откривања веза између текстова и књига Душана Радовића. „Хоризонт очекивања“ младог читаоца могао би бити изневерен, уколико је подстицај за откривање текстова била нека од епизода из телевизијског серијала. У ТВ медију све функционише лепршаво и лако, већ уводна шпица је позив гледаоцима да се придруже игри учења слова и одгонетања загонетки које им писац и редитељ постављају. Помоћ у путовању кроз емисију пружају им глумац Мића и дечак Аћим, чије је размишљање и понашање сасвим у дечјем духу, на интелектуалном нивоу конкретних логичких операција. Истовремено, емоционалну преосетљивост карактеристичну за рани узраст, деца оснажују богатом имагинацијом и игром којом откривају и проверавају начин на који функционише друштвени живот и свет природе.

Очекивање да су и сценаристички радови Душана Радовића духовити и забавни подстакнуто је и књигама у којима су објављене песме и приче из ТВ серије *На слово, на слово*. Писац је преузимао текстове из сценарија и објављивао их у збиркама песама и прича, руководећи се праксом других књижевника који су сарађивали са медијима: „Мало је познато да је највише добре литературе за децу код нас објављено преко радија и телевизије. Брзина и велика продукција нису компромитовале писце и писање, него су оповргле преживела схватања о култури и уметности. Телевизији и радију недостаје патетика којом се оглашавају књиге и позоришне премијере. Радио и телевизија су скинули и ону лажну мистерију у којој се већ дуго крију све врсте стваралаштва“ (РАДОВИЋ 2006: 618).

Демистификујући стваралачки рад писца, било за који медиј да пише, класични попут књиге или електронски који је добио на значају у доба убрзаног начина комуникације, Радовић није ни желео да ТВ сценарија објављује у књизи. Он их је сматрао текстуалним предлошком за снимање и тек је постхумно објављен текст лутка сцена из серије *На слово, на слово* (1986) што значи да је и издавач поштовао ауторски став. Тек је 2006. године, у жељи да проучаваоцима дела Душана Радовића предочи потпунију слику о његовом раду, приређивач Мирослав Максимовић уврстио пет оригиналних сценарија у сабране списе *Баи свашта*.

Ипак, чињеница да су објављени и доступни свим читаоцима без обзира на узраст, могла би подстаћи и најмлађе љубитеље Радовићевог дела да „уроне“ у текст сценарија. Његова уверења да ће пронаћи непознате песме, приче и драмске игре сигурно ће бити потврђена али ће на рецепцију утицати и дидаскалије као прецизна упутства редитељу и глумцима. То може у први мах збунити дете које чита, али ће му овај другачији медиј открити нови хоризонт који повезује књижевност са телевизијом, а такође и са позориштем и филмом. Читалачко трагање кроз сценаристичке записе представљаће и нове увиде у начин на који настају емисије, неку врсту иницијације у мајсторску радионицу писца.

Естетика рецепције читалаца са већим књижевним искуством биће другачија али и за једне и за друге „хоризонт очекивања“ биће сигурно проширен и надмашиће њихова надања и претпоставке о тексту: „Књижевno дело nije objekat koji postoji sam za себе i koji svim posmatračima u svim epohama nudi isto lice. Оно nije spomenik što monološki otkriva svoje bezvremeno biće. Pre ćemo reći da, poput partiture, teži da pri čitanju izazove uvek novu rezonancu, koja tekst oslobađa verbalnosti i dovodi ga do aktuelnog postojanja“ (ЈАУС 1978: 59).

Трансмедијално разматрање односа између приче и медија као комуникативног канала који истовремено гради технику уметничког израза, у овом случају приказује како је један наратив из сценарија пролазећи кроз телевизијски медиј и враћајући се у књижевни, изградио више светова приче. При томе су узајамни утицаји учинили да ти светови буду у интеракцији која их повезује и резултирала феноменом трансмедијалног приповедања који теоретичари сматрају примером релације коју називају „један свет – много текстова“ (РАЈАН 2013: 363-365).

5.2. ЗРЕЛА ФАЗА ТВ СЕРИЈЕ *НА СЛОВО, НА СЛОВО*

У сабраним списима Душана Радовића, објављеним постхумно, поред сценарија прве и четврте епизоде телевизијске серије за децу „На слово, на слово“, штампани су и текстови на основу којих су снимљене 24, 26. и завршна 34. емисија. Анализом садржаја и компарацијом са текстовима из ране фазе покушали смо да установимо да ли је очуван континуитет полазне идеје и у ком смеру се развијао наратив, односно како Радовићева прича функционише на малом екрану.

Двадесет четврта емисија почиње уобичајеном музиком и шпицом, кадром који приказује студио у тоталу и водитеља Мићу Татића који се приближава камери, узимајући кишобран. Чим то учини, он проговара без увода карактеристичног за рану фазу емисије, *in medias res*:

МИЋА: „Било је то после првих киша, пре много, много година. Неком цару киснула су нова одела, а он то није волео. – Измислите ми кишобран! Хоћу кишобран! – викао је цар. – Измислићемо га, светли царе, само реците – како изгледа? – Обично, - рече цар – доле дршка, горе жица и платно. – Жели ли, светли царе, да измислимо отворен или затворен кишобран? – Измислите затворен – који се отвара! Тако је, захваљујући кишама а затим и том цару – измишљен кишобран. Затворен, који се отвара“ (РАДОВИЋ 2006: 675-676).

Реципијенти интуитивно увиђају парадокс у логичком редоследу настанка кишобрана који је одмах савршен, као да је изронио из Платоновог „царства идеја“. То производи хумористички ефекат, иако са различитих когнитивних нивоа код предшколске деце и старијих гледалалаца и читалаца текста.

Водитељ Мића (Татић), пошто заврши причу о кишобрану, предаје га Лоли (Новаковић), а она одмах почиње песму: „Уморило се лето, нема лета, / издало га сунце и птице гласне. / Заборавило да пева и да цвета.../ Уморило се лето, небо гасне“ (РАДОВИЋ 2006: 676).

Чим заврши прву строфу, певачица оставља стари и узима нови кишобран, чини то и после наредне строфе, а на крају предаје трећи кишобран Ђузи (Стојиљковићу). Он одмах започиње причу, такође необичну попут прве, с тим што је ова и „заумна“ и са елементима „слепстик“ комедије из доба немог филма: „На уском месту срела су се два господина. Један господин има налив-перо, други – два ораха у цепу. – Ја сам члан Београдске филхармоније – рече први. – Ја сам Петроније – рече други. – Е, уклони се, Петроније, да прође члан Београдске филхармоније! – Не могу, нисам на то навикао. – Уклони се, Петроније! – рече члан Београдске филхармоније. Ударићу те кларинетом! – Удари чим хоћеш! – рече Петроније. Ти мене кларинетом, ја тебе сунцокретом, прво дршком, а онда цветом! – Значи – двапут? – Дватрипут! Наљути се члан Београдске филхармоније, дохвати кларинет и удари Петронија посред главе, где му стоји шешир. (Кларинет) Побесне Петроније, погледа члана Београдске филхармоније, што му је то му је, и удари га сунцокретом“ (Тас) (РАДОВИЋ 2006: 676).

Ова прича о случајном сусрету угледног кларинетисте и обичног Петронија је метареференца басне о два јарца на брвну, само је епилог другачији. Ђуза приповедање наставља песмом којом детаљно – уз звучне ефекте који дочаравају тучу, разрешава

необичан случај пародијом катарзе: „Петроније, Петроније – поново викну члан Београдске филхармоније – пусти ме да прођем, уклони се! – Нисам навикао, не могу! – Дај ми нешто да ја тебе пустим! – Ево ти два ораха. Члан Београдске филхармоније узе она два ораха и пусти Петронија преко моста. Петроније пређе мост и викну ’Збогом’, а члан Београдске филхармоније удари га ногом“ (РАДОВИЋ 2006: 676).

Ефектном римом завршава се прича о тврдоглавости. Све време приповедања и певања глумац Ђуза (Стојиљковић) је држао кишобран у рукама, да би уласком Миће (Татића) у први план камере, њему предао „чаробно средство“ за заштиту. У наставку емисије Мића и Аћим гледају рибе у акваријуму. Аћим покушава да изброји рибе и у томе не успева, јер се оне стално крећу. Мића му објашњава да се рибе броје тако што се упецају, једна по једна, што код лутка који симболизује дечака изазива гнев:

АЋИМ: „Јао, што ти знаш... Тако се броје рибе које упецаш... А оне које не упецаш?... Баш ти знаш!... Рибе се уопште не броје... Оне се нервирају кад их неко броји... Зато стално пливају... (РАДОВИЋ 2006: 676).

Ова кратка сцена има и еколошку поруку: одрасли би да потчине природу, да њом овладају, како биљним тако и животињским светом, а деца на свет гледају другачије.

У зрелој фази ове ТВ серије уочавамо разлику у односу на почетне епизоде: наратив је такође састављен из сегмената али су они повезанији, што емисије чини динамичнијим. Сонгови нису само пауза у приповедању, него и музичка разрада наратива. Нема пауза нити успоравања тока радње, призори се смењују као у позоришту. Камера је сада усмерена на Пају (Минчића) који својим деловањем подсећа гледаоце да је реч о емисији чији је циљ учење слова. О томе говори и ауторска дидакалогија: „(Паја поред црне табле са прорезом. На табли три речи: мост, гост, кост. У свакој речи, место слова ’о’, стоји ђеврек.)“

ПАЈА: „Мост, а слово ’О’ направљено од ђеврека!... Бравоооо! Кост и поново ђеврек уместо слова ’О’... Дивно! Гост – и још један ђеврек! Па то је... то је... ја не знам шта да кажем! Дошло је неко дивно време да се и слова могу јести! Пајо, више нећеш бити гладан. Читаћеш књиге и помало јести... Мало, мало па слово ’О’!“ (РАДОВИЋ 2006: 676-677).

У наставку се догађа оно што је гледалац и наслућивао, Паја узима ђевреке, али оправдава се пред публиком и сопственом савешћу тиме што у празнине у речима умеће друга слова. Тако „мост“ постаје „маст“, а „кост“ и „гост“ се претварају у речи без значења – „квст“ и „гнст“. Све је спремно за гозбу али појава лутка Аћима доводи до сукоба као покретача драмске радње, јер сва та слова и ђевреци су његови. После расправе о глади, Паја добија на поклон један ђеврек, а два враћа назад и тако се постиже разуман компромис: две од три речи остају исте као на почетку – „гост“ и „кост“, Аћим их лично поправља, а само „мост“ мора да се преобрази у „маст“. Паја је барем делимично сит и своје задовољство изражава певањем:

„Где је она лепа земља Грч-ка,

лепа земља Грч-ка,

лепа земља Грч?

Где се риба на маслини крч-ка,
на маслини крч-ка,
на маслини крч!“

[...]

Цела песма има осам строфа, пева се о лепотама хране, али и природе и завршава одом води:

„Где се пије бистра вода гор-ска,
бистра вода гор-ска,
бистра вода гор?“

(РАДОВИЋ 2006:677).

У синопсису писац обележава и слокове и начин на који их треба нагласити како би слушалац песме могао да разуме необичне завршетке свих строфа: „Грч, крч, Гроц, глц, Фруш, шуш, Двор, гор“. Већина тих речи би била без значења да се не понављају у претходним стиховима као потпуне, а на крају само као први слог дужих конструкција.

У брехтовском маниру смењују се приповедање и игране сцене са сонговима, тако да после Пајине песме следи нека врста војног егзерцира, а онеобичавање се постиже тиме што су и генерал и његова војска лутке направљене од кукуруза. Претходни сонг се „претапа“ у сцену на којој је само генерал, а затим се зачује војничка труба:

ГЕНЕРАЛ: „Стој! Ко иде?“

ВОЈСКА: (*off*) Кукуруз и шаша.

ГЕНЕРАЛ: Кукуруз напред, остали стој!

(Улази војска – клипови кукуруза.)

ВОЈСКА: (*пева*):

Куку-руку,

руку-рузи!

Куку-руку,

руку-рузи!

(*Соло*)

Преко поља равна

иде војска славна!

Над полегле траве

подигла је главе!
Ступа војска жута,
дрхти земља љута!
Дрхти земља црна
од милион зрна!
(Сви)

Куку-руку,
руку-рузи!
Куку-руку,
руку-рузи!

(Војска се заустави.)“ (РАДОВИЋ 2006: 677-678)

Необичан приказ пред ТВ гледаоцима/читаоцима текста, може се тумачити у духу зачетника посткласичне наратологије Дејвида Хермана који сматра да се „свака наративна порука може транспоновати из једног медија у други, а да не изгуби своја суштинска својства“ али такође истиче да „иако се користе истим наративним принципима, они их прилагођавају специфичним особинама конкретног медија, те да медиј преобликује информацију преносећи је из једног знаковног система у други, додајући, односно одузимајући јој од првобитног значења“ (ХЕРМАН 2004: 51).

Униформисани кукурузи боре се са страшним непријатељима који би да их поједу, а не само победе у рату и присиле на капитулацију. Хумористички ефекат изазива амбиваланција посматрача који навијају да генералова војска избегне све невоље али истовремено се присећају како су укусни били кувани или печени кукурузи које су некада, можда баш и тог дана, у слатк појели. То их доводи у необичан положај „непријатеља“ војске са којом управо саосећају.

ГЕНЕРАЛ: „Иде ноћ, јунаци!...

ВОЈСКА: Нека иде!

ГЕНЕРАЛ: Тамна, црна ноћ!

ВОЈСКА: Врло вааа-жно!

ГЕНЕРАЛ: Ноћ је пуна непријатеља!

ВОЈСКА: Нема веее-зе!

ГЕНЕРАЛ: На језику наших непријатеља волети значи – јести! Они вас воле и покушаће да вас поједу!

ВОЈСКА: Нема везе!

ГЕНЕРАЛ: Не дајте се, јунаци! Семе кукуруза не сме се затрети!

ВОЈСКА: Никад! Никад! Никад!

ГЕНЕРАЛ: У качамак?

ВОЈСКА: Никад!

ГЕНЕРАЛ: У проју?

ВОЈСКА: Никад!

ГЕНЕРАЛ: Са чварцима?

ВОЈСКА: Никад! Никад! Никад!

ГЕНЕРАЛ: Хвала вам, јунаци!

ВОЈСКА: Не-ма на че-му!

ГЕНЕРАЛ: На де-сно!

(Ефекат. Војска се окрене)

... Напрееед марш!... Лева – десна, лева – десна, лева – десна, један – два!

(Добош и труба. Војска пева.)

Куку-руку,

руку-рузи!

Куку-руку,

руку-рузи!“ (РАДОВИЋ 2006: 678).

Помешана осећања гледалаца прате и ову „потресну“ сцену, јер војска маршира у ноћ, не знајући хоће ли дочекати јутро у пуном саставу или ће сви славно страдати у качамаку или проји, можда чак са чварцима. Душан Радовић постиже комичан ефекат и садржајем и формом, начином на који војска одговара на генералове недоумице изражене кроз питања. Војници одговарају београдским сленгом, растежући речи, а то њихово „Врло вааа-жно!“ и „Нема веее-зе!“ сигурно засмејава најмлађу ТВ публику, јер и она осећа да је непримерено озбиљности ситуације и тренутка. Писац суптилно показује како се промена расположења и наговештај страха огледају у истим речима изговореним на другачији начин. После генералове беседе о противнику који „једе онога кога воли“, војници више не растежу речи одговора, већ одсечно узвикују: „Нема везе!“ – приправни за борбу с гладним непријатељем.

У дидаскалијама писца до детаља је наведено како се ова сцена завршава и прелази у наредну: „*(Напуштају сцену. Генерал последњи. Мића спусти завесу. Прилази камери и показује сат.)*“ (РАДОВИЋ 2006: 678).

Временом је учење слова уз телевизију постало само један од циљева, по узору на америчку ТВ серију за децу *Улица Сезам* чија је културна мисија превазишла уско образовну. Учење слова и бројева јесте важна припрема за школу, али учење расне, верске и националне толеранције је много важније. Развојни психолози истичу да вредности које

деца усвоје у предшколском узрасту суштински утичу на њихов интелектуални, емотивни и вољни развој, али и на етичка начела која одређују карактер човека за читав живот.

Кратак наратив о сату је важан да би се најмлађи заинтересовали да науче да гледају у сат и на основу кретања казаљки схвате колико је сати, али и да појам времена повежу са свакодневним догађајима. Још је важније да не престану да се чуде и радују животу.

МИЋА: „Децо, погледајте!... Овај мали сат, овај сатић, ова играчка – показује осамнаест часова и осам минута. Толико време на тако малом сату – ја то још нисам ни видео ни чуо. Овај сат поклониху Аћиму. Нека гледа и нека се чуди! (Ставља сат на уво.) (Пева)

Тик-так,

тик-так,

тик-так!

Једна птица куца, куца, куца,

невидљиве залогаје кљуца!

Кљуца зрна часова и дана,

чудна птица, врло смешна храна!“ (РАДОВИЋ 2006: 678).

Кроз песму о сату као птици која се храни временом, деци се сати, минути и секунде представљају као нешто конкретно, што им помаже да разумеју смисао мерења времена. Ретко се у емисији „На слово, на слово“ на једну песму надовезује друга, али у овом случају, пошто је песма о птици-сату била у спором ритму попут успаванке, следи претапање: камера зумира сат на длану Миће Татића који ће поклонити Аћиму, а онда се указују дланови певачице Лоле Новаковић која три пута брзо плесне, а онда запева у брзом ритму.

ЛОЛА (*пева*):

„Шта да раде дланови,

кад су руке празне,

као празне кутије,

као празне вазне?“

(*Пљеска два такта длановима. Швенк на руке у рукавицама које „лете“ као птица. Церкутање.*) (РАДОВИЋ 2006: 679).

Док Лола пева, руке у рукавицама показују различите животиње као у игри сенки: птицу, гуску, зеца и козу. Завршна строфа веселе песме која је у функцији повећања будности гледалаца, уводи у причу лутку-рукавицу: козу коју на руци има лутак Аћим. Деци је ова ситуација смешна, а заправо је реч о метареференци које се досетио писац Душан Радовић: лутак марионета користи лутку рукавицу да би публици испричао причу. Досетка је и духовита и филозофска, јер Аристотел „луткара види као метафору божанства“ (КРСТИЋ 2018: 362).

После Мићиног разговора са козом и Остојом на тему времена, у кадру се појављује Баја који почиње да пева о плавом мору, хридима и лађама. Кад заврши песму, креће у потрагу за морем које је сам направио и успут даје деци рецепт:

„...Дозволите, је ли ово море, шта је ово?... Ту сам га оставио, знам добро... Прво сам насуо мало песка и шљунка... то је било дно... Затим сам по дну просуо много шкољки и алги... тако се прави море... Знам! Ја сам стари морски вук! Кад направиш дно – онда сипаш воду!... Мало посолиш... убациш неку рибу, неког рака... и море је готово... Тако сам увек радио... Ја сам стари морски вук!... Не знам шта је ово?... Шта раде с тим морем?... Ја га оставим – они га склоне!... Ја га оставим – они га склоне! ...А можда је и мрак, па не видим добро!... Требало би да је ту... Ту је било... Покушаћу поново... (*Седне на коцку и весла. Пева.*)“

Ова сцена је смешна али децу којој је емисија намењена подсећа на њихове игре у којима је све могуће, да се лети на Месец, па и да се направи море. Одрасли им често склањају играчке и то што су направили, тако да се не чуде што је и Бајино море нестало. Његове невоље су забавне али са њим се и саосећа, јер му на крају досади и певање и он одустаје од потраге за морем, изјављује да више никада неће направити ниједно, и у знак предаје и чврсте одлуке да одржи реч, изговара у камеру: „...Ево вам и ово весло – да мешате пекмез од шљива!“ (РАДОВИЋ 2006: 680).

Радовићев рад сценаристе за телевизију заснива се на истим принципима као и све друго што је писао за различите медије: новине, књиге, позориште, радио, рекламне и пропагандне акције. Први модерни писац за децу у српској књижевности и наш први књижевник који је и медијски аутор, смело користи постмодернистички приступ и комбинује факта са фикцијом, показујући да је публика пријемчива и за авангардне поступке у креирању текста. Чини то и у овој епизоди ТВ серије „На слово, на слово“ и одлазак „старог морског вука“ Баје са сцене, наставља регуларном причом о словима, што је и основни наратив целокупног серијала.

Маштовите приче о старим стварима које су нестале са доласком „младих времена“, попут старог фијакера и старе пегле којом се „пеглало време“ тихо прати бечки валцер. То је звучна металепа која наговештава будуће догађаје, а остварује се кроз плес две пегле које броје кораке и изговарају називе различитих материјала с пуно љубави. Сцена је надреалистички комична:

I: „Да, да... три четвртине... један-два-три... један-два-три... Воал... марокен... крепдешин... рипс... тра-ла-ла-ла-ла... Сећате ли се Беча, драга моја?!“

II: Да, да... Брокат, батист, ламе, пуплин... хиљаду деветсто... седма или осма... Имала сам течу у Бечу... Пеглали смо у Хохпеглерају... Само тоал д суа... Да, да... две године само тоал д суа. Дас вар, алзо!

I: И онда сте отишли ван из Хохпеглераја?

II: Због вешплава, драга, само због вешплава. Нисам могла дисати од тог вешплава.“ (РАДОВИЋ 2006: 680).

Бечки валцер се завршава а камера зумира Аћима у раму, наговештавајући оквир нове приче која ће уследити. Она је такође у сфери фантастике, односно „нереалног наратива“.

АћИМ: „Постоји, децо, једна велика жута кућа са црвеним запушачем. У кући живе три мале жене. Кад се три мале жене посвађају – запушач искочи и пукне! Од тога увек по једна звезда падне у море. Због тога је море пуно звезда. Шта још постоји?... Мићо, шта још постоји?”

МИЋА: Плава дршка!

АћИМ: Јесте, децо, постоји и једна плава дршка. Кога мрзи да носи нешто тешко, плати два динара и носи само плаву дршку. Она је лака. За сваки круг плаћа се два динара... Мићо, шта још постоји?”

МИЋА: Једна жена на прозору стоји. (*Саксофон. Швенк на други рам. Сцена лутака. У раму је дама.*)“ (РАДОВИЋ 2006: 681).

Сонгови, као и наративни сегменти сценарија, могу се читати и гледати самостално, али су дидаскалијама и кључним речима које изговарају драмски ликови повезани у континуирану причу. Хумор је благ, добронамеран, готово да и нема ироније у интерперсоналној комуникацији јунака, а авангардна поетика је прилагођена дечјем начину размишљања и поимања света. Онеобичавање је блиско дечјој имагинацији у игри и не ремети когнитивно разумевање текста. У поетичком смислу разлике између ране и позне фазе ТВ серије *На слово, на слово* готово да и нема, осим што је наративни ток равномернији.

Завршница 24. емисије је бајковита прича о одрастању коју водитељ Мића приповеда Аћиму и гледаоцима/читаоцима, присећајући се времена када је све било мало:

„Мале птице певале су са малих грана, мало сунце грејало је са малог неба. Све је било мало, као дугме. И све је лако могло да се загуби, јер је било мало. То није било згодно. Стално се неко губио и стално су га морали тражити. Онда смо се договорили: Оно што треба да је мало – нека остане мало, а све друго нека порасте“ (РАДОВИЋ 2006: 681).

На очаравајуће наивну Мићину причу надовезује се Аћимова песма која је привидно апсурдна јер се исте речи понављају у круг (циклични поступак примењиван често од стране руских формалиста) али да би се разумела мора се бити дете или одрасли који је сачувао наивност и мудрост детета у себи:

„Кад сам био мали,

ја сам био мали,

нисам знао да сам мали,

јер сам био мали.

Када будем велики,

ја ћу бити велики,

знаћу да сам велики,

јер ћу бити велики.“ (РАДОВИЋ 2006: 681).

Као што се на прву епизоду надовезује четврта, тако су сценаристички блиске двадесет четврта и двадесет шеста емисија *На слово, на слово*. Што се више ближио крај овог телевизијског серијала за децу, то су епизоде биле разиграније и слободније у садржају и форми, рушећи све клишее типичне за образовно-васпитни програм РТВ Београд. По много чему, ова серија се могла мерити са најквалитетнијим и најуспешнијим пројектима ове врсте у свету, попут *Улице Сезам* као узора за модеран приступ најмлађој публици.

У сценарију 26. емисије запажамо уводни монолог водитеља Миће Татића који је знатно дужи него што је то било уобичајено у ранијим епизодама. Он формом подсећа на позоришне прологе који уводе публику у представу, а наратив је у сфери фантастике, односно приповеда о догађајима који нису реално могући. Нарушавајући Аристотелово начело да треба приказивати „стварно или могуће“, Душан Радовић се ослања на моћ дечје маште као врхунски критеријум, започињући емисију *in medias res*:

МИЋА: „Децо, ја сам јуче био тамо, али ви нисте дошли! Сећате ли се – тамо где још нисмо били... Иза оног ћошка, испод оног багрема, код оне дрвене ограде! Сећате ли се – на огради је чвор. Чвор се избије – и ту је улаз! Тако сам ушао“ (РАДОВИЋ 2006: 682).

Почетак је интригантан јер је улаз о коме прича глумац-водителј још чудеснији од оног који је пронашла Алиса Луиса Керола (1865) када је доспела у „Земљу чуда“. То снажно привлачи пажњу гледалаца који очекују објашњење уласка кроз отвор величине чвора на дасци:

МИЋА: „Платио сам 11 динара. Пет динара за улаз, пет динара за излаз и динар за остале трошкове. Улаз је мало тесан, али је све друго врло пространо: чекаонице, бројаонице, гледаонице, ћутаонице, а нарочито спаваонице“ (РАДОВИЋ 2006: 682).

Уместо одговора, Мића скреће причу на играчке које је отуда донео за све оне који нису могли да крену са њим у ту авантуру и на крају подсећа да ће тамо ићи поново, а могу да крену сви који желе: „Чвор је већ избијен, само понесите 11 динара“.

Изненадни звуци су један од најбољих начина скретања пажње, нарочито деци, а у емисији се то постиже звоњавом телефона. Поготово што из слушалице проговара неко непознат и поставља чудно питање, а одговор је још чуднији – песма за коју се испоставља да је лајтмотив целе епизоде:

ГЛАС: „Хало!... Шта је било?“

МИЋА (*пева*):

На полици, где се гуше
празне тегле и кутије,
папричице где се суше,
где одстоје гурабије,

где остаје све што траје

- стајало је једно јаје!

Дакле – једно јаје!“ (РАДОВИЋ 2006: 682-683).

Аутор одлично познаје дечју психологију, јер читање сценарија није посебно занимљиво ни одраслима ни деци али у ТВ емисији текст одлично функционише, јер глумци покретима и гласом, у занимљивој сценографији у којој доминирају коцке са исписаним словима азбуке, привлаче пажњу и успевају да све време одрже тензију. При томе Душан Радовић користи трик који се у свету филма често употребљава, а назива се „мекгафин“ (MacGuffin): прича се гради око једног мотива који је покреће, ликови су укључени у потрагу за њим, а он је суштински небитан осим као покретач наратива који се временом заборавља. Један од најпознатијих примера је статуета малтешког сокола у истоименом филму Џона Хјустона, а веома често је „мекгафине“ користио и Алфред Хичкок како би појачао напетост у трилерима које је режирао.

Чвор на огради кроз који се улази „тамо где још нисмо били“ је Радовићев „мекгафин“ којим најмлађе гледаоце телевизије води кроз свет приче у коме је све могуће, па и математика која не мора бити сасвим прецизна, већ отприлике тачна, у прегањању Аћима са телефонским слушалицама:

АЋИМ: „Хало!... Хало!... Јао, што су луде, нисам им рекао најважнију ствар... Усред мора израсло је дрво... На дрвету – девет птица: пет плавих и три црвене... Пет и три јесу... осам? ... Не, није добро... Из почетка: усред мора израсло је дрво... На дрвету седам птица... Три плаве и три црвене... Три и три јесу... шест?!... Није добро... Још једанпут: усред мора израсло је дрво... На дрвету две-три плаве и две-три црвене птице... Две-три и две-три јесу пет-шест птица!“ (РАДОВИЋ 2006: 683).

Сабирањем две-три птице са још две-три, готово да се не може погрешити јер резултат се креће од четири до шест, а релативизација значаја тачног одговора ослобађа дечју машту и креативност. Развојна психологија је бројним истраживањима потврдила да се интелектуални развој деце не може прецизно измерити старим тестовима конструисаним тако да захтевају један тачан одговор на свако питање. Они мере кристализовану интелигенцију, важну за природне науке попут математике, али флуидна интелигенција која захтева креативне одговоре и нагиње ка уметности и примењеним вештинама, захтева сасвим другачије конструисане тестове. Радовићеве емисије представљају подстицајно средство за развој креативне интелигенције која не само да проналази одговоре, већ подстиче и на постављање асоцијативних питања, што чини метареферентни ланац састављен од неочекиваних метафора. Добар пример за такав приступ представља сцена у којој се Паја Минчић обраћа публици док покушава да кува:

(Паја поред шпорета. На шпорету лонци, шерпе, џезва... Паја подиже поклопце, отвара вратанца и пева...

ПАЈА: „До... ре... ми... фа... сол... ла... си... до... До... си... ла... сол... фа... ми... ре... дооооо!

Паја се усправи, иза шпорета, уозбиљи и одржи говор.

... Драги моји пријатељи, ово је шпорет или штедњак. Штедњак или шпорет пронађен је једне зиме, пре много година. *Сркне из шерпе кашиком.* ... Пронашла су га два научника:

један је био гладан, другоме је било хладно. *Сркне из лонца кашиком.* ... Први, коме је било хладно – измислио је ватру и чунак. Други, који је био гладан, пронашао је рингле, рерну и остало. *Сркне из шерпе кашиком.* ... Један научник звао се Штедњак, други Шпорет. По њима су штедњак или шпорет добили своје име. *Сркне...* Драги моји пријатељи, током своје дуге историје, шпорет или штедњак, мењао је изглед, али је, од постанка до данас, кувао и грејао. *Сркне...* ... Хвала му! Доцније, додавањем разних украса, точкова и жица, од шпорета или штедњака постали су: локомотиве, аутомобили, клавири, кафане и фабрике... (*Звони телефон*) (РАДОВИЋ 2006: 683).

Ово је једна од антологијских сцена, не само из ТВ серије *На слово, на слово* него и целокупног Радовићевог опуса за овај медиј. Паја Минчић, задужен за већину сонгова у серији, почиње сцену увежбавањем нотне скале, да би се затим посветио важнијем послу: кувању. При томе, квазинаучним стилем објашњава како функционише модерна верзија кућног огњишта – „шпорет или штедњак“, што је пишчева иронична алегорија на наш менталитет који од свакога захтева да се у све разуме, односно да се тако представља пред другима. Паја измишља причу, довољно уверљиву да привуче дечју пажњу, али већ код имена научника „Шпорет и Штедњак“ и најмлађима је јасно да је све само шала. Такву врсту заумног хумора негује у свим епизодама, са чоколадом у телефонској слушалици, ордењем за Аћима које изазива Остојину љубомору, Мићином борбом са слоновима помоћу кашике и Бајиним рецептом за прављење мора.

У овом случају хумор у причи се развија у правцу сатире због наметања двоструког језичког стандарда у Југославији, од образовања до термина у ЈНА и другим заједничким институцијама. Коришћење два имена за исту кућну ствар која греје и кува, разумљиво је у српско-хрватском језичком контексту: шпорет је термин уобичајен на српском, а штедњак на хрватском говорном подручју. Пајин монолог завршава се у стилу Барона Минхаузена или Остапа Бендера, јер чињеницу да шпорет или штедњак ствара пару док се на њему кува, користи да изговори неколико лажи, „уверљивих“ попут могућности да је од њега настала локомотива или успостављања потпуно надреалне везе са клавиром. Уз све то, одавање почаста за све заслуге које је у историји имао шпорет/штедњак речима „Хвала му!“ (у трећем лицу, а не у првом) личи на посмртно слово, а не на уручење одликовања. То је још једна снажна алегорија на сахране важних комунистичких функционера, партијских и државних, упечатљив пример деловања црног хумора по психоаналитичком принципу када се изговарањем забрањених речи или обичних у необичном контексту као што је овде случај, потиснута напетост из Ида ослобађа и релаксира Его, јер је савест – Супер Его, спокојна, пошто је ослобођена осећања кривице и страха због кршења табуа чији ауторитет одржава устројство заједнице.

У наставку 26. епизоде ТВ серије за децу „На слово, на слово“ прелаз из Пајиног монолога у наредну сцену је сасвим природан. Телефон је зазвонио, у правом тренутку када је прича већ била завршена:

(Паја тражи по шерпама и лонцима, док у једном не пронађе слушалицу. Извади слушалицу, али понесе и лонац као апарат...)

„... Хало!

ГЛАС: Шта је било даље?“

Уместо одговора Паја почиње да пева песму о јајету које се разбило, додајући нове стихове:

Трас! Па трас! И јаје оде!

Из те љуске, ко из воде,

ко из круне нежног цвета,

-нешто скочи из јајета!

Дакле, нешто скочи!“ (РАДОВИЋ 2006: 683-684)

Ова песма која се бескрајно продужава, такође је „мекгафин“ 26. епизоде. Писац често користи циркуларни ток речи и реченица, додајући по неку нову информацију у виду реченице, стиха или строфе, чиме додатно проширује наратив. Такође се може уочити и тенденција намерног прекидања наратива, скретање у дигресије које привидно нису у вези са главним током приче, али Радовићу је само причање (наративизација) важније од брзог кретања из једне у другу тачку. Споредни наративи су попут притока велике реке и свака емисија за електронске медије, било да је то радио или телевизија, има велико финале које публику води ка катарзи.

Док деца загладана у ТВ екране очекују појаву пилета из јајета, Пајину песму прекидају Мића и Аћим који се узајамно траже у четири лончета. Комичан ефекат је загарантован јер су превелики да би били унутра, али та игра са малим и великим, алегорија на одрастање, веома је честа у овој епизоди и ТВ серији у целини. То је још једна од главних карактеристика серијала *На слово, на слово*.

Аћим је у три лончета оставио папире на којима пише „Нисам ту!“, а у четвртом „Ту сам!“, док се заправо крије иза њега. Ова кратка Мићина потрага служи да скрене пажњу са песме о јајету и Аћим „мења адресу“ и поново нестаје из видокруга. Камера затим снима глумца с леђа, а када се он нагло окрене са исуканом сабљом, препознајемо Радета Марковића. У тексту сценарија написано је само име, али у пишчевим напоменама наведени су сви глумци по имену и презимену и објашњено да је већина задржала своја права имена или надимке, осим у специфичним случајевима попут лика Остоје. Пошто Раде исприча своју фантастичну причу о препливавању мора и како је „голим рукама секао таласе и рибе“, у крупном плану се појављује Остоја. Камера се затим полако спушта на Лолу која куца текст на писаћој машини, очигледно намењен Остоји, јер све речи почињу на слово „О“ и он јој их изговара:

„ОЧУВАТИ,

ОЧУПАТИ,

ОЧАРАТИ,

ОСМЕХ!

ОЦЕПИТИ,

ОЧЕПИТИ,

ОЋУТАТИ,
ОРОЗ!

ОТРЧАТИ,
ОТПЕВАТИ,
ОТПЛАКАТИ,
ОДЈЕК!...

ЛОЛА: Остоја, песма вам је дивна... Имате ли још који стих?

ОСТОЈА: ОДЛЕПИТИ,
ОДЛЕТЕТИ,
ОДЛУТАТИ,
ОХ!

ЛОЛА: ОХ!

(Телефон звони)

... Хало?

ГЛАС: Шта је било даље?“ (РАДОВИЋ 2006: 684).

Лолино дивљење Остоји на песни која подсећа на читање речи из речника је подстицај гледаоцима да размишљају о богатству језика и покушају да се присете још неких речи на „О“ или неко друго слово. Принцип речника је концепт на коме се заснива читава серија, јер је учење слова конкретизовано повезивањем означених коцки са речима које су деци већ познате. Претходна сцена са писмом се завршава и као одговор на питање „Шта је било даље?“ – Лола пева исту песму коју су већ певали Мића, Аћим и Паја, али опет са додатом новом строфом:

„Дакле, нешто скочи!

Нешто црно као тачка,

као зарез нешто криво,

као зрно, црна значка,

као мачка нешто живо.

Као мачка, сјајне зене:

ја сам *нешто*, ето мене!

Дакле, ето мене!“ (РАДОВИЋ 2006: 685).

Претходна, трећа верзија песме коју је отпевао Паја, наговештавала је да ће из јајета изаћи мало жуто пиле, али Лолина песма усмерава гледаоце ка некој другој животињи. Нека деца ће се досетити да постоји и црно пиле, мада поређење са „мачком сјајних зеница“ збуњује. Песма остаје отворена за различита тумачења.

После овог сонга следи шаљива игра као разјашњење често коришћене синтагме „слика и прилика“. Приказана је људска потрага за љубављу кроз разговор ликова који су управо тако зову: Слика и Прилика. Камера се затим усмерава на морнара Бају Бачића који стоји поред велике фотографије рибе и приповеда своје невероватне авантуре:

БАЈА: „Децо, знате ли шта је ово? Не, то је риба. А знате ли како се зове та риба? Ни ја не знам. ... Ловио сам је две године. У води спавам, у води једем – само њу ловим. Уловим је до пола, ал од пола не могу... Ви знате: свако море има на дну чеп, као када. Извучеш чеп – исцури вода. Ја учиним тако. Загњури се и извучем чеп. Мору треба седам година да исцури... Бројао сам, бројао... и кад сам избројао седам година – сиђем на дно и узмем своју рибу! Невероватно! (*Баја окрене рибу. С друге стране је телефон. Телефон звони.*)

... Хало?

ГЛАС: ... Молим вас, шта је било даље?“ (РАДОВИЋ 2006: 685).

Пошто је питање њему упућено, Баја мора да отпева одговор, целу песму од прве до последње, управо додате строфе која не открива јунака стихова:

„Преврте се нешто

преко главе вешто

и умилно рече:

ја сам нешто, добар вече!

Дакле, добар вече!“ (РАДОВИЋ 2006: 686).

Електронски медији не допуштају паузе у нарави и док гледаоци размишљају шта би могло да буде то „нешто“ што се преврће преко главе – пиле дефинитивно не прави такав салто! – на екрану је нови кадар, у сценарију кратко описан позицијом водитеља:

Мића код акваријума.

МИЋА: „Децо, ако негде видите Аћима, реците му да су мени рибе рекле да ја кажем њему, да он замоли Гаврила, да Гаврило каже Гвоздену, да Гвозден каже 'АВ!' ... Да се јави да ли је жив и здрав!“ (РАДОВИЋ 2006: 686).

При крају 26. епизоде гледаоци очекују разрешење мистерије из песме о јајету из чије је љуске изашло „нешто“. У последњој сцени разговарају Аћим и четири телефонске слушалице које се распитују „Има ли шта ново?“ и то понављају као ехо. Када им Аћим одговори да „Нема ништа ново!“, оне и то понове и последња постави питање: „А шта је било са јајетом?“ Наравно, и то је саопштено као четвороглас, тако да Аћим преноси питање Мићи. Одговор стиже у виду песме коју овај пут певају сви претходни извођачи:

Мића, Аћим, Паја, Лола и Баја, а нову, последњу шесту строфу пева глумац Ђуза Стојиљковић.

ЂУЗА: „Питамо га: шта сте хтели?

Да л’ сте жедни ил’ би јели?

Нешто рече: ноћ је плава,

морало би да се спава!

Дакле, да се спава!“ (РАДОВИЋ 2006: 686).

Да гледаоци не би били разочарани што тајна до краја није откривена, у њихово име реагују сви певачи, показујући деци да су и они изненађени што се емисија завршава без разрешења:

СВИ: „Спаваћемо ако вам је стало

... Зар је јаје само зато пало?

Зар је јаје само зато пало?

АЋИМ: Лаку ноћ!“

(МГФ – Успаванка)¹⁷

Затамњење (РАДОВИЋ 2006: 687).

Можда је одлука писца да у сценарију, до краја епизоде не објасни шта је то НЕШТО, на први поглед сурова према гледаоцима. Међутим, Душан Радовић који је прва слова учио из „Политикиног додатка за децу“ 1929. године као седмогодишњак, претпоставља да су најбоље оне тајне које се не откривају до краја. Оне се најбоље чувају – јер се не могу другима ни саопштити, а истовремено подстичу машту да проналази разноврсне одговоре. Дуго је у књижевности, на филму, а затим и на телевизији, завршетак морао да буде и прави крај приче али се временом уметност ослобађала те обавезе. Најпре се почело са изостављањем објашњења, али је наговештај био јасан, да би се постепено имагинацији читаоца, слушаоца и гледаоца препустило да доврши причу. Радовић то чини и у овој епизоди, а поздрав „Лаку ноћ!“ не разликује се суштински од завршетка већине бајки: „И живели су срећно до краја живота!“ Ако бисмо се заинтересовали шта су за то време радили и колико је времена протекло до краја живота, можда би се срећан крај довео у питање.

¹⁷ „Успаванка за Аћима“ снимљена је 1978. године и на грамофонској плочи, на којој су и други сонгови из ТВ серије *На слово, на слово*: <https://www.youtube.com/watch?v=PELuLKignio>

5.3. ОПРОШТАЈНИ КОЛАЖ ТВ СЕРИЈЕ *НА СЛОВО НА СЛОВО* - ПОСЛЕДЊА 34. ЕМИСИЈА

Мирослав Максимовић, приређивач „сабраних списа“ Душана Радовића, уврстио је у књигу *Баи сваишта* само пет сценарија ТВ серије *На слово, на слово*, уз објашњење зашто је то урадио: „Кад се извуку из телевизијског контекста, текстови сценарија за тридесет четири емисије те серије садрже прегршт књижевних бисера. Неке познате приче и песме воде порекло из ове серије. И у овом издању, мноштво песама и прича је ’извучено’ из оригиналних сценарија и уврштено у одговарајућа поглавља“ (РАДОВИЋ 2006: 1096).

То значи да су делови епизода започели свој сопствени живот и стигли у посебне књиге, а неки и у читанке, постигавши оно што се у савремено доба ТВ серија назива *spin-off* када нека тема, прича или лик добијају своју сопствену серију, филм, видео-игрицу, књигу... Иако се за Радовићево писање за медије није користио тај термин, појава је била честа и она потврђује метареферентност савремене културе. Последња епизода ТВ серије *На слово, на слово* резимира све што је урађено у развијању једноставног концепта који је Душан Радовић смислио и разрадио са редитељком Вером Белогрић, композитором Миодрагом Илићем Белим и одабраном глумачком екипом: „Прво смо утврдили правила игре; тражићемо најразличитије поводе да деца покажемо слова; основна играчка и главни елемент сценографије биће коцке; из њих ћемо водити и у њих стављати све друге играчке, мртве и живе...“ (РАДОВИЋ 2006: 664).

Сам почетак последње епизоде наговештава опроштај, јер се Мића и Аћим директно обраћају публици (што је карактеристика металепсе и рушења баријере између актера и посматрача), наглашавајући ко је све учествовао у серији, шта су радили и чему је то служило:

МИЋА: „Децо, то смо ми!

АЋИМ: Децо, то смо ми!... Мића и Аћим, Лола и Ђуза, Паја и Баја, Остоја и Пајаци, Гаврило и Гвозден... коцке и слова!

МИЋА: Децо, то смо ми!... Ми знамо да причамо на слово, на слово, да певамо – на слово, на слово. Да свирамо – на слово, на слово, да се играмо – на слово, на слово!...

АЋИМ: Децо, то смо ми са вама!... Ви знате да чекате – на слово, на слово, да гледате – на слово, на слово, да слушате – на слово, на слово, да волите – на слово, на слово!

МИЋА: Хајде још једном да заиграмо и запевамо наше лепо мало „На слово, на слово“!

(*Први колаж*)“ (РАДОВИЋ 2006: 687)

Аутор сценарија је после уводног поздрава Миће и Аћима написао у дидаскалији да следи „први колаж“ назначивши да је реч о сцени из неке од претходних емисија. То је спој сонгова које певају Лола, Паја и Ђуза, што је уочљиво, јер су њихове песме на сасвим различите теме и једино што их повезује јесте надреални, хумористички приступ. Тако је Лолина песма о писму које је стигло „из доње фиоке горње управе“, нека врста бројалице комбиноване са антропоморфним животињама, а завршава стиховима:

„Шарено писмо!

Писала га гуска,
читала га мачка,
појело га прасе,
остале су тачке,
тачка мени, тачка теби,
ели, бели, бам, бум!“ (РАДОВИЋ 2006: 687).

Песма Паје Минчића је козерија – фигуративно и буквално, јер пева о необичној кози:

„Кад је једна коза дипломирала
негде у свету, на козјем факултету,
-замолила је тету,
да јој купи трумбету:
-Ја бих свирала,
ах, ја бих тако свирала!“ (РАДОВИЋ 2006: 687)

Тетка јој је купила жељену трумбету јер „кад си научила множити научи и свирати“, а коза је свирала и „удала се за једног матроза са острва Сна, Јаве или Суматре“ (РАДОВИЋ 2006: 687).

Радовић повезује бића и ствари са несвакидашњим појавама и догађајима, игра се речима које у различитим језима имају другачија значења, допушта себи стваралачку слободу да сан напише великим словом и претвори га у острво, јер му је то потребно због Јаве, а онда, по логици географије, спомиње и Суматру. То је криптореференца на песму Милоша Црњанског којом аутор сценарија потврђује да идеја о повезаности свега на свету није његова, већ је парафраза чувене песме Црњанског.

Метареферентну мрежу наставља да плете Ђуза Стојиљковић који пева и показује шта се све може радити на једној нози:

„Стајаћу на једној нози
као дрво, као рода...
Једна нога довољна је
да се стоји, да се хода...“ (РАДОВИЋ 2006: 687)

Овај сонг је аутореференца на Радовићеву *Причу о једној непослушној нози* (РАДОВИЋ 2006: 140) која је „једне зиме у Падајевцу одбијала да падне“. Опет је реч о метареферентном потенцијалу који може бити когнитивно реализован само ако је гледаоцима прича позната од раније. Ђузина песма завршава скоком и узвиком „Хоп“, глумчевом демонстрацијом деци пред ТВ екранима, шта значи изрека „Прво скочи, па реци хоп“ – треба прво нешто урадити, па се онда тиме похвалити.

Први колаж у емисији тиме завршава и почиње игра словима:

Мића поред великог слова „А“.

МИЋА: „На слово, на слово!... На прво слово азбуке и абецеде!... На велико и лепо слово 'А'!... Високо као Авала... Бело као алва... Брзо као авион... Лепо као Аћим.

Хтео сам да напишем

песму без почетка,

без иједног слова,

без иједног ретка...

Ал' код првог слова,

Ал' код првог ретка,

-појави се почетак почетка“ (РАДОВИЋ 2006: 687).

Завршна емисија концептом подсећа на прву, на „почетак почетка“ када су се глумци упознавали са публиком и показивали им како се игра „на слово, на слово“ уз помоћ кутија обележених словима азбуке. Учење кроз игру доследно је спроведено кроз овај ТВ серијал. Да би се нешто запамтило, потребно је понављање „градива“ и зато се исти мотиви често јављају током ТВ серијала. Један од њих је и сат који се после Мићине песме појављује у крупном кадру:

АЋИМ: „Мићо!...

МИЋА: Шта је било, лепи мој?

АЋИМ: Мићо, он куца!

МИЋА: Нека куца...

АЋИМ: Он се окреће!...

МИЋА: Нека се окреће!...

АЋИМ: Он жури!...

МИЋА: Е, не сме да жури! Данас не сме да жури... Нека мисли на нешто друго, нека погледа у птицу... Данас не сме да жури...

АЋИМ: Један... два... полако... полако... гледа у птицу... мисли на нешто друго... не жури... полако... један... два... дуго је време... кратка је прича... куцај полако... један... два... један... два... на слово... на слово... слово... по слово... на слово... на слово...“ (РАДОВИЋ 2006: 688).

Ова сцена је упечатљив пример начина на који се деци саопштава нека важна информација, ненаметљиво, тобоже узгред, али се наглашавањем њене важности и понављањем мотива, постиже да буде запамћена. Сат треба да куца, природно је што му се казальке покрећу и праве кругове, али сат који жури је неисправан, он не показује тачно време. Фабула је једноставна али сиже је другачији, занимљивији, јер се њиме наглашава

да је у току последња епизода ТВ серије *На слово, на слово* и зато сат никако не сме да жури, поготово данас! Начин на који Аћим разговара са сатом и сугерише му како да успори, подсећа на сеансу опуштања код психолога или хипнотизера. Метафора је необична, јер се покретање сата као клатна пред очима добровољца, уз смирен и сугестиван глас хипнотизера, често примењује, у циркусу и на филму. Овде је обрнуто, Аћим „хипнотише“ сат, а писац тиме омогућава остварење мета-метареференце.

Ову сцену камере „претапају“ у наредну али пре него што се у кадру појави Мића код велике коцке са малим коцкама, чује се музика усних хармоника, звучна металепса као најаву будућих догађања. Мића вади коцку означену словом „Л“ и почиње игра у којој учествују глумци и певачи из серије:

МИЋА: „На слово, на слово „Л“.

Лола узима коцку и одлази.

ЛОЛА: Као Лола.

Вади коцку „Б“.

МИЋА: На слово, на слово „Б“.

Баја узима коцку и одлази.

БАЈА: Као Баја!

Мића вади коцку „П“.

Паја узима коцку и одлази.

ПАЈА: Као Паја.

Мића узима коцку „Ђ“.

МИЋА: На слово, на слово „Ђ“.

Ђуза узима коцку и одлази.

ЂУЗА: Као Ђуза...“

Лола, Баја, Паја и Ђуза стоје у врсти са коцкама у рукама – прилази Мића, такође са коцком. (РАДОВИЋ 20006: 688)

Одраслима би ова сцена могла деловати сувишно и незанимљиво, али у њој се још једном утврђују правила игре „на слово, на слово“. Осим подсећања да у обзир долазе предмети и животиње али и људи, односно њихова лична имена, она је и нека врста завршног представљања свих глумаца који су током 33 седмице анимирали публику.

Следи необична сцена у којој сви учествују: наратор Мића показује коцке са словима, а сви други заједно одговарају, тако да убрзо имају четири речи које се римују, што је почетак песме: киша, миша, шупи, рупи. Петоро глумаца заједно је стварају и завршавају:

МИЋА: „Прва кап се просу...“

ЛОЛА: По мишјем носу...

МИЋА: Друга кап се просу...

БАЈА: На шапицу босу...

МИЋА: Трећа кап се осу...

ПАЈА: На мишију косу...

МИЋА: Кишица је врло добра...

ЋУЗА: За мишију косу...

МИЋА: Шта долази на крају?

СВИ: Плачка!

МИЋА: Не!

СВИ: Мачка!

МИЋА: Не! – Код мене је – тачка!

Показује тачку на коцки. Сви показују тачке на својим коцкама.

ЛОЛА: И код мене је – тачка!

БАЈА: И код мене је – тачка!

ПАЈА: И код мене је – тачка!

ЋУЗА: И код мене је – тачка!

СВИ: Тачка!“ (РАДОВИЋ 2006: 688).

Сцена је значајна јер подстиче децу да заједничким асоцијацијама, играјући се речима, стварају песме и приче. Глумци, када им ништа ново не пада на памет, понављају стихове претходника тако што их сасвим мало измене – „мишија коса“ је пример за то. Завршетак песме тачком је логичан јер наглашава граматичко правило, али у емисији за коју је најављено да је последња, има и метафорично значење. Тачка на коцкама петоро глумаца је показатељ неминовности завршетка серије. То није приказано као трагично, већ као природно, јер нешто се увек мора завршити да би се започело друго, слично или различито.

Остоја и Аћим су у кадру и започињу наредну сцену у којој Аћим успева да парира Остоји у његовом принципу да изговара само речи које почињу истим словом као и његово име:

ОСТОЈА: „О!... (нервозније) О!...

АЋИМ: А!

ОСТОЈА: О!

АЋИМ: А!

ОСТОЈА: О!

АЋИМ: А!

ОСТОЈА: Обала!

АЋИМ: Авала!

ОСТОЈА: Ован!

АЋИМ: Аван!

ОСТОЈА: Октобар!

АЋИМ: Април!

ОСТОЈА: Осим!

АЋИМ: Ако!

ОСТОЈА: Океан!

АЋИМ: Атлантски!

ОСТОЈА: Остоја!

АЋИМ: Аћим!

ОСТОЈА: Обојица!

АЋИМ: Асови!

ОСТОЈА: Обојица!

АЋИМ: Асови!

ОСТОЈА: Обојица!

АЋИМ: Асови!“ (РАДОВИЋ 2006: 688).

Наизглед обично надвикивање Остоје и Аћима је узоран пример како се на нечију тврдоглавост не мора одговорити агресивно већ креативно. На крају један другоме признају да су „обојица асови“ и растају се пријатељски, што је покретач игре међу младим гледаоцима: можда ће се заиграти игре асоцијација тако што ће кренути од почетног слова свог имена, а можда ће игру пренети и на предмете у кући, дворишту, на улици. Чак и да се ништа од тога не догоди, призор је упечатљив и плодотворан за дечју машту и креативност.

У последњу 34. епизоду ТВ серије „На слово, на слово“ Душан Радовић је уврстио и једну сцену за коју је текст написао Александар Поповић¹⁸. Антологијска сцена са

¹⁸ По повратку са Голог отока Александар Поповић је дуго био без посла и Радовић је покушао да му помогне тако што га је ангажовао да хонорарно пише за емисије које је он уређивао. Та помоћ изискивала је велику храброст и премашивала материјалну, јер је за писца неопходно да ствара и објављује. Касније се Александар Поповић прославио позоришним комадима али дечје емисије биле су добра прилика за развој великог талента. Књижевност за децу била је област у којој није политички „сметао“ и прве његове књиге

кесама Милесом, Агнесом и Десом које се клацкају са Тегом од „чистог гвожђа“ једна је од најдужих у ТВ серијалу и завршава се веселом песмом. Анализом Поповићевог и Радовићевог писања може се уочити сагласност „великих духова“ у приступу писању за децу, сагледавању света из угла најмлађих, и надреалном хумору у коме све може бити играчка и читав свет је антропоморфан и човеку близак и разумљив:

КЕСЕ: „Да ли се сада можемо клацкати са вама?”

ТЕГ: Кесо Милесо, кесо Агнесо и кесо Десо – ја мислим да ће сада моћи... покушајмо.

Клацкају се.

(Певају)

Ја сам кеса Деса,

а ја сам Милеса,

а ја сам Агнеса!

Ми смо жељне плеса!

Племенити теже,

гвоздени витеже,

од два килограма,

хоћете ли с нама!

ТЕГ: Фантастична Десо,

чаробна Агнесо

и љупка Милесо,

-са вама бих плес’о

без престанка ја!

Бонго ча, ча, ча!

КЕСЕ: Ја сам кеса Деса,

а ја сам Милеса,

а ја сам Агнеса.

Ми смо жељне плеса!

Заиграјмо кнеже,

гвоздени витеже,

биле су намењене најмлађим читаоцима. ТВ серија „На слово, на слово“ снимана је 1963. године, а прва позоришна представа „Љубинко и Десанка“ премијерно је играна 30. децембра 1964. у „Атељеу 212“.

с килограма два,

бонго, ча, ча, ча!

Бонго ча,

бонго ла,

бонго ча, ча, ча!“ (ПОПОВИЋ према РАДОВИЋ 2006: 688-689)

Вештина писања садржи, у великој мери, и вештину брисања. Томе треба додати и способност компоновања различитих фрагмената у целину, што је посебно важно за медије. Душан Радовић је за последњу 34. емисију ТВ серије „На слово, на слово“ користио већ емитоване сцене, што је захтевало и рекомпозицију која је значила стварање новог дела. Тако је и сцену коју је написао Александар Поповић требало повезати са нечим што би дало природан ток завршној емисији. Радовићеве асоцијације никада нису буквалне, оне су увек нека врста онеобичавања стварности и наратив о кесама које у тегу проналазе друга за игру, могао се успорити потрагом за предметима „на слово, на слово“ или разиграти песмом. На Поповићево цитирање популарне песме (ВАЛЕНТЕ 1960: *Бонго, ча, ча, ча* <https://www.youtube.com/watch?v=lptRwkmjYMk>) Радовић се одлучио да убрза ритам пародирањем наше народне песме:

Пасте – калодонти

„Аој, дакле, дакле, дакле,

волим зубе кад се цакле.

Оп, оп, оптодонт,

жалила се сека

да јој нема лека,

жалио се Васа

да му нема спаса,

жалио се Љуба,

да пати од зуба,

скочи оп, оптодонт,

по болесном зубу,

нити тишти Секу,

нити боли Љубу.

Хиги ја, хиги ти,

хиги – сваком

ко је лако
на штрудлу са маком
на резанце с млеком
на пите с дулеком.“ (РАДОВИЋ 2006: 689).

Текст песме има девет строфа и представља метареферентни потпури састављен из пародираних познатих песама. Композитор Миодраг Илић Бели то прати одговарајућом музиком, што даје упечатљив утисак потпуно новог дела, неке врсте нотног палимпсеста. Почетак је инспирисан народном песмом *Коло води Васа, алај се таласа*, а прелази су нагли и неочекивани, као у трећој строфи која је обрада *Ђачког растанка* Бранка Радичевића:

„Коло, коло, наоколо,
наплетено, навезено,
колиносе, бела пена,
ко те, коло, не би вол’о.“ (РАДОВИЋ 2006: 689).

До краја песме смењују се различити жанрови и врсте српских народних песама, укључујући и додолске, што је Радовићева иронична опаска на чињеницу да се зуби не могу опрати само пастом, ако нема и воде. Завршна строфа је „слика у слици“, тако да је у њој музиком и речима представљено више песама коришћених у целој композицији, она је нека врста сажетка:

„Аој коло, коло, коло,
калодонта дај ми мало!
Па још малко, реко Марко,
па још малко, реко Жарко,
па још малко, реко Ранко,
па је доста, реко Коста,
Хоп!“ (РАДОВИЋ 2006: 690)

Последња емисија циклуса *На слово, на слово* садржи више сонгова него што је било уобичајено током емитовања ове ТВ серије. Све раније епизоде базирају се на сценама чији је циљ игра инспирисана словима и речима, да би деца разумела повезаност слова и гласова. Сонгови су коришћени на Брехтов начин којим се гледаоцима ставља до знања да треба да начине дистанцу према ономе што посматрају и да критички сагледају виђене сцене. Радовићу је овај приступ ближи од система Станиславског по коме се глумци уживљавањем труде да буду што уверљивији, стапајући сопствену личност са тумаченим ликом. Душан Радовић и од тога прави пародију, јер одлука да глумци у серији носе своја властита имена привидно би требало да појача идентификацију, али наглашавање да је Мића глумац, Лола певачица, лутак Аћим дечак... сугерише да су они то само на телевизијском екрану, а да имају некакав другачији живот изван улоге.

Најмлађи гледаоци навијају за своје јунаке, са њима се и идентификују, али уз свест о игри која обухвата и немогуће (нереалне) приче, што уз сонгове постиже дистанцу неопходну за разликовање стварног од измаштаног света.

Ауторска интенција у последњој епизоди није била да супротстави два позоришна система глуме и режије већ да великим бројем сонгова подстакне добро расположење и одагна тугу због расанка са гледаоцима. Деца су најискренија публика и у време када није било могуће враћање снимка или накнадно гледање на интернету, вероватно су многи и заплакали код одјавне шпике. Пре тога, у фуриозном темпу, после дуге песме коју су отпевале пасте за зубе, на њихово завршно „Хоп!“ надовезала се сцена са сонгом чудног наслова:

Абердарева 1.

АЋИМ: „На слово, на слово „А“.

ДУЕТ: Авала, леле Авала,
авлија, леле авлија,
ауспух, леле, ауспух,
- Абердарева један.

АЋИМ: Сјајно, сјајно... А сада – на слово, на слово „Б“.

ДУЕТ: Буклија, море, буклија,
бабура, море, бабура,
бутангас, море, бутангас,
Абердарева један.

АЋИМ: Још, још! Сада – на слово, на слово „В“!

ДУЕТ: Виљушка, јој, виљушка,
Варјача, јој, варјача!
Ватроспрем, јој Ватроспрем,
Абердарева један.

АЋИМ: Браво... браво!

ДУЕТ: А Б В Г Д Ђ Ж
З И Ј К Л М Н Њ
О О Оп!

А Б В Г Д Ђ Ж
З И Ј К Л М Н Њ

О О Оп!

А Б В Г Д Ђ Ж

З И Ј К Л М Н Њ

О О Оп!

АЋИМ: Уф!...“ (РАДОВИЋ 2006: 690).

Ова сцена је такође пародијска, као и многе друге, јер се лутак АЋим понаша као гост у кафани који наручује песме, али на веома необичан начин. Изговара само прво слово, дует му испуњава жеље тако што повезује речи које имају само једну заједничку ствар, а то је почетно слово односно глас, и ништа друго. У том зачуђујуће успешном онеобичавању рефрен је такође зачудан јер „Абердарева један“ је некаква адреса. Најмлађи гледаоци већ од првих епизода ове ТВ серије знају да је то седиште Телевизије Београд јер их је Мића позивао да на ту адресу шаљу своје одговоре на питалице типа „Шта је на слово 'С'?“ или „Шта је то на слово 'М'?“ (РАДОВИЋ 2006: 669 и 675).

На крају, када дует почиње да понавља исте строфе сачињене од првих 15 слова азбуке, АЋим „пада у дерт“ и изговара само једно мераклијско „Уф!“ које сажима све што он осећа.

На ову сцену „карасевдаха“ природно се надовезује Ђузино удварање Лоли. У ТВ серији *На слово, на слово* нема много таквих ситуација, а и када их има, оне су поетски духовите:

Лола и Ђуза

Лола у прозору, Ђуза испред.

Ђуза прилази са цветом.

ЂУЗА: „Извините, врло сте ми познати...

ЛОЛА: Не верујем...

ЂУЗА: Негде сам вас видео...

ЛОЛА: Не сећам се...

ЂУЗА: Испод једне крошње...

ЛОЛА: Не, то је био кишобран...

ЂУЗА: Поред једног цвета...

ЛОЛА: Не, то је била птица...

ЂУЗА: Испред једне слике?

ЛОЛА: Не, то је била коцка...

ЂУЗА: Са једним цветом у руци?

ЛОЛА: Не, то је било слово...

ЋУЗА: Које слово?

ЛОЛА: На слово, на слово...

ЋУЗА: Лоло!

ЛОЛА: Ћуза!

ЋУЗА: Кога више волиш – мене или Аћима?

ЛОЛА: Аћима!

ЋУЗА: Мене или Гаврила?

ЛОЛА: Гаврила!

ЋУЗА: Мене или Остоју?

ЛОЛА: Остоју!

ЋУЗА: Ево ти један цвет, да то не причаш ником!

ЛОЛА: Ником!

ЋУЗА: И никад!

ЛОЛА: Никад!... И ником!“ (РАДОВИЋ 2006: 690).

Овде је пренета комплетна сцена као показатељ да Душан Радовић успева да обичним речима пише и говори о узвишеним стварима. Чини то тако да никада не склизне у баналност, већ је то превођење свакодневног говора на поетски језик, „чудо претварања воде у вино“ како је то формулисао Лав Виготски, а затим, да не би био оптужен за мистицизам, објаснио то на примеру лета авиона: „Ето, на такву машину тежу од ваздуха подсећа право уметничко дело. Оно бира за своју грађу увек материју тежу од ваздуха, то јест нешто што од самог почетка услед својих својстава као да противречи летењу и не допушта му да се развије. То својство, та тежина грађе стално се одупире летењу, стално вуче наниже и само савлађивањем тог отпора настаје право летење“ (ВИГОТСКИ 1975: 286).

Камера се затим усмерава на Мићу и Аћима који стоје поред школске табле. Аћим захтева да му Мића нацрта различите ствари: жицу, птицу и на крају – једну песму:

МИЋА: „Не знам, Аћиме, како се црта песма!

АЋИМ: Ти се, Мићо, правиш... песма се црта као нешто велико, лепо и плаво...

Мића црта Аћима.

МИЋА: Као нешто велико... лепо... и плаво...

АЋИМ: Јесте... Као нешто лепо, велико и плаво!“ (РАДОВИЋ 2006: 690).

Ова кратка сцена о пријатељству које је као песма, остаје отворена за тумачења гледалаца. Два „имењака“ Мића и Аћим настављају разговор покушавајући да заједно смисле песму, понављајући неке речи, а онда се у емисији користи одјек – моћан звучни ефекат којим се умножавају гласови и дозивања. Тиме се „цртање песме“ завршава, људски гласови се показују као много погоднији за њено стварање од креде и школске табле.

Једна од последњих сцена пред „Опроштајну песму“ завршне 34. емисије је са Пајом Минчићем и Аћимом који прелиставају буквар. То је симболичан прелаз са учења слова уз помоћ коцки на књигу која ће децу сачекати у школи.

ПАЈА: „Прво!... (*Показује на буквару слово А и банану.*) Једно од најхранљивијих слова наше азбуке јесте слово А!... Највише слова А садржи свежа – б а н а н а!... Понови!

АЋИМ: Банана!

Паја окрене слово О и цртеж перце.

ПАЈА: Друго!... Слово Е такође је врло корисно и здраво... Имају га: трешње, брескве, цвекле, келј и свеже перце!... Понови!

АЋИМ: Не могу да поновим!

Паја окрене слово И. Кикирики.

ПАЈА: Треће! Ко хоће да порасте, мора јести слово И... Највише слова И има кикирики!

АЋИМ: Четврто!

ПАЈА: Четврто!... Слово О...

Окрене слово О без илустрације.

АЋИМ: Слово О појео је Остоја...

Паја окрене слово У.

ПАЈА: Пето!... Слово У – здраво и хранљиво слово!... Треба га јести без милости... Највише га има у купусу и кукурузу... Понови, Аћиме!

АЋИМ: У купусу и кукурузу!

ПАЈА: И тако даље!

АЋИМ: И тако даље!

ПАЈА: (*off*) И томе слично.

Паја одлази.

АЋИМ: И томе слично.

ПАЈА: (*off*) Лепо, здраво и практично!

АЋИМ: ...и практично!“ (РАДОВИЋ 2006: 691).

Сцена са букваром је аутореферентна, она подсећа редовне гледаоце ТВ серије *На слово, на слово* како су перци послужили Аћиму уместо слова „О“, а Паја их је пронашао и узео. После убеђивања, пристао је да врати два, а једно је појео. Међутим, Остоја је сматрао да с правом припадају њему и тако су нестала и слова и илустрације за „О“. Комичан ефекат који ова прича изазива појачан је Пајиним тумачењем „хранљивости слова“. Смех захтева, како је о томе већ било речи у овом раду, „тренутну анестезију срца“ по тумачењу филозофа Анрија Бергсона, односно смејање Пајиним објашњењима нема за циљ да га исмеје, већ је његова наивност окидач за комедију. Морална дистанца не садржи осуду – ни онога који нешто не зна, нити посматрача који се томе смеје.

Финале 34. епизоде представља опроштај у великом стилу, певањем три опроштајне песме, уз одговарајућу најаву и одјаву. Та завршница конципирана је попут прилога у сложеним медијским емисијама, на радију и телевизији, а учествују сви чланови глумачког ансамбла. *Опроштајна песма I* коју певају *Мића и остали* је кратка,

тако да представља пролог у знатно дуже опраштање од најмлађих гледалаца који су уз ТВ серију учили азбуку:

МИЋА: „Била једна прича
широка и плава
добра као јастук
на коме се спава...

АЋИМ: Била једна песма
медена и слатка,
на почетку дуга,
а на крају слатка...

БАЈА: Био је четвртак,
свечан ко почетак,
појела га помрчина
- родио се петак!

ЛОЛА И ЂУЗА:
Било једно слово
лепо као значка,
где је слово? Ту је слово!
И на крају – тачка!“ (РАДОВИЋ 2006: 691).

Прва „Опроштајна песма“ представља – језиком електронских медија, најаву главног прилога, а све три заједно чине најдужи сонг емитован током 34 епизоде ТВ серије „На слово, на слово“.

За разлику од првог сонга, у ритму успаванке, други је динамичнији, понављањем исте реченице и музичког мотива на почетку подсећа на војни марш, а на самом крају прелази у речитатив:

Опроштајна песма II

БАЈА: „Сад ће бити шта ће бити.

ЛОЛА: Сад ће бити шта ће бити.

ПАЈА: Сад ће бити шта ће бити.

ЂУЗА: Сад ће бити шта ће бити.

АЋИМ: Сад ће бити вај...

МИЋА: Један лепи, лепи, лепи...

ЛОЛА: Један мали, мали, мали,

ПАЈА: Један смешни, смешни, смешни,

ЂУЗА: Један добри, врло добри краљ!

МИЋА: Охо, овде нешто чека!

АЋИМ: Охо, овде нешто ћути!

МИЋА: Овде нешто пише!

АЋИМ: Овде нешто прича!

МИЋА: Шта прича?

АЋИМ: Прича шта пише, а пише ово:

НА СЛОВО, НА СЛОВО, БРОЈАЛО СЕ
СЛОВО ПО СЛОВО. КАД ЈЕ ДОШЛО
ПОСЛЕДЊЕ СЛОВО, ЗАВРШИЛО СЕ
НА СЛОВО, НА СЛОВО!

(Говоре)

ЂУЗА: Јао, како то време брзо пролази!

ЛОЛА: ...Као да је било јуче...

БАЈА: Јао, како то јуче брзо пролази!...

ПАЈА: Као да је било данас!

АЋИМ: Јао, како то данас брзо пролази!

МИЋА: Као да ће бити јуче!“ (РАДОВИЋ 2006: 691).

На крају друге опроштајне песме, Душан Радовић се поиграва уобичајеним фразама које изговарају одрасли, али варирајући речи „јуче“ и „данас“ постиже ефекат зачудности и пробија слојеве свакодневног, баналног говора, „урањајући“ у метафизички доживљај времена. На дечјем нивоу то се манифестује као збуњеност, зачуђеност и радозналост шта је то у протоку времена што „данас“ претвара у „јуче“, уз доживљај да би се нешто од прохујалог „јуче“ поново могло догодити у неком будућем „сутра“.

Аутор није дозволио да се овом „главоломком“ достојном покушаја разумевања Ајнштајнове теорије релативитета заврши ТВ серијал *На слово, на слово*, већ је то учинио трећом опроштајном песмом у низу. Она је колаж састављен од целе прве и прве половине друге опроштајне песме, уз додатак сачињен од опраштања главних јунака серије. После стиха који пева Ђуза Стојиљковић – „Један добри, врло добри краљ!“ – следи „до виђења“ на различите начине:

ЛОЛА: „До виђења, једног пута, једног пута преко пута...

ПАЈА: До виђења, једног лета... Кад сунцокрет жут процвета...

БАЈА: До виђења, једног хлада... Једног часа, изненада...

ЋУЗА: До виђења, одмах летим... Чим се прве песме сетим!

МИЋА: До виђења!

АЋИМ: До виђења!

МИЋА: До виђења!

АЋИМ: До виђења! Код Гаврила, код Гаврила

МИЋА: Испод оног истог крила, испод крова, испод крова!

АЋИМ: Где су наша лепа слова!

СВИ: Где су наша лепа слова! До виђења!

АЋИМ: До виђења!“ (РАДОВИЋ 2006: 692).

Оваквим завршетком писац појачава наду да ће доћи до поновног сусрета ТВ јунака и публике, јер се изговара када би то могло бити и где – на истом месту, испод Гавриловог крила и крова „где су наша лепа слова“. Захваљујући томе, растанак није коначно „збогом“, већ једно радосно „до виђења“ до следећег сусрета, у коме „јуче“ може бити већ „сутра“.

6. ТРАНСМЕДИЈАЛНО ФУНКЦИОНИСАЊЕ НАРАТИВА НА РАДИЈУ

Како смо већ поменули у уводном сегменту рада, класификација савремених медија заснива се првенствено на технолошким основама, неопходним за њихово функционисање. По начину комуницирања са публиком, у традиционалне медије убрајамо штампу и новинске агенције, али и електронске медије – радио и телевизију. Новим медијима припадају сви они који своје садржаје дистрибуирају путем интернета, а то су веб-портали, блог и влог (видео-блог), и друштвене мреже које су на англосаксонском подручју и језички одређене као медији – *social media*.

Треба имати у виду да развој технологије мења и форму старих медија, тако да се звук и слика све мање допремају до корисника емитовањем кроз етар, а све више путем интернета, кабловски или бежично. Радијски садржаји се језиком нових медија називају аудио форматима, да би се нагласило да је и даље реч о звучним садржајима али да се не шаљу зрацима, што је изворно значење речи *radio*. Аудио садржаји допремају се до слушалаца преко интернета, а једна од новина је *podcast*, фајл који садржи звук, глас и музику, а може се слушати по избору корисника, у време које њему највише одговара. Сличне промене догађају се и на телевизији, било као *live stream* (директан пренос преко интернета) или одложено гледање ТВ програма и гледање филмова на захтев, што је омогућено дигитализацијом.

Технички, то значи да електронски медији не комуницирају са публиком шаљући електромагнетне таласе на одређеним фреквенцијама, тако да ни радио ни телевизија нису више емитери. Они су се трансформисали у провајдере, а у нашој медијској регулативи означени су као пружаоци медијских услуга. Радио и телевизија су тиме променили начин дистрибуције својих садржаја, али не и функцију и деловање на слушаоце и гледаоце. Квалитет звука и слике су побољшани, а доступност програмских садржаја знатно повећана. Радио се све више слуша преко слушалица и мобилних телефона, што појачава његово одређење као „персоналног медија“ (УГРИНИЋ 2014: 13), јер је још пре Другог светског рата уочена моћ његовог утицаја на појединца коме се непосредно обраћа.

Оваква перцепција радија која код слушаоца ствара осећај да му се радио-водители и спикери лично обраћају, утицала је на америчке теоретичаре медија да га назову „интимним медијем“, с великим утицајем на расуђивање појединца: „За већину слушалаца радија и политичара, политички радио се најизразитије доживљавао као веза интимности и информације у заједништву, што је помогло да се оживи популарност владе у Сједињеним Државама“ (ЛЕНТАЛ 2007: 92).

Брус Лентал пише о америчком радију у време када је он био најутицајнији медиј, између велике економске кризе тридесетих година и почетка Другог светског рата, а тај период проучавали су и Џон и Дениз Битнер, уочивши да је често гостовање на радију донело америчком председнику велику популарност: „Радио је донео глас председника Френклин Делано Рузвелта у америчке домове, двадесет пута у његових првих девет месеци на функцији. Рузвелт је схватио огроман утицај овог персоналног медија и користио га у својим чувеним ћаскањима“ (БИТНЕР 1977: 5).

Ова запажања намећу питање: по чему се информације и поруке примљене преко радија разликују од истих таквих наратива објављених у штампи? У чему је снага њиховог

утицаја на слушаоце? Одговоре на ова питања могу дати теоретичари медија и когнитивне и трансмедијалне наратологије. Појам трансмедијалности, једноставно речено, односи се на причање прича кроз више медија, односно на наративне могућности традиционалних и нових медијских форми. Класична наратологија није ово питање сматрала посебно важним, јер је указивала да се свака прича може пребацити из једног медија у други, не губећи при томе своју суштину. Ово гледиште Клода Бремона образлаже Мери-Лор Рајан у уводном делу текста *Narrative across Media: The Languages of Storytelling* запажајући да се из тога може закључити да наратив није нужно језички обликован, јер је он више ментална конструкција настала као одговор на различите типове знакова. (РАЈАН 2004: 1).

Овакво сагледавање наратива као неусловљених од медија којима се представљају, засновано је на дистинкцији између приче и дискурса, по аналогiji са разликом између фабуне и сужеа. „Компоненте приче/фабуле медијски (су) независне, док су дискурс/суже условљени својствима изабраних медија“ (ХЕРМАН 2004: 51).

Теоретичар медија Маршал Маклуан заступао је мишљење да је медиј и те како важан у обликовању наратива, наглашавајући кључни значај његове форме за обликовање наратива кроз став: „Opštilo je poruka“ (МАКЛУАН 1971: 41). О теорији „медија као човекових продужетака“ и подели на „топле и хладне“, већ је било речи у уводном делу овог рада. На овом месту треба подсетити да је Маклуан уврстио радио у „топле“ медије високе одређености, образложивши разлоге за блискост коју људи осећају према овом општиљу: „Poput svakog drugog opštila, radio je snabdeven svojim ogrtačem nevidljivosti. On nam prividno prilazi s ličnom neposrednošću koja je privatna i prisna, dok u samoj stvari predstavlja potpražnu eho-komoru volšebne moći za diranje u daleke i zaboravljene strune. Svi naši vlastiti tehnološki produžeci moraju utrnuti i delovati potpražno, inače ne bismo bili u stanju da izdržimo uticaj kojem nas izlaže takvo produžavanje. Još više od telefona ili telegrafa, radio je onaj produžetak centralnog živčanog sistema koji se može meriti tek sa samim ljudskim govorom. Zar ne zavređuje razmišljati o tome da radio valja da bude osobito usklađen s onim primitivnim produžetkom našeg centralnog živčanog sistema, onim iskonskim masovnim opštilom — maternjim jezikom? Ukrštanje ovih dveju najprisnijih i najmoćnijih ljudskih tehnologija nikako nije moglo da ne obezbedi ljudskom doživljaju neke izvanredne nove oblike” (МАКЛУАН 1971: 367-368).

Наратолошка истраживања потврдила су да медији нису само „шупљи проводници“ садржаја, већ да избор медија има кључну улогу у томе каква значења приче могу бити пренета. Мери-Лор Рајан залаже се за компромис између два супротстављена схватања: „То значи препознати да облик и величина проводника намећу услове какве се приче могу преносити, али и признати да наративне поруке поседују концептуално језгро које се може изоловати од њихове материјалне подршке. Због дејства конфигурације медија, међутим, није увек могуће разликовати кодирани објект од самог акта кодирања“¹⁹ (РАЈАН 2005: <http://www.marilaur.info/mediaentry.htm>).

¹⁹ This means recognising that the shape and size of the pipeline imposes conditions on what kind of stories can be transmitted, but also admitting that narrative messages possess a conceptual core which can be isolated from their material support. Because of the configuring action of the medium, however, it is not always possible to distinguish an encoded object from the act of encoding.

Рајанова указује на директне телевизијске преносе где се слика која управо настаје снимањем истовремено шаље гледаоцима, тако да су медији креатори, канали преноса и семиотичка средства изражавања. Тако телевизија утиче на наративну форму и смисао поруке. У овом контексту, схватање ТВ екрана као „прозора у свет“, објашњава честу грешку гледалаца да све што виде у директном преносу, сматрају објективнијим од снимљених и монтираних емисија, не увиђајући да и тај „прозор“ представља врсту оквира.

Директни преноси су некада били главна одлика радија, јер је то мобилнији и јефтинији медиј. Пошто радио нема слику, није дозвољен прекид тона или говора: „То значи да се у директном преносу стално мора нешто да чује, па или је то садржај самог догађаја или репортер треба да говори о ономе што се тренутно дешава и он види или да говори нешто у вези са догађајем, чак и када је дошло до тренутног прекида у редоследу онога што је било очекивано. Репортер мора да буде спреман да говором покрије и непредвиђене паузе које могу да искрсну из разних, углавном организационих или техничких разлога“ (УГРИНИЋ 2014: 171).

Наратив на радију захтева непрекидан говор или музику, а одсуство слике чини га ближим типографском тексту у новинама него телевизији и филму. Прималац тумачи поруку тако што је „когнитивно уоквирује“, у складу са својим знањем о медију и догађају, али и очекивањима од конкретног медија. Реципијент наратива био би изненађен ако би у радио преносу наступили периоди потпуне тишине или ако би телевизијске слике биле емитоване без икаквог вербално уобличеног текста (ВОЛФ 2008: 23).

У средишту класичне наратологије био је наратив, да би посткласична наратологија померила фокус на наративност као процес и поступак сазнавања наратива и начина на који га процесуирамо (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016: 16). Промена фокуса била је услов појаве трансмедијалне наратологије, јер је наметнула разматрање процеса транспоновања наратива из једног медија у други и експресију тог истог наратива у различитим медијима.

Независно од наратолошких истраживања и прелаза са класичне наратологије на посткласичну, медијска пракса наметнула је новинарима да прилагоде свој рад врсти медија у коме су запослени. Амерички новинари и теоретичари медија Даглас Андерсон и Брус Итјул написали су упутство намењено радијским колегама: „Приступите радију као јединственом медију. Радијски новинари треба да буду свесни тога да је радио нарочит медиј, који је у стању да снажно подстакне машту. Научите да размишљате аудитивно. Да би се написао добар текст за радио, веома је важно користити се звуком кад је то могуће да би се слушаоцима пружила права прилика да замисле догађај“ (АНДЕРСОН И ИТЈУЛ 2001: 235).

Ово упутство сведочи да су новинари свесни ефекта који њихов медиј изазива код корисника и да им обрадом текста помажу да активирају одговарајуће когнитивне оквири, слично начину на који писац помаже читаоцу да што боље разуме и доживи књижевно дело. Британски новинари из ВВС радија Пол Чантлер и Питер Стјуарт инсистирају на томе да сви они који намеравају да се баве новинарством у овом медију, морају да буду

потпуно предани једном циљу, а то је да прибаве све релевантне информације својим слушаоцима: „Посао новинара је да добију информације или снимке, да их добију на правом месту и да их имају на радију – брзо. Радио новинари знају где да иду да добију информације, и коме да се обрате. Они имају инстинкт, 'нос за вести', постављају много питања, безгранично су пуни ентузијазма и никад не одустају док не добију оно што желе“ (ЧАНТЛЕР и СТЈУАРТ 2003: 140).

Главна предност радија у односу на друге медије је његова брзина: он има могућност да преноси информације у тренуцима када се оне стварају, током самог догађаја, био он планиран или изненадан. То значајно утиче на природу наратива којим новинари – репортери комуницирају са слушаоцима. Исти догађај у штампи или на веб-порталима, мора бити текстуално обрађен и писање захтева временску дистанцу која намеће и другачије промишљање и тумачење информација од стране читалаца, у односу на слушаоце.

Од појаве телевизије, у теорији се често истиче да је радио постао секундарни медиј, да је примат уступио моћнијем медију који располаже и тоном и сликом: „Од педесетих година радио је заиста преузео улогу 'споредног медија' јер је његово место заузела телевизија, која је постала основни извор забаве и информисања у савременом западном друштву“ (ШИНГЛЕР и ВИРИНГА 2000: 9).

Међутим, та секундарност показала се као предност у многим случајевима када је немогуће користити телевизију као извор информација и забаве, на пример током вожње аутомобила, обављања различитих послова или пешачења кроз природу или град. Радио је показао своју виталност, а производња транзисторских радио-пријемника додатно је учврстила његову свеprisутност на сваком месту, у свакој прилици.

Британски теоретичари који су истакли „споредност“ радија, ревидирали су објашњење овог појма: „Али, успон телевизије у послератном периоду није, као што су многи очекивали, довео до нестајања радија; способност радија да преузме функције споредног медија (тј. као пратња другим активностима попут вожње, кућних послова, разних послова који се обављају ручно, куповине итд.), била је суштински значајна за његов опстанак у савременом свету“ (ШИНГЛЕР и ВИРИНГА 2000: 9).

Радио није споредан медиј у вредносном смислу, него је могућност да људи неометано обављају своје послове, подстакнути говором и музиком, његова велика предност. Приче из новина захтевају потпуну посвећеност, гледање телевизије такође, а једино радијски наратив „урања“ у живот слушалаца сасвим природно и непосредно, на исти начин на који и слушаоци „урањају“ у радио-програме. „Радио је флексибилан, прилагодљив, индивидуалан и лични медиј. Његова основна намена јесте да емитује музику, да рекламира производ али и да брзо, кратко и прецизно саопшти вест. Он је динамичан и популаран од самог настанка. Јединствена својства радија су да је свеprisутан и да готово ништа не кошта када га слушамо“ (АЋИМОВИЋ 2008: 48).

Наратив на радију преноси се говором али на фону звука као основног изражајног средства. Из искуства слушалаца познато је да се иста прича другачије доживљава уколико је чита спикер пред микрофоном у студију, него ако је преноси новинар директно са места догађаја или ако се емитује у репортажи. У првом случају, глас спикера је једини извор информација, а у другом се у говорни наратив уплићу саобраћајна бука, галама

пролазника, удари ветра, плусак кише и грмљавина, уздаси новинара и његових саговорника, плач и смех, а можда и пуцњи из оружја. Репортажа може да садржи све то, али и музику одабрану да нагласи делове наратива, а такође и паузе које тишином између говорних секвенци структурирају значење приче која се емитује на радију. Жанровска разноврсност и техничке могућности обликују наратив тако да он није исти ни унутар једног медија као што је радио, док је у штампи све препуштено читаоцу и његовој моћи разумевања, емпатије и емулације.

У целини радијског сазвучја, говор је најважнији, упркос томе што музички садржаји заузимају највећи део програма савремених радио-станица. Говор је основно средство комуникације: „Шта би радио био без речи? Ако не би могао да се својој публици обраћа говором, да ли би неко уопште желео да га слуша? Ако би све што би слушаоци могли да чују били звуци, звучни ефекти, музика и тишина, шта би било са радио драмама у наставцима, комедијама, позоришним комадима, вестима, актуелностима, извештајима о стању у саобраћају, телефонским укључивањем слушалаца у емисије, жељама слушалаца, квизовима и играма? Тако нешто је немогуће и замислити“ (ШИНГЛЕР и ВИРИНГА 2000: 23).

Говор као вербални облик комуницирања суштински је за радио, а Роџер Фидлер појаву говора означава као прву велику медијаморфозу – трансформацију медијске комуникације, „када су модерни људи стекли физичку способност говора“ (ФИДЛЕР 2004: 83). Претпоставља се да је овај вид људске комуникације настао у периоду између 90.000 и 40.000 година, и да је говор кроз историју најдуже доминирао као облик комуникације. Писмо се појављује код Сумера и Египћана пре око 6.000 година и означава другу медијаморфозу, а трећа је започела коришћењем електричне струје у комуникацији почетком XIX века. Појава интернета за сада се не означава као нова медијаморфоза, јер је само усавршенија варијанта комуницирања заснованог не електричној енергији.

Маршал Маклуан сматра да сваки нови медиј садржи у себи неке од претходних, а на тај начин повезује и говор и радио: „Ако људско ухо можемо упоредити с радио-пријемником, кадрим да дешифрије електромагнетске таласе и да их поново шифрије у звук, људски глас можемо упоредити с радио-отпремником, по томе што је у станју да звук претвори у електромагнетске таласе. Glasovnoj моћи обликовања ваздуха и простора у вербалне обрасце лако је mogao prethoditi jedan manje специјализован израз кривога, роктаја, гестова и наређења, израз песме и пlesa“ (МАКЛУАН 1971: 122).

Ова аналогија сликовито дочарава изражајне могућности радија као медија, а у том мноштву могућих звукова говор је основно средство за формулисање наратива као информација, порука и других вербалних садржаја: „Радио је изговорена реч, а не писани језик. Док се штампани медији обраћају једној захтевној циљној групи, радио се обраћа већем броју слушалаца различитих група, узраста и нивоа образовања. Њима је често потребно, због свега тога, као и због чињенице да често упоредо обављају још неки посао, олакшати слушање. Не треба бити досадан, већ динамичан, јасан“ (РУС-МОЛ 2005: 153-154).

Професор науке о комуникацији на Универзитету у Лугану, др Штефан Рус-Мол је на најдиректнији начин објаснио разлику између наратива на радију и у штампаним медијима, померајући фокус на примаоце поруке. Читаоци обраћају више пажње на текст,

у том погледу су захтевнији од слушалаца радија којима је потребно понављање поруке на што једноставнији начин, како би је разумели, потврђује и амерички теоретичар Стив Ворен: „Схватање да је радио секундарни медиј довело је до теорије домета и фреквентног распореда, до понављања саопштења и рекламних спотова и до њихове прекомерне продаје, као и до такмичења станица у ротацији музике, програмским обрасцима, водитељском планирању и тржишној утакмици“ (ВОРЕН 2005: 11).

Заснованост радија на говору, а новина и књига на писаном тексту, захтева од аутора прилагођавање наратива специфичностима ових медија. Управо те особености чине значајним експеримент Душана Радовића који је годинама писао за радио-емисију *Београде, добро јутро* (1975-1982), а затим те исте, непромењене текстове одабрао за штампање у књигама. Једина интервенција била је ауторска селекција којом је тек петина написаног нашла место међу корицама. Због тога је значајно обратити пажњу на језик на радију и анализом одабраних Радовићевих текстова уочити књижевне одлике наратива које су омогућиле њихово функционисање у новом медију и добар пријем од стране читалаца.

Језик на радију је језгровит и сажет, првенствено у информативном програму, али и у другим жанровима инсистира се на што економичнијој употреби речи: „Ваш циљ мора да буде разумевање – тренутно разумевање“ (ЧЕНТЛЕР и СТЈУАРТ 2003: 50). Новинари и сви други који пишу за радио морају своје текстове прилагодити слушаоцима, што значи да пишу кратко и јасно, разумљиво и недвосмислено, без сувишних речи и стилских фигура које би отежале разумевање наратива. Природа радија захтева такав приступ, мада постоје посебни програми и за захтевније слушаоце, попут Трећег програма Радио Београда који емитује филозофске, књижевнотеоријске и уметничке прилоге уз одговарајућу, углавном класичну музику. Дневни програм на већини радио-станица намењен је широкој популацији и упутства теоретичара радија подударају се са уредничким захтевима од новинара: „Читаоци новина могу да читају и поново прочитају неки текст колико год пута желе. Водитељи електронских медија, међутим, имају само једну прилику да придобију публику. Информација је тренутна: чим се прочита и оде у етар једноставно нестане до неког следећег тренутка уколико је уопште понове у следећим вестима“ (БОЈД 2002: 93).

Основу новинарства у свим медијима представљају одговори на пет питања, правило познато као „5 W’s“ (Who? - What? - Where? - When? - Why?) али Малколм Малет из агенције *United Press International* додаје још „4 C’s“ (correctness, clarity, conciseness, color) за електронске медије: „Новинарство на радију и телевизији има и четири критеријума – тачност, јасноћу, концизност и боју“ (МАЛЕТ 1995: 141).

Када на прво место ставља „тачност“ аутор подразумева да и сви други медији морају водити рачуна о истинитости информација, али да је на електронским неопходна и прецизност. О јасном и концизном изражавању говорили су и други теоретичари и професионалци запослени у медијима, а циљ је да се порука пренесе публици недвосмислено. Посебан значај има „боја“, поготово на радију, јер се све дочарава гласом: начин интерпретације, дикција, нагласак, интонација, укључујући и радиофоничност, све су то одлике које „сликају“ један наратив и делују на слушаоца програма, да га прихвати или одбаци као непривлачан или непоуздан. Телевизијска слика приказује гестове и

мимику оних који нешто говоре и то значајно утиче на разумевање. Боја гласа важнија је на радију, а то је запажање и глумаца који учествују у снимању радио-драмског програма.

„Језик радијског новинарства није литерарни језик, па ни језик који је у појединим формама белетристичког новинарства, поготово у штампи, богатији, као што је, на пример, колумна. Но, то не значи да језик радија не треба да буде правилан, стандардизован књижевни језик, поготово у оним програмима који имају мисију јавног сервиса или више држе и до образовне програмске компоненте“ (УГРИНИЋ 2014: 89). Уочено је да новинари који прелазе из штампаних медија у електронске, тешко прилагођавају писање за радио и телевизију, где важи правило: „Све је написано да би било изговорено“ (БОЈД 2002: 91).

Традиционални радио се строго придржавао правила да никакве импровизације нису дозвољене и да се у етар може изговорити само оно за шта је написан текст. Изузетак су биле говорне емисије са гостима у студију и директни преноси, али је и новинар-водителј и репортер морао претходно написати текст, који се није смео употребити без одобрења уредника. Овакав приступ је у наше новинарство стигао из најугледнијих електронских медија у свету, од јавног сервиса Велике Британије – ВВС, до великих америчких приватних радио-телевизија, попут *United Press International* (UPI) који је објавио *Stylebook* (1995), са прецизним упутствима за све запослене: „Радио-телевизијска индустрија увек тражи људе који знају да пишу јасно, концизно и прецизно“ (МАЈЕТ 1995: 139).

Савремени радио је либералнији од традиционалног у погледу обраћања слушаоцима, али се и даље инсистира на писању текстова за информативни, образовни и забавни програм. Приступ публици је промењен утолико што се новинари не обраћају маси непознатих слушалаца већ слушаоцу као познатом саговорнику. Из тога проистиче конверзациони стил писања: „Правило гласи: пиши као да разговараш са пријатељем. Оваква је еволуција од бритког новинарског, до конверзационог стила радија била природна. У радио-телевизијским вестима новинар треба да пише за уво, а не за око. За разлику од штампаних медија који читаоцима омогућују да поново прочитају нејасне делове, публици радио-телевизијских вести пружа се само једна прилика да чује и схвати поруку“ (АНДЕРСОН и ИТЈУЛ 2001: 229).

Душан Радовић, књижевник запослен у медијима, писао је на тај начин, конверзационим стилем, било за радио где се директно обраћао слушаоцима, било за телевизију где су по његовим текстовима снимане епизоде ТВ серија за децу. Слушалац и гледалац доживљавали су аутора и његове ликове као искрене пријатеље којима се може веровати. У биографским записима писац је објаснио како је његов начин размишљања директно повезан са испуњавањем редакцијских обавеза: „Иначе, немам никакве припреме за 'Београде, добро јутро', с обзиром да сам човек који не уме да мисли без писаће машине. Као што се неки апарати укључују у струју, тако и ја ступам у погон тек кад моји прсти додирну типке писаће машине“ (РАДОВИЋ 2006: 18).

Маршал Маклуан је уврстио писаћу машину у медије, наводећи да је она значајно променила начин писања, ујединивши говор, писање и штампање текста. На стил аутора је нарочито утицало диктирање текста другој особи – дактилографу: „Govornik je sklon

objašnjavanju, on kao da posmatra izraz lica svojih slušalaca da bi video koliko ga oni prate“ (МАКЛУАН 1971: 318).

Међутим, забележена искуства писаца и песника показала су да је утицај сличан и када сами куцају своје текстове, јер писаћа машина даје аутономност и независност њиховом гласу: „Ali pesnici poput Čarlsa Olsona rečito objavljuju da je pisaća mašina kadra da pomogne pesniku u tačnom naznačavanju smeranog daha, stanki, pa čak i usporenih slogova, pa čak i naporedno postavljenih rečeničnih delova, primećujući da, prvi put, pesnik poseduje notne linije i taktne crte kojima raspolaže muzičar“ (МАКЛУАН 1971: 318-319).

Усредсређеност на писање текста за медије, у Радовићевом случају за радио-емисију²⁰ која захтева да ускоро он буде у студију и да лично прочита своје коментаре, приморава га да непрестано размишља о функционисању сваког појединачног наратива у програму. Он компоује текст у складу са формама радијског израза: шпицом емисије, џингловима, музиком, звучном маском која раздваја сегменте текста као целине. У трансмедијалном смислу је значајно што приче писане наменски за радио, успешно функционишу и у књижевном медију, а у доба интернета и на сајтовима, блогovima и друштвеним мрежама. То потврђује мишљење Клода Бремона да се „свака наративна порука може транспоновати из једног медија у други, а да не изгуби своја суштинска својства“, јер „прича је та коју пратимо и то би могла бити иста прича“ (БРЕМОН према РАЈАН 2004: 1).

Наратив је исти али реконфигурисан уметничким изразом медија којим се преноси до корисника различитим семиотичким системима – звуком на радију и типографским текстом у књигама. То може али не мора да наглашава значења различитих делова текста, јер аутор интонацијом додатно сугерише слушаоцу како да разуме причу, а читалац је препуштен сопственом тумачењу „света приче“ (РАЈАН 2013: 363). Његову интерпретацију усмерава графичко обликовање текста, али је слободнији у трагању за двосмисленостима у наративу, јер може да се враћа тексту небројено пута: „Способност стварања света, тачније, инспирисања менталног представљања света, главни је услов да се текст сматра наративом“²¹ (РАЈАН 2013: 363-364).

Појам „свет“ сугерише простор, али „прича“ је секвенца догађаја који се развијају у времену, и на радију, и у књизи. Радовићев слушалац и читалац откривају пишчев „свет приче“ на релацији коју Рајанова назива „један текст – један свет приче“, признајући да то подразумева да сви реципијенти креирају потпуно исти свет, што је могуће само условно прихватити: „Претпостављам да ако велика већина корисника конструише отприлике исти низ догађаја, исте узрочно-последичне везе и исте мотивације за радњу ликова - другим речима, ако присуствују ономе што Ремигиус Буниа назива 'непосредним значењем' текста - изградили су исти свет приче“²² (РАЈАН 2013: 365).

Трансмедијална адаптација текстова које је Душан Радовић писао за емисију *Београде, добро јутро*, а затим објавио у три књиге, сведена је на минималне

²⁰ Мисли се на емисију *Београде, добро јутро* Студија Б.

²¹ The ability to create a world, or more precisely, to inspire the mental representation of a world, is the primary condition for a text to be considered a narrative.

²² I will assume that if the vast majority of users construct roughly the same sequence of events, the same causal relations, and the same motivations for the characters' action - in other words, if they attend to what Remigius Bunia calls the 'immediate meaning' of the text - they will have constructed the same storyworld.

интервенције: најкрупнија је селекција прича које ће бити штампане, а мање уочљива је промена датума неких емисија. Тиме је аутор попунио временске „празнине“ настале изостављањем већег дела написаних прича. У сабраним списима објављеним постхумно под насловом *Баи сваишта* приређивач Мирослав Максимовић је поштовао хронологију настанка текстова: „У овом приређивању, минимално је измењен садржај објављених књига, да би се избегла понављања, а реплике из до сада необјављеног рукописа сложене су дословно по датумима када су настале (док је Радовић у књигама комбиновао, правећи целине од различитих датума, чак и година). Додавањем делова из рукописа више је истакнут 'београдски' карактер ове емисије-књиге, оно 'локално' које је Радовић настојао да избегне у свом приређивању, али то 'локално' није толико локално да би га требало занемарити“ (МАКСИМОВИЋ 2006: 1098).

6.1. ТРАНСМЕДИЈАЛНОСТ РАДОВИЋЕВИХ РАДИО-ДРАМА

6.1.1. Металепса и метареференце у драми *Капетан Џон Пиплфокс*

Душан Радовић је своје прво обимније дело написао за електронске медије и означио га као радио-игру под насловом *Капетан Џон Пиплфокс*. Она почиње звуком који дочарава морску буру, а такав наговештај будућих догађаја се у теорији назива звучном металепсом: „Ако гледатељ пусти да га се води како то жели редатељ па спонтано (а најчешће и несвесно) декодира звук за који претпоставља да припада идућој секвенци, коју му тај звук најављује, односно започиње с помоћу (звучне) вrpце, то је зато што је у своју филмску компетенцију интегрисао идеју да звучно претарање није, попут ланчаног претарања, обична интерпункција него фигура. Знамо, без сумње, која“ (ЖЕНЕТ 2006: 61).

Жерар Женет анализира звук у визуелним медијима – филму и телевизији, наглашавајући да упркос доминацији слике, говор и звучни ефекти интегришу наратив. У још већој мери то се односи на базично звучне медије: радио, магнетофон, грамофон и савремене емитере и носаче звука, од подкаста до МРЗ плејера уграђених и у мобилне телефоне.

У Радовићевој радио-игри, ударе ветра и таласа смењује песма гусара. Она представља ироничну метареференцу на хорове у античким драмама:

Гусари (певају):

Лепојке из Хаване

све стоје са стране,

питају: капетане,

како се зове ваш брод?

А капетан им руком мане,

тим лепојкама из Хаване,

што стоје тако са стране, са стране:

- Освета, то је мој брод!

(Музика)

Потом се оглашава Спикер у улози приповедача. Он не учествује у догађајима, већ има улогу радио-репортера, тако да је заправо хетеродијегетички приповедач, што лакше уочавају читаоци текста него слушаоци радија. И једни и други постепено откривају да Спикер не припада „свету приче“ Капетана Џона Пиплфокса и његових гусара, они не знају за њега, јер је „приповедач који није учесник дијегезе коју сам предочава; приповедач који није лик у приповеданим ситуацијама и догађајима“ (ПРИНС 2011: 68).

Спикер обавештава слушаоце о животној судбини капетана Џона Пиплфокса, пензионисаног после једне туче у ливерпулској луци, са бедном пензијом и скромним инвалидским додатком за 72 ране задобијене у гусарским биткама, што би могла бити референца на борачке пензије у Југославији. Тешко да је та алузија деци разумљива, а теорија овакву метареференцу дефинише као „преслабу да покрене одговор“ (ВОЛФ 2009: 59).

Спикер наставља причу о одузимању застава и оружја од гусара и њиховом преношењу у музеј, протесту „Међународног гусарског савеза“ који је због тога престао да напада енглеске бродове, све до појаве седмоглавог чудовишта у Кинеском мору. То је подстакло капетана у пензији да затражи свој једрењак и посаду, заставе и оружје, како би се обрачунао с морским чудовиштем. Прекидан музиком и песмом гусара, завршава се увод и драма почиње. Али, у спикерском обраћању слушаоцима постоји једна уметнута реченица: „ - дакле, када је све било тако као што сам вам рекао - „ (РАДОВИЋ 2010: 11) „По теорији, овакво директно обраћање је [...] метареференца јер приповедач подсећа слушаоце (читаоце) на делове приче које би требало да су запамтили, а истовремено је и металепса, јер Спикер искорачује из текста у реални свет“ (ПЕТКОВИЋ 2018: 242).

У наставку Спикерово приповедање смењује миметичко приказивање догађаја, карактеристично за драму. Капетан разговара са гусарима, заправо се надвикује, храбрећи их да крену у лов на седмоглаво чудовиште. На сва његова питања они потврдно одговарају, показујући смелост да се суоче са опасношћу. Пометњу уноси гусар Арчибалд који на капетаново питање „шта нам још треба?“ бојажљиво одговори: „Можда нам је потребно и нешто мало памети“ (РАДОВИЋ 2010: 15).

Док трају нагађања како да се памет стекне, следи још једна спикерска интервенција, не да се ситуација разреши, него објасни: „Капетан је стварно размишљао, а море је ударило о бокове једрењака, док се ветар носио са црним облацима... (Ветар, море, музика) Прошла су два дана капетанових размишљања, два дана пуна језиве тишине и сумњи. Трећега дана капетан је изишао из своје кабине у плавој кошуљи, која је увек обећавала да ће се ствари добро завршити. (Оуитар бат корака)“ (РАДОВИЋ 2010: 16-17).

Таква је и наредна Спикерова иронична примедба, после капетанове наредбе да цела посада двадесет један дан решава укрштене речи, не би ли тако стекла неопходну памет за борбу са чудовиштем: „То је заиста била сјајна идеја. Гусари су се нагло почели усавршавати у свим наукама, тако да је капетан пун вере гонио једрењак према Кинеском мору. Опет се чула хармоника и опет се орила песма, међу овим, такорећи, простим људима“ (РАДОВИЋ 2010:18).

Вернер Волф упозорава да се у тексту или медију референце не јављају увек у чистом облику као селфреференце (аутореференце) на могуће светове фикције, хетерореференце на стварни свет или метареференце које успостављају везе са другим текстовима, медијима или стварношћу: „У теорији се може успоставити јасна линија поделе између метареференци и хетерореференци са добрим разлогом, али када је реч о анализи конкретних примера, мора се признати да се обично налазе у областима између ова два пола и тако, више или мање, учествују у оба. У ствари, прави знакови никада нису потпуно селф или хетерореферентни, већ показују мешавину²³ оба аспекта у различитом степену“ (ВОЛФ 2009: 23-24).

Добар пример за овакво јављање „мешовитих“ референци пружа читање поруке из боце коју су гусари капетана Пиплфокса извукли из мора двадесет седмог дана пловидбе. Пошто их непознати морнар упозорава на немилосрдност седмоглавог чудовишта, ка коме су се упутили, то је саставни део текста радио-драме и по томе је реч о аутореференци. Али писмо из флаше неминовно асоцира на добро познате поруке из боце из других књижевних текстова, филмова и стварности, посредоване вестима из новина, са радија и телевизије, а у новије доба и преко интернета.

У Радовићевој радио-игри, насловљеној по главном јунаку, Капетан Џон Пиплфокс наређује гусару да чита поруку из боце, али како она почиње да бива све страшнија и узнемирава његову посаду, он забрањује даље читање. На инсистирање гусара Секире, једног од најсмелијих, увређени капетан лично наставља читање: „О, молим!... Изволите, прочитаћемо – па шта? Ево – ја ћу прочитати – па шта? Шта ту може да буде занимљиво? Шта је ту страшно? Ево, слушајте: „Потопило нам је брод... Сви моји другови су већ на оном свету... Сада сам ја на реду... Збогом, мила моја мајчице...“ (*Измењеним, лажно сигурним гласом.*) Ето, шта ту има: ’збогом, мила моја мајко’ – баш је згодан!...“ (РАДОВИЋ 2010: 20).

Испоставља се да ту није крај и капетан је, подстакнут жагором гусара, принуђен да прочита поруку до краја, а она је заиста језива, како за оне унутар текста (аутореферентни оквир), тако и за слушаоце радио-драме (хетерореференца): „Још мало?... Ево још мало: ’...То чудовиште је најстрашније на свету’...(*измењеним гласом.*) Па шта онда?... ’Ево, оно већ долази по мене...’“ (РАДОВИЋ 2010: 20).

²³ In theory one may establish a neat dividing line between metareference and heteroreference with good reason, but when it comes to analysing concrete examples, one must admit that they are usually located in areas in between these two poles and thus participate more or less in both. In fact, real signs are never entirely self- nor entirely heteroreferential, but rather show a mixture of both aspects to varying degrees.

У општем ужасу, који дочаравају узвици гусара, следи интервенција Спикера који покушава да демантује оно што је очигледно, а то је да је и сам капетан Пиплфокс престрављен. То је још једна мешовита референца, са елементима ауто и метареференце, јер колико се односи на текст, толико комуницира и са слушаоцима/читаоцима радио-драме: „Капетан се, разуме се, није уплашио језиве судбине овог несрећника, јер се он – тако нам свега на свету – ничега у животу није плашио... Он је у овом тренутку морао да мисли само на то – како ће посада поднети ово заиста тешко искушење...” (РАДОВИЋ 2010: 22).

Догађање у радио-драми *Капетан Џон Пиплфокс* може се назвати метаизацијом, чији је циљ метареференца која ће изазвати реакцију метасвести прималаца поруке. Међутим, док неки теоретичари истичу да је метаизација производ намерног акта аутора, односно његове интенције, опрезнији сматрају да је то проблематичан појам који се не може увек потврдити: „Штавише, сложеност коју метареференца подразумева са њеном карактеристичном разликом између мета и нивоа објекта, чини великом вероватноћу да је стварна метаизација производ намерног чина од стране аутора. Међутим, јављају се две потешкоће. Прва је да је 'намера' проблематичан појам, који се у већини случајева не може верификовати, већ само закључити, тако да би можда било сигурније рећи да метареференца није случајна и да се обично мисли да је аутор (извођач) одговоран за метареференцијалну поруку, укључујући ненамерне 'сигнале' који позивају на 'метачитање'. Друга потешкоћа састоји се у чињеници да постоје случајеви када су ненамерне и намерне појаве прилично сличне и по форми и по ефекту (разбијање илузија)²⁴ (ВОЛФ 2009: 41).

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

То би могло да значи да је металепса природна (прирођена) у људској свести, а то је у сагласју са схватањем да је свака фикција изаткана од металепсе и да је њена употреба стара колико и уметност. Ово не би било могуће да човек не поседује „метарепрезентациони капацитет“, који по Дану Сперберу „није ништа мање него основна способност за језик“²⁵ (СПЕРБЕР према ВОЛФ 2009: 2).

У анализираном тексту радио-драме Душана Радовића *Капетан Џон Пиплфокс*, страховање посаде да ће сви бити поједени када сусретну чудовиште, изражено је

²⁴ Moreover, the complexity which metareference implies with its characteristic distinction between a meta- and an object-level, renders it highly probable that actual metaization is the product of an intentional act on the part of an author. However, this presents two difficulties. The first is that 'intention' is a problematic notion, which in most cases cannot be verified but only inferred, so that it would perhaps be safer to say that metareference is non-accidental and that the author (performer) is usually thought to be responsible for the metareferential message, including non-accidental 'signals' that invite a 'meta-reading'. The second difficulty consists in the fact that there are cases where non-intentional and intentional phenomena are quite similar both in form and in (illusion-breaking) effect.

²⁵ „metarepresentational capacity“ (that is) „no less fundamental than the faculty for language“

дошаптавањем гусара. Упркос јези коју њихове речи изазивају, присутан је и хумор, када један од петорице гусара који шапућу, означен као Гусар III, препознаје аутора писма у боци: „Познајем ја њега... То је Џек из Зеделанда!...

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

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

Хумор је значајан не само са становишта попуштања напетости код слушалаца (и читалаца), већ у ширем контексту одсликава дух наше епохе, модерно доба које покушава да се ужасима честих оружаних сукоба у свету и страха од тероризма одупре иронијом и сарказмом. Могло би се рећи да је хумор трансмедијални феномен савременог доба, попут меланхолије „изгубљене генерације“ по завршетку Првог светског рата. (ПЕТКОВИЋ 2018: 244-245).

Интервенције Спикера одржавају равнотежу између збивања у тексту и пријема радио-драме у свести слушаоца, балансирајући између ауто и метареференци:

„Спикер: Исте ноћи је покушао да побегне крмарев помоћник, а једна група гусара предлагала је да се прамац брода окрене према Енглеској и да се окану ове пустоловине... [...] Спикер: У том тренутку овај дивни човек прескочи ограду једрењака и вода плъусну... Посада полете, али капетана више није било на води“ (РАДОВИЋ 2010: 23-24).

Спикер као хетеродијегетички наратор води слушаоца од атмосфере страха у којој злокобно одјекују и крици галебова, до преокрета који настаје храбрим скоком у море капетана Пиплфокса званог Звоно. Овај очајнички потез претвара се у тријумф јер тада:

„Спикер: Исплива храбри капетан из воде, носећи у зубима женку ајкуле тешку 40 фунти, и у свакој руци још по седам малих ајкула!... [...] То је био подвиг довољан да потпуно поврати веру поколебане посаде. То је био подвиг који је изазвао потоке суза код ових храбрих, сурових људи...“ (РАДОВИЋ 2010: 25).

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

Ову ситуацију такође објашњава Спикер и када се анализирају радио-драме других аутора и упореде са Радовићевом, може се уочити да ретко где наратор има околико удела у збивањима. Спикер говори много више и од главног јунака капетана Џона Пиплфокса и по томе је ово јединствена фузија семиотичких система радија као медија и драме као књижевног текста. Та наративност је металептична, јер представљање (мимезис) као

главну одлику драме замењује приповедањем (дијегезом), при чему се прекорачују границе између света приповедача и света слушаоца, већ у уводном делу када Спикер изјављује да „је све било тако као што сам вам рекао“ (РАДОВИЋ 2006: 571). То је, у најбољем смислу таквог одређења, демонстрација металепсе као „метафоре провале“ између могућих светова, при чему стварност није привилегована реалност.

Остајући у сфери фикције, реципијент радио-игре као слушалац, сазнаје и доживљава текст кроз наглашену временску димензију, док је читалац више у димензији простора, пред страницама књиге. Подразумева се да је и за „урањање у текст“ читањем потребно време, али док темпо слушања одређује радио као медиј, читалац сам структурира време и брзину којом савладава текст.

Управо то је та *металепса провале* између различитих „стварности“, што потврђује Набоковљево инсистирање на употреби наводника када говоримо о било ком свету који сматрамо реалним, јер је сваки попут сна и „*može dati povoda različitim metaleptičnim manevrima*“ (ЖЕНЕТ 2006: 93).

У радио-драми коју анализирамо, једрењак стиже да Црвене стене и ту се укотви. Преношење на позоришну сцену, филм или у телевизијску емисију, омогућили би публици да то види, а дијегеза Спикера постала би непотребна. У бројним инсценацијама, од 1953. године до данас, редитељи су задржавали спикерско приповедање или га скраћивали. Потпуно избацивање Спикера би отежало разумевање драме јер је он један од главних ликова, али би свакако допринело убрзавању радње и таква интерпретација имала би значајан трансмедијални учинак: не би представљала пуко прилагођавање медију, већ драстично другачији приступ, превођење са звучног радијског на сликовни позоришни, филмски или телевизијски семиотички систем. Када се истиче да је Спикер равноправан са другим ликовима, треба уочити значајну разлику: он је приповедач који посматра и преноси нам збивања у свету капетана, гусара и седмоглавог чудовишта, али не прекорачује границу између свог и њиховог света. Он их види и понаша се попут правог радио-репортера, извештавајући слушаоце о свим догађајима. Али посада брода нема никаквог додира са Спикером. То његов положај приповедача – из угла слушалаца и читалаца, чини двосмисленим, те га можемо сматрати хетеродијегетичким, јер не учествује у радњи приче о гусарској авантури.

Овакву ситуацију објашњава Џералд Принс примењујући Женетове појмове „хомодијегетичке, хетеродијегетичке и екстрадијегетичке наратије. Прва се односи на приповедање које врши неки лик, [...] а друга и трећа се односе на наратију која потиче изван света приче“ (АБОТ 2009: 128). Екстрадијегетички и интрадијегетички приповедачи нису исто што и хетеродијегетички и хомодијегетички приповедач. Анализирајући лик Шехерезаде из „1001 ноћи“, Принс запажа да је она истовремено и хетеродијегетички приповедач, јер прича о другима, али и интрадијегетички, зато што је и сама лик у оквирној причи коју она не приповеда. (ПРИНС 2011: 46). Ако бисмо ове појмове заменили онима које је увео Џејмс Фелан, „приповедање које врши лик и приповедање које не врши лик“ (АБОТ 2009: 128), ствари би постале јасније, јер Спикер није лик

наратива о Капетану Џону Пиплфоксу, већ је хетеродијегетички приповедач, подједнако и за слушаоце и за читаоце радио-игре Душана Радовића.

Проналажење пећине у близини Црвене стене, брзо је и успешно, а то од аутора захтева увођење нових необичних ликова који учествују у причи: то су Пећина и Одјек.

„Капетан (*снажно*): Е-хеј!

Одјек: Е-хеј! Е-хеј! Е-хеј!

Капетан: Чујеш ли ме, Пећино?

Пећина: Чујем, шта се дереш?

Одјек: Чујем шта се дереш?

Капетан: Дошао ти је капетан Џон Пиплфокс, звани Звоно, чула си ваљда за њега...

Пећина: Чула сам – ти си брица, је л’ да?“ (РАДОВИЋ 2010: 29)

У овом делу текста писац користи персонификацију: Пећини која говори Радовић додаје и Одјек, што изазива комичан ефекат, како код слушаоца, тако и читаоца радио-драме. Међутим, аутор одмах по постизању жељеног резултата зауставља лудичко искакање из оквира драме тако што се Одјек више не јавља. То омогућава несметан разговор Капетана и Пећине, а тек када вођа гусара добија савет да питањима победи седмоглаво чудовиште, Одјек се поново јавља:

„Капетан (*нежно, мирније*): Вештице, имала си срећу!... Реци сад – каква питања, каква питања да му поставим?

Пећина: Ви-ше те-шка не-го ла-ка!...

Одјек: Више тешка него лака!...

Капетан: И шта још?

Пећина: И ни-шта ви-ше!

Одјек: И ништа више. И ништа више!“ (РАДОВИЋ 2010: 32).

Пажљиви слушалац/читалац приметит ће да је Одјек поновио речи Капетана на почетку његовог разговора с Пећином, затим заћутао, а на крају био ехо само Пећине. Писац одмерено користи поступке онеобичавања и не дозвољава да се понављањем уништи ефекат зачудности. Уместо тога, Радовић појачава персонификацију Пећине, новим исказом приповедача:

„Спикер: Можда би већ био крај ове наше приче, да ова подла пећина није направила грубу шалу са нашим јунацима. Оставити људе са пола објашњења – то заиста могу само пећине камена срца... Момци су се вратили на једрењак, али без песме и са много нових брига“ (РАДОВИЋ 2010: 33).

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

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

Гусари: Да чујемо, капетане!

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

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

Чудовиште (*удаљено*): Полако, полако, ево мене! (*Хујање ветра. Тресак. Музика.*)“

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

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

Овде се јавља метареференца на стварни свет у коме такво чудовиште никада није виђено, али је и завршна реченица Спикера упућена гусарима металепса, јер он прекорачује свој дијегетички универзум. Такође је и „окидач“ у метасвести, јер је својом конструкцијом аналогна зазивању Божје милости у великим невољама. Истовремено, ова прекорачења оквира фикције и искорак у „стварност“ слушаоца/читаоца су металептична. После небројено много примера где јављање металепсе значи и метареференцу, опрезно бисмо могли да закључимо: тамо где се у уметности и медијима јавља металепса, природна у људској свести као и сам говор и језик, јавља се и процес метаизације односно медијатизације, а као резултат – метареференца, стара колико и уметност. Опрезност је неопходна јер брзоплет закључак да је металепса исто што и метареференца води на странпутицу: металепса изазива метареференцу у метасвести, али потребан је довољно обавештен и образован прималац поруке да би праг свести био прескочен. Ако он то није, прекорачење границе између фикције и стварности неће бити регистровано. Обрнут је случај када реципијент препознаје метареферентни потенцијал поруке, али она не доноси металептични искорак који пробија границу између фикције и стварности, већ је референца на друге наративе који су такође уметнички или медијски: онда је то аутореференца која остаје у оквирима фикције. Рецимо, седмоглаво чудовиште повезујемо са бајкама, а не са животињама виђеним у Зоолошком врту. (ПЕТКОВИЋ 2018: 246-247).

Допринос метареференци повећању медијске писмености и развоју културе је од великог значаја, иако може бити протумачен и као знак декаденције и бављења самим собом. Нарочито је то видљиво у наше доба хипермедијације културе: „Све у свему, метареференција у медијима може се чак сматрати реализацијом мимезиса вишег нивоа данашње културе, будући да су сами медији у њој стекли до тада непознати значај, не само као средство за конструисање онога што ми доживљавамо као стварност“²⁶ (НОТ према ВОЛФ 2009: 85).

Појава Чудовишта је почетак великог двобоја са Капетаном који започиње препуцавањем ко је паметнији:

„Капетан: Дошао сам да видим шта има у тих твојих седам глава, гуштеру пијани!

Чудовиште: Има у свакој седам пута више него у твојој!

Капетан: Кладим се да нема!

Чудовиште: Кладим се да има!

Капетан: Кладим се у своју гусарску главу да нема!

Чудовиште: Кладим се у својих седам глава да има!

Капетан: Добро, седмоглави, ако пристајеш – да ти измерим памет... Поставићу ти питања... Ако не одговориш тачно – оде ти свих седам глава...

Чудовиште: А ако одговорим?!

Капетан: Ево ти ове моје гусарске главе!“ (РАДОВИЋ 2010: 40)

Ово комично надмудривање је метареференца упућена стварном свету у коме неки од слушалаца знају за Сфингу из грчке митологије. Ова звер са телом лава и главом жене постављала је тешке загонетке пролазницима и убијала их, ако не би знали одговор. Краљевићу Едипу је поставила питање: „Ко ујутру иде на четири ноге, у подне на две, а увече на три?“ Он је тачно одговорио да је то човек, који кад дође на свет пузи ослоњен на руке и ноге, затим се усправи и прохода на две ноге и тако до старости, када се у ходању помаже штапом. Јутро, подне и вече су метафоре за доба живота човека. Треба уочити духовити преокрет који чини писац Радовић: у грчкој легенди питања поставља Сфинга, а овде је обрнуто, капетан пропитује седмоглаво Чудовиште.

Следе питања и одговори, питања тешка због своје бесмислености, а чак и тачне одговоре Чудовишта гусарски Капетан не прихвата и одсеца му главу по главу. Прималац поруке, било као слушалац или читалац радио-драме, већ дуго је „уроњен“ у наратив кроз који га води Спикер, гласом или кроз текст у књизи. Когнитивно усмерен на свет приче Душана Радовића, фикцију коју рецепијент оживљава менталним сликама и

²⁶ „All in all, metareference in the media may even be regarded as realizing a higher-level mimesis of present-day culture, since the media themselves have acquired a hitherto unknown importance in it, not least as a means of constructing what we perceive as reality“ (Nöth et al. 2008: 55).

емоционалним саосећањем са ликовима, има осећај да присуствује свему што се догађа: морска неман страда због своје наивности, а металептични исказ се не преводи из фикције у стварност, већ остаје у домену фантастике: „Metalepsa ne bi dakle više bila obična figura (prevodiva), već bi bila u potpunosti izjednačena s fikcijom, uzmi ili ostavi – samo s tom nijansom što joj čitatelj, kojemu se pripisuje očito nemoguća uloga, ne može dati svoje povjerenje: fikcija, svakako, ali fikcija fantastičnoga, odnosno čudesnoga tipa, koja ne može baš očekivati potpunu i cjelokupnu obustavu nevjerice nego samo ludičku simulaciju lakovjernosti“ (ЖЕНЕТ 2006: 20).

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

„Капетан: Ево још нешто, гуштеру!... Реци ми – шта је најслађе на свету?“

Чудовиште: Најслађе на свету... Најслађе на свету је бундевино семе!

Гусари (*грохотан смех*).

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

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

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

Анри Бергсон ову уметничку суспензију етичких норми назива „тренутном анестезијом срца“: „Разлог за овај посебан афинитет метаизације са комиком је неспорно паралела између естетске или интелектуалне дистанце која је укључена у метарефлексије и емоционалне или чак моралне дистанце која је, према теорији Анрија Бергсона, претпоставка смеха. Бергсон пригодно говори о ’тренутној анестезији срца’, која се

очигледно супротставља елеосу и фобосу, сажаљењу и страху, аристотеловским емоцијама изазваним трагедијом²⁷ (ВОЛФ 2009: 86).

Завршница радио-драме „Капетан Џон Пиплфокс“ уклапа се у Бергсонов и Волфов став да су метареференце блискије комедији. Али и сам тај „срећан крај“ покреће нове метареференце и води свест слушаоца/читаоца ка просторима метасвести:

„Спикер (*одахне*): Тако се, ето, завршио последњи подвиг храброг гусара Џона Пиплфокса, званог Звоно. Кад се вратио у домовину, начелник Адмиралитета понудио му је своју ћерку за жену, велику јахту од јапанског дрвета и орден Златног мача, који је до тада носио само један пук јуришне коњице. Капетан, дирнут овом пажњом, захвали се на великој свечаности у Лондону. Прими одликовање, а младој дами се извини због свог ниског порекла и недовољног образовања. Не ожени се, дакле, већ укрца храбру посаду на јахту од јапанског дрвета, и крете на пут... Сунчали су се и пецали рибе, а када би плъснула киша, повлачили би се у салоне и решавали укрштене речи!...

Гусари (*певају песму 'Лепојке из Хаване'*).“ (РАДОВИЋ 2010: 44-45).

Добра дела, а то је и победа Капетана над Чудовиштем са становишта безбедне пловидбе трговачких и других бродова кроз Кинеско море, у бајкама су увек награђена. Мада одбијање Џона Пиплфокса да се ожени ћерком начелника Адмиралитета делује као пародијски поступак – а то и јесте, овај гест је метареференца на Кањоша Мацедоновића. У истоименој приповеци Стефана Митрова Љубише, Кањош је мегданција у служби Млетачке Републике, попут Марка Краљевића кога турски султан шаље у бој против Мусе Кесеције како би искупио обећану слободу. Кањош убија немањ Фурлана, али после те победе одбија обећану руку ћерке млетачког кнеза.

Наратив о Капетану Џону Пиплфоксу написан је као радио-игра и први сусрет са овим делом имали су слушаоци Радио Београда 1953. године. Она је потом играна у позоришту, штампана у књигама, а постала је и омиљени део школских приредби. Суштински, била је то увек „иста прича“, како је истицао Бремон, али реконфигурисана медијима кроз које је стизала до прималаца поруке, стварала је различите „светове приче“. Трансмедијална адаптација, представља креативни чин који успоставља блиске односе између тих трансфикционалних светова, али их не повезује у један. Капетани Пиплфокс из књиге и са позоришне сцене нису двојници Капетана Џона Пиплфокса из радио-игре. Говорећи речником наратолога, Мери-Лор Рајан и Вернера Волфа, у трансмедијалном путовању наратива не ради се о „цитатности“ (РАЈАН 2013: 366), већ о „метареферентности“ (ВОЛФ 2009: 12-13).

²⁷ The reason for this special affinity of metaization with the comic is arguably the parallel between the aesthetic or intellectual distance involved in metareflections and the emotional or even moral distance which, according to Henri Bergson's theory, is a presupposition of laughter. Bergson aptly speaks of an "anesthésie momentanée du coeur" (1899/1975: 49), 'a momentary anaesthesia of the heart', which is obviously opposed to eleos and phobos, pity and fear, the Aristotelian emotions elicited by tragedy.

6.1.2. Метареферентни потенцијал радио-игре *Како су постале ружне речи*

После великог успеха радио-драме о неустрашивом капетану Џону Пиплфоксу, емитоване 1953. године на таласима Радио-Београда, неколико прича Душана Радовића је прилагођавано извођењу на радију. Међу најпознатијима су *Приче за Гордану* (1956) и *Једнога дана* (1957). Нову оригиналну радио-игру за децу Радовић је написао 1959. године, а њен наслов *Како су постале ружне речи* био је касније повод и за настанак књиге песама *Смешне речи* (1961).

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

(*Харфа*)

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

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

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

„(*Краћи мотив харфе*)

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

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

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

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

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

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

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

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

ДАДИЉА (*запрепаићено*): Принцезо!?“ (РАДОВИЋ 1983: 31).

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

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

У радио-игри *Како су постале ружне речи* следи потрага за њиховим пореклом и извором, карактеристична за бајку: од принцезе Кристине до шестогодишњег принца Леополда, премладог да измисли такву реч. Од њега, траг даље води ка куварици Маргарити која се страшно плаши мишева, али је неопходно доказати да је том приликом узвикнула ружну реч. Зато јој на двору припремају замку, сличну „мишоловку“ какву је Хамлет приредио своје стрицу уз помоћ путујућих глумаца. (Узгред, Шекспир ту демонстрира металептично „позориште у позоришту“, правећи неку врсту завере с публиком која је обавештена да је то замка за разоткривање убице који ништа не слути.)

Само хватање миша не протиче тек тако, јер је за то потребно одобрење дворске канцеларије. То је метареференца на бирократију, закон и државну силу. О свим тим

правилима слушамо од Приповедача, који има важну улогу у драми, али не тако велики простор као Спикер у *Капетану Дону Пилфоксу*.

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

(Оштар глисандо на харфи)

МАРГАРИТА: Јууу, шашави мишу, шашави, шашави, шашави... (РАДОВИЋ 1983: 35).

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

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

„Што се музике тиче, у неколико примера где се може говорити о инструменталној метамузици у раној историји пост-средњовековне западне музике, вреди напоменути да мета-елементи нису ограничени на комични модус истог степена фикције. Пример је Бахов [?] ’Музички лавиринт’ (BWV 591), који сам на другом месту прочитао као озбиљан метареференцијални експеримент са музичком модулацијом (уп. Волф 2007б: 56ф.). Међутим, чини се да и у инструменталној музици постоји тенденција да се метареференција комбинује са комичним или лаганим ’тоном’, као што се, на пример, може чути у ироничним мета-елементима у Хајдновим симфонијама, а такође и у Моцартовом сексету ’Музичка шала’, К 522 [види Волф 2009а, предстоји]), композиција која већ у наслову карактеристично указује на његов шаљиви карактер“²⁸ (ВОЛФ 2009: 87).

²⁸ As far as music is concerned, in the few examples where one can speak of instrumental metamusic in the early history of post-medieval Western music, it is noteworthy that meta-elements are not restricted to the comic mode to the same extent as in fiction. A case in point is Bach’s [?] “Musikalisches Labyrinth” (BWV 591), which I have read elsewhere as a serious metareferential experiment with musical modulation (cf. Wolf 2007b: 56f.). However, in instrumental music, too, there seems to be at least a tendency to combine metareference with a comic or light ‘tone’, as can, for instance, be heard in the ironic meta-elements in Haydn’s symphonies, and also in Mozart’s sextet “Ein Musikalischer Spaß” (‘A Musical Joke’, K 522 [see Wolf 2009a, forthcoming]), a composition which characteristically indicates its humorous character as early as in its title.

Или, како је то још 1927. године писао Јуриј Тињанов у књизи *Архаисти и новатори*: „Зато је немогућа не само потпуна аутономија књижевног текста (јер сваки текст упућује на друге текстове у оквиру истог тог система) него ни њена иманентна анализа (јер се књижевни текст налази у многим системима истовремено)“ (ТИЊАНОВ 1970: 274).

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

А у радио-драми куварица се коначно присетила да је ружну реч чула од коњушара Барнабаса:

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

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

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

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

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

ОФИЦИР: Сутра рано.

БАРНАБАС: Може, нема шта... Да... А да ли бисте ви мени дали написмено тај указ, да оставим унуцима?... Неће им после нико веровати да је и њихов деда Барнабас ушао у краљевски указ!“ (РАДОВИЋ 1983:39).

Кад се испостави да у указу неће бити његовог имена, него се уопштено говори „да се одмах обеси оно лице које је на двору измислило ружну реч“, Барнабас се предомишља и открива од кога је чуо ружну реч „шашав“. Испоставља се да је то светионичар Клаудије

са обале реке Мен. Писац често користи енглеске речи које имају више значења, те тако и назив реке означава људе. То је метареференца којом као да поручује: „Ето, такви су људи и ми ту не можемо баш ништа учинити да буду другачији“, па тако и Барнабас упућује краљеве официре ка светионику и правом „кривцу“ за ружну реч:

„БАРНАБАС: На обали Мена, господине. Тамо вам је светионик... Поздравите га“.
(РАДОВИЋ 1983: 40).

Наизглед обична реченица, ово сваљивање кривице на Клаудија, објашњење где он живи и поздрав на крају, заправо би могли бити метареференца на Јудин пољубац. Метареферентни потенцијал сваког текста је неизмеран, значења се шире и умножавају ка другим текстовима, медијима и реалностима сваког примаоца поруке.

Простор између краљевске штале и светионика треба премостити и то чини хетеродијегетички наратор:

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

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

КЛАУДИЈЕ (*виче*): Шашавииии... Шашавило шашави, доста је. Доста си се шашавио!...“
(РАДОВИЋ 1983: 40).

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

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

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

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

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

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

ОФИЦИР: Обесићемо те, Клаудије, ако је тако!

КЛАУДИЈЕ: Тако је, господине!...

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

КЛАУДИЈЕ: Петак, господине.

ОФИЦИР: Нисам тебе питао, Клаудије!

КЛАУДИЈЕ: Свеједно је петак.

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

ГЛАС: Петак, господине!

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

(Добоши)“ (РАДОВИЋ 1983: 42-43).

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

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

„КЛАУДИЈЕ: Знате шта, господине – ако сте већ решили да вешате, вешајте мене...“ (РАДОВИЋ 1983: 42).

Овде нема моралне дистанце, Бергсонове „тренутне анестезије срца“, напротив, Клаудије се свесно жртвује иако није кривац. Морална димензија није истакнута у први план али је присутна.

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

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

Започета металепа се наставља, на начин који подсећа на порекло ове фигуре из реторике, јер се приповедач понаша као говорник који се обраћа публици, још једном

прекорачујући границу фикције и реалности. Стилom подсећа и на радио-репортера, што је медијска аутореференца:

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

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

Официр обавештава окупљени народ, а посебно „проста лица“ да забораве ружне речи и да не измишљају нове, јер ће иначе сви завршити на вешалима. Клаудије има права на последњу жељу, али он се понаша „неразумно“, јер уместо јела и пића захтева да види краља Ричарда. Жеља је глупа, по мерилима краљевих официра, тако да они инсистирају да је промени. Док траје убеђивање, минути пролазе и тако све до три минута пре десет, када светионичар проговара о великој тајни коју је све време чувао: пре тридесет година одронила се обала реке Мен, у дубоку воду је упао коњ, а Клаудије је спасио јахача. Испоставило се да је то био краљ Ричард који се нагутао воде и да светионичар није завеслао у свом чамцу, сигурно би се удавио.

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

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

(Маса: Оооо!)

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

Метареференца на природу која не зна нити хаје за друштвену хијерархију је очигледна, а ова духовита релативизација сугерише слушаоцу да су све људске творевине пролазне и безначајне. Упоредивање дављеника са псом који цвили појачава овај ефекат,

да би писац поентирао метареференцом која повезује безброј прича о златној рибици са људском похлепом за златом:

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

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

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

„(Маса: *Оооо! Добоши све јаче*)

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

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

„ПРИПОВЕДАЧ (*преко добоша*): Како је чудна ова прича о ружним речима!... Појавила се једна ружна реч, доскакутала као бува на сам двор! Принцеза је чула од малог принца, мали принц од куварице, куварица од коњушара, а коњушар од светионичара Клаудија!... И кад је због тога требало да обесе Клаудија, открило се да је он ту реч први пут чуо од самог краља Ричарда!

Да ли су обесили Клаудија?

Нису! Нису могли! Није Клаудије измислио ружну реч!

Да ли су обесили краља Ричарда?

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

(*Музика*)“ (РАДОВИЋ 1983: 50).

Приповедачево понављање сижеа је својеврсна метаизација карактеристична за радио као медиј: наимае, у емисијама се обавезно најављује почетак неке емисије, а током ње, после музике, та најав се варира, како би и слушаоци који су се касније укључили у

праћење програма, могли да схвате о чему се говори, ко су гости и зашто су они важни. Ова медијација знак је хипермедијације целокупне савремене културе.

Реторско питање да ли је обешен Клаудије и одговор да није, а затим то исто за краља Ричарда, изумитеља ружне речи, представљају пример металеписе, односно пробој из радија у простор у коме су слушаоци радио-игре. Аристофан је то применио у комедији *Жабе* указивањем на публику, а разговор са слушаоцима радија или гледаоцима телевизије има исти ефекат. Разлика у нивоу ове метареференце узрокована је могућношћу публике у античком амфитеатру да реагује и одговори глумцима, а медијска публика може само међусобно да коментарише. Појава интернета као последица технолошког напретка унапредила је могућност равноправније комуникације, а позоришни термин „рушење четвртог зида“ могао би бити замењен „улажењем у сајбер простор“ или „разговором у виртуелној реалности“.

Без обзира на терминологију, метареференце су старе колико и уметност, а металеписа је фигура која повезује фикцију и стварност. Напредак медија довео је до метареферентног преокрета који је променио поимање реалности у толикој мери да више нисмо сигурни где су границе наше „стварности“, јер на различитим нивоима метасвести инсистирање на томе постаје још једна фикција. Схваћено у духу Радовићеве радио-игре, границе међу могућим световима постале су „ружне речи“ које заслужују наводнике по Набоковљевом рецепту за „стварност“. Али тиме *in ultima instantia* релативизујемо и сопствено постојање.

Ограничивши анализу на радио-драме Душана Радовића *Капетан Џон Пилфокс* и *Како су постале ружне речи*, уочавамо бројна металептична прекорачења између фикције и стварности. Истовремено, иако писане за децу, ове радио-игре поседују богат метареферентни потенцијал и функционишу на више нивоа значења: попут кутије са дуплим дном, осим првог нивоа намењеног најмлађима, оне и код одраслих активирају метасвест и разумевање метареференци у ширем контексту. Управо онако како то тумачи когнитивна наратологија која је трансмедијална, јер анализира односе ума и наратива у свим облицима комуникације: „Когнитивна наратологија описује реверзибилан однос читаоца и текста, шта читалац разуме, доживљава и осећа при читању текста: принципи помоћу којих се формира читатељска реакција чине објект проучавања когнитивне поетике. Зато се, упркос универзализације читања текста, сваки акт читања посматра као субјективан“ (МИЛУТИНОВИЋ 2014: 278).

6.2. БЕОГРАДЕ, ДОБРО ЈУТРО, РАДИО ПРИЛОЗИ БЕОГРАДСКОМ ФОЛКЛОРУ – ОПШТЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ ПРВИХ ЕМИСИЈА ИЗ ЈУЛА 1975. ГОДИНЕ

Први стални посао Душан Радовић добио је фебруара 1947. године у редакцији новопокренутих пионирских новина *Полетарац*. Најпре као сарадник уреднице Јелене Билбије, да би је у јесен исте године заменио и постао главни и одговорни уредник новина. Пет година касније Радовић је променио радно место, али је остао у медијима: запослио се 1952. у Радио Београду као уредник децјег програма. То је подразумевало не само читање и избор туђих текстова, већ попуњавање програма сопственим ауторским доприносом: „Радио-игра *Капетан Џон Пиплфокс* настала је тако што се од мене, у редакцији програма за децу Радио Београда, тражило да *нешто* напишем за први април 1953. године“ (РАДОВИЋ 2006: 21). На исти начин, за програмске потребе, настали су и многи други текстови, између осталих и радио-игра *Како су постале ружне речи* нешто касније, када је уредник програма за децу био Мирољуб Јефтовић, а Радовић већ у другом медију, на Телевизији Београд, где је радио од 1960. до 1967. године. Тако је постао први српски и југословенски књижевник који је озбиљно приступио писању за електронске медије и то га чини пиониром међу нашим медијским ауторима.

Не треба занемарити ни време проведено у новинама, јер је и тамо Душан Радовић доприносио да се из до тада уобичајеног објављивања текстова уз вињете, илустрације и фотографије, искорачи у равноправан третман писаног и визуелног садржаја. О томе непобитно сведочи његова сарадња са Душаном Петричићем, карикатуристом и илустратором. Значај ликовног садржаја у штампи Радовић је уочио преласком у *Новинско-издавачко предузеће Борба* 1967. године, где је радио у *Атељеу за пропаганду и дизајн*. Пошто је у то доба дневни лист *Вечерње новости* припадао *НИП Борби*, Душан Радовић је такође хонорарно уређивао и децју страну *Вечерњих новости*. У сталном трагању за новим креативним изразом, обновио је 1973. године часопис за децу *Полетарац* и наредне две године био његов главни и одговорни уредник, све до гашења. Најбоље из часописа сачувано је објављивањем избора из ове, друге серије листа 1987. године под насловом *Полетарац (Пролеће, Лето, Јесен, Зима)* у издању београдског Рада.

Радовићев животни пут био је борхесовски „врт са стазама што се рачвају“ кроз медије: од 1975. године поново је на радију, али овај пут у београдском *Студију Б* где се задржао све до превременог пензионисања 1983. године. Разлог за то било је нарушено здравље, али се у то време у јавности прећуткивало да је узрок томе било политичко шиканирање и скидање са програма најпопуларније емисије ове радио-станице коју је припремао и реализовао Душан Радовић. Била је то емисија *Београде, добро јутро*, на програму од 1975. до 1982. године, од које су настале три књиге које је сам приредио. У сабраним списима објављеним 2006. године под насловом *Баи свашта* приређивач Мирослав Максимовић је штампао избор из необјављених записа насталих у периоду од 1975. до 1978. године. Нажалост, рукописи из периода од 1979. до 1982. године нису сачувани у пишевој заоставштини, јер су остали у *Студију Б*, а ту их је после укидања емисије, вероватно запленила нека од партијских комисија за идеолошки надзор и

проследила Градском комитету Савеза комуниста Београда. Ако „рукописи не горе“ као код Булгакова, нешто од тога можда ће се некада и појавити пред читаоцима. Трагично је што је Радовићеву емисију укинуо Иван Стамболић, председник Градског комитета СК Београда (1982-84), који ће 2000. године страдати у ликвидацијама које је организовао тадашњи председник Републике Србије Слободан Милошевић.

Записе настале за потребе емисије *Београде, добро јутро* (1975-1982), Душан Радовић није сматрао афоризмима, јер они то и нису: форма је другачија и сваки представља наративизацију неког актуелног догађаја, слике или промишљања. Ових последњих је много више, то су менталне слике аутора подстакнуте призорима из свакодневног живота. То су пишчева запажања изговорена пред радијским микрофоном на начин пријемчив слушаоцима. Њихово разумевање изреченог је метареферентни одговор на стимулус, са значењем као покретачем виших когнитивних нивоа свести слушаоца. Радовићева емисија готово да се у потпуности поклапа са објашњењем наратолога Вернера Волфа о метареферентном заокрету у савременој уметности и медијима: „Метареференца као трансмедијални концепт може се укратко објаснити на следећи начин: метареференца се појављује са логички вишег мета-нивоа унутар датог артефакта или перформанса (дела или извођења) и означава било какво само-рефлексивно упућивање на, или коментарисање у вези са медијима, аспекте датог медијалног артефакта (дела) или учинка, одређеног медија или медија уопште“²⁹ (ВОЛФ 2011: v).

Радовић је у ауторској напомени за прву књигу која обухвата записе од 1975. до 1977. године, навео да је одабрао само сто датума, од око пет стотина, колико пута је уживо поздравио слушаоце *Студија Б*, сваког јутра тачно у 7 сати и 15 минута. Сматрао је да је највиши, 23. спрат Палате Београд у Масариковој улици, где се налазила радиостаница *Студио Б*, због свог положаја и висине, најзгодније место одакле се могло пожелети „добро јутро“ граду и грађанима престонице. Да би поштедео теоретичаре књижевности и медија, мука и дилема око књижевне или медијске врсте којој ови записи припадају, писац је у уводу штампаног издања забележио: „Овој врсти писања тешко је и вероватно непотребно одређивати име и род. Аутор би најрадије и емисију и књигу сматрао скромним доприносом београдском фолклору, усменом предању Београда нашег времена“ (РАДОВИЋ 2006: 880).

У књизи објављеној 1978. у издању *Београдског издавачко-графичког завода (БИГЗ)*, први запис је из емисије од среде 23. јула 1975. године. У књизи сабраних списа први текст којим је започео радијски живот емисије *Београде, добро јутро* је означен датумом 9. јули, што значи да је Душан Радовић изоставио комплетне прве две седмице емитовања. Због тога је значајно компаративном анализом установити по чему се и у којој мери разликују објављени и изостављени текстови. Претпостављамо да се аутор првенствено руководио естетским критеријумом и да је у прву књигу уврстио записе које

²⁹ ‘Metareference’ as a transmedial concept can in brief be explained as follows: metareference issues forth from a logically higher ‘meta-level’ within a given artefact or performance, and denotes any self-reflexive reference to, or comment on, media-related aspects of the given medial artefact or performance, of a particular medium or the media in general.

је сматрао вредним публикувања. Међутим, сматрамо да је вероватно и да су неки текстови који задовољавају главни критеријум сваке уметности и медијског представљања изостављени, јер их је Радовић сматрао исувише везаним за локалну средину. Контекст београдске радио-емисије сасвим је другачији од домета књижевног дела дистрибуираног на ширем простору српскохрватског језика у Југославији.

Прво оглашавање Душана Радовића на таласима „Студија Б“ било је, на неки начин изнуђено. Наиме, аутор је планирао да пише текстове које ће читати професионални спикери, али је ова београдска радио-станица још од оснивања (1. априла 1970. године), неговала неконвенционалан водитељски приступ. Био је то први радио у Југославији изван система државних електронских медија, а основали су га новинари дневног листа *Борба*. Колеге су и позвале Радовића да им се придружи, а његова емисија била је један од најдужих говорних сегмената програма. Овај градски радио био је антипод Радио Београду, емитовао је много музике, а говор између песама није смео да буде дужи од три минута. За српски и југословенски радијски простор, то је представљало потпуно нов приступ који је привукао велики број слушалаца заморених политичко-пропагандним програмима са много фразеолошког говора у духу марксистичке идеологије, јако удаљене од стварног живота и интересовања грађана. Тако се Душан Радовић обрео уживо у радио-етру, а слушаоци су се брзо навикли на његов помало промукли глас, јер је говорио о значајним стварима на потпуно природан начин, свакодневним језиком о свакодневном животу. Служећи се Бахтиновом поделом на четири основна типа хронотопа (БАХТИН 1989: 234), могло би се рећи да је емисија *Београде, добро јутро* претежно неговала „авантуристичко-свакодневни“, с тим што су у жижи биле „авантуре“ обичних људи и њихове „мале“ приче, лични наративи уместо историјских у којима нема места за оне који радом покрећу свет, јер су хијерархијски ниско на позицијама друштвеног система.

Као пример који потврђује ово запажање може да послужи већ уводна емисија (9. 7. 1975.) у којој се Радовић обратио слушаоцима малим уводом пре главног текста: „Драги Београђани, добро јутро! Јављамо вам се са наше високе осматрачнице, са 23. спрата палате 'Београд', где се налази наш Студио Б!“ (РАДОВИЋ 2006: 980).

Метареферентни одговор слушаоца, добро упознатог са књижевним насловима, могао би бити асоцијација на роман Филипа Дика *Човек у високом дворцу* (1962), из жанра научне фантастике и алтернативне историје. Процесом метаизације то би могло да значи да се са врха *Београђанке* – како су становници главног града назвали Палату „Београд“, могу чути другачије информације, алтернативне онима са званичних државних медија. Наравно, иако у овом поздравном обраћању постоји метареферентни потенцијал, он за већину слушалаца може бити преслаб да би изазвао препознавање и одговор. Сам аутор можда није имао такву интенцију, тако да је сигурније рећи да „метареферентце нису случајне“ (ВОЛФ 2009: 41), односно да „треба обавезно узети у обзир културно-историјски контекст“ јер он „утиче на све комуникативне факторе“ (ВОЛФ 2009: 42). Провером о првом преводу на српски (српскохрватски) језик, утврдили смо да је роман преведен и објављен 1977. године, што значи да је метареферентца била могућа само за оне слушаоце *Студија Б* који су у стању да читају литературу на енглеском или нешто

бројније читаоце СФ часописа *Космоплов* (1969-70) и *Галаксија* (1972-2001), где је писано о Диковом роману. Радовићево запослење у *НИП Борба* могло је да му кроз контакт са овим часописима пружи информације о књизи Филипа Дика (ЂУКИЋ 2016: 529-534), поготово када се има у виду ширина његових интересовања за уметност и науку. Овај пример показује свеприсутност метареференци у свим уметностима и медијима. Оне су зато и постале кровни термин (*roof term*) за све мета-аспекте, а значајан пораст метаизације у савременој западној култури, нарочито у медијима – отуда и термин „медијатизација“, феномен је који се назива „метареферентним заокретом“ (*metareferential turn*). Овај термин је употребио Батлер (Martin Butler) да попуни термилошку празнину (ВОЛФ 2011: vi) по угледу на нараторске и друге заокрете. Мери-Лор Рајан (Marie-Laure Ryan) сматра га последицом фузије техничких, семиотичких и културних аспеката и конститутивним концептом првенствено за студије интермедијалности али и трансмедијалности (РАЈАН 2005: 288-292).

Текст за прву емисију „Београде, добро јутро“ београдске радио-станице „Студио Б“, после уводног поздрава, почиње описом: „Овога јутра, небо над Београдом је лепо, чисто и плаво! Ко је већ заборавио како изгледа небо, јутрос се може дивити његовој величини и лепоти“ (РАДОВИЋ 2006: 980). Следи обрт, карактеристичан за песме и приче овог аутора, до тада углавном познатог деци и ужим, добро обавештеним књижевним круговима. Кратка пауза довољна је слушаоцу да замисли призор или га види кроз прозор стана или аутомобила, а онда се зачује глас са радија: „АЛИ!“ – што је означено и графичком сегментацијом штампаног текста, јер ово „али“ представља самосталну реченицу. Секунд-два тишине на радију скреће пажњу на оно што следи у новом реду, реч написана великим словом изговорена је још једном громким гласом, праћена познатом народном изреком: „АЛИ – и девојци и Београду срећу квари. Један димњак, на десној обали Саве, на самој обали, иза железничке станице, полако али упорно квари ово лепо београдско јутро. Већ су велики део Савске и Сарајевске улице под димом, из овог малог, гупог димњака“ (РАДОВИЋ 2006: 980).

Писац пред микрофоном чита свој текст као што се изговарају стихови, у посебном ритму, са паузама, што је карактеристично за поезију. Тиме се појачава и доживљај лепоте јутра поквареног призором у који се као улез убацио један димњак. Слушалац тиме добија поруку да је текст очигледно управо написан, јер га радијски глас извештава о диму уоченом са високе осматрачнице палате „Београд“. Тако аутор представља модерну верзију старогрчког Аргуса коме ништа не промиче. Радовић је наратор који преноси наратору – сваком појединачном слушаоцу радија, сопствено виђење града који се пред њим буди. Жерар Женет сматра да се свако директно обраћање може сматрати металепсом јер прекорачује границе између света приповедача и света приче, фикције и стварности, књижевног и изванкњижевног. Такође, „металептичним се може сматрати и сваки исказ о себи“ (ЖЕНЕТ 2006: 88-89), а у медијима су такви искази уобичајени. Металепса је уско повезана са метареференцама и свеприсутној метаизацији у медијима, с тим што је директнија и очигледнија, она са алузија прелази на пробој и баријере која одваја фиктивно од фактицитета.

Радовић констатује да је „небо над Београдом лепо, чисто и плаво“, запажа димњак који не престаје да квари слику и ту се овај мини наратив завршава. Прича мења ток, наставља се у другом смеру, даље од проказаног димњака: „Београд је кренуо на посао, међутим без нервозе и гужве. Још увек има места да се прође и стигне. Жути камионети Београдске поште размилели су се по Београду. Из зграде на железничкој станици – на све стране. Надајмо се добрим вестима и порукама“ (РАДОВИЋ 2006: 980).

Овом оптимистичком жељом могла би да се заврши прва јутарња емисија, али за текстове Душана Радовића је карактеристично одлагање краја и продужеци у којима се или нешто разјашњава или враћа на почетак приче да би се она заокружила. То се нарочито односи на медијске радове и вероватно је разлог за такве продужетке, покушај да се испуни прописано трајање прилога.

Аутор је поново погледао са висине своје осматрачнице и угледао нови приказ, помало баналан, али свакодневица се углавном од таквих и састоји: „Обавештавамо станаре у згради на углу Кнеза Милоша и Народног фронта, да је веш на крову сув и да га могу покупити и пеглати“ (РАДОВИЋ 2006: 980).

ОвOME се нема шта додати или приговорити али треба запазити да оваква обавештења нису никада била уобичајена на званичним радио-станицама. Обични искази попут овог појављивали су се у нашој земљи само на пиратским радио-станицама преко којих су комшије обавештаване коме треба помоћи око скупљања сена, ко нешто слави, а ко тугује и томе слично. На ову тему је Јован Живановић написао сценарио и снимео играни филм *Радио Вихор зове Анђелију* (1979), комедију нарави у време убрзаног технолошког развоја медија у Србији.

Прва емисија завршава се поздравом и констатовањем да се разведрило, неком врстом парафразе временске прогнозе уобичајене за праве вести: „Београде, добро јутро, прво плаво и сунчано јутро после много облака и киша“ (РАДОВИЋ 2006: 980). Са временске дистанце од скоро пола века, може се разумети зашто је Радовић изоставио прво обраћање слушаоцима из прве књиге штампане као избор најбољих текстова: прва емисија била је исувише обична, писац је још трагао за сопственим изразом, за оним *како* – на чему је увек инсистирао, али и *о чему* писати. Из дана у дан то му је постајало све јасније, а то је допринело и да помера границе слободе говора преко радија, најпре самоме себи, а тиме и све захтевнијим слушаоцима.

Ако упоредимо прву емитовану са првом, у књизи објављеном емисијом *Београде, добро јутро*, уочићемо да је писац као приређивач био руковођен искључиво властитим естетским критеријумом. Форма текста написаног и емитованог две недеље касније, у среду 23. јула 1975. године је слична – разлика је у томе што је подељен на пет пасуса и прегледније раздваја дијегезу у мале наративе. Не почиње поздравом „Београде, добро јутро“ нити се завршава таквом одјавом, претпостављамо да је то зато што је у међувремену снимљена шпица емисије, што је на радију уобичајена пракса. За музичку подлогу током читања текста коришћен је инструментал песме *У рану зору*.

Писац-раноранилац, и даље користи временске прилике за почетак јутарњег коментара: „Ноћ је по београдским котлинама оставила густу измаглицу, која ни сама није знала шта хоће – да ли да буде киша, роса или слана. Сунце је било на ’јединици’ и магла је још могла да се заноси. Међутим, кад смо сунце укључили, најпре на ’двојку’, па на ’тројку’, магла је испарила, и ево нашег града у лепом плавом јутру“ (РАДОВИЋ 2006: 880).

Дескрипцију града који се буди у летње јутро Радовић у хумористичком тону допуњава сликом о човековој моћи да утиче на природу, па и на сунце које по потреби ’појачава’ да осуши улице и разведри небо. У слику природе уметнута је мала прича. Њу смењује слика „узаврелог града“, кретања његових становника на посао, пијаце и продавнице, у обданишта, школе и на факултете. Са последњег спрата *Београђанке* та урбаност делује хаотично, поготово што се понавља из дана у дан, ујутру и на крају радног времена. Због тога аутор овај сегмент завршава ироничном жаоком о узалудности овог подухвата: „Стари Београд кренуо је у Нови, Нови у стари, као и сваког јутра. Мостови су пуни аутомобила. И једни и други мисле да је боље на другој страни. Кад утврде да није, вратиће се тамо одакле су пошли“ (РАДОВИЋ 2006: 880).

Радовићеве реченице су, после само две седмице од почетка емитовања до тада небележене радијске форме код нас, постале кратке, прецизне и метафоричне. Док говори о саобраћајној гужви он користи спортске изразе и фином иронијом забавља слушаоца: „На Аутобуској станици Београд затражен је тајм-аут. Аутобуси су се окупили око својих диспечера и договарају се да пређу на пресинг“ (РАДОВИЋ 2006: 880). Ова тактика „играч на играча“ се примењује у кошарци, рукомету и другим колективним спортовима, најчешће када резултат није повољан и јасна је порука да путника има много више него што аутобуси успевају да приме и превезу. То је и типична медијска метареференца, карактеристична за електронске масмедије, која варира значења и пружа публици задовољство у тексту.

Четврти сегмент наставља се на претходни саобраћајном тематиком, опет писаном као песма. Први „стих“ представља једну од градских „артерија“ у широком филмском плану, да би се у другом зумирали детаљи који стварају звучну симфонију, у колоритном оквиру саобраћајне сигнализације. У четири реченице аутор комбинује књижевну, филмску, музичку и сликарску наратију, а текст графички подсећа на стихове или музичку партитуру: „Булевар револуције и овог јутра тече низбрдо. Жуборе мотори, гргућу ауспуси, цвркућу кочнице. Са обе стране процветали црвени, жути и зелени семафори. Лепо летње јутро“ (РАДОВИЋ 2006: 880).

Овде је само привидно реч о дескрипцији, јер је описан булевар који се заиста спушта са периферијских брда према равничарском центру Београда. Међутим, спајањем речи „револуција“ и „низбрдо“, Радовић езоповски проговара и о стању у социјалистичком друштву. У текст је уметнута и антиеколошка слика, јер грађанима не жуборе потоци нити цвркућу птице, већ аутомобили, аутобуси и тролејбуси, а уместо цвећа једине боје стижу са семафора који сигнализирају да ли треба стати или кренути.

Познаваоцима музике пишчев опис може бити асоцијација на *Рансодију у плавом* Џорџа Гершвина, одговор достојан наслова *Рансодија у белом (граду)*.

Последња реченица записа је метареференца коју ће запазити и разумети једино поштоваоци руског авангардног писца Данила Хармса и његових кратких прича објављених под насловом *Случајеви*. Реч је о причи *Почетак веома лепог летњег дана* са поднасловом *Симфонија*. Почиње реченицом: „Тек што је закукуракао петао, Тимофеј је искочио кроз прозорчић на кров преплашивши све који су у то време пролазили улицом“, а после опште пометње, туче и хаоса, завршава лажно оптимистички, са иронијом на соцреализам: „И тако поче леп летњи дан“ (ХАРМС 2010: 106). Алузија Душана Радовића на Данила Хармса је јасна, али није свима разумљива, њено одгонетање захтева књижевно предзнање, односно интертекстуалну упућеност слушаоца.

Пети, завршни сегмент емисије је умирујуће подсећање на леп обичај да се јутро започне на традиционалан начин: „Време је за слатко и воду, који се још увек служе само у неразвијеним и заосталим деловима града“ (РАДОВИЋ 2006: 880). Овај упечатљив завршетак емисије је благонаклона критика упућена свима, и онима који су у „заосталим“, периферијским улицама престонице задржали традиционалан начин живота, али и онима који живе „модерно“ и пропуштају мала задовољства, јурећи за великим и, углавном, недостижним циљевима.

Радијски наратив добро функционише у књизи, јер га писац графички обликује као песму писану слободним стихом, а мање наративе групише у пасусе који подсећају на строфе. Прича коју су чули слушаоци радија *Студио Б* је непромењена штампана у књизи, тако да реципијенти остају у истом свету упркос промени медија. Трансмедијалност се овде испољава у виду метареференци, иако нема ни експанзије, ни модификације, нити транспозиције фикционалног света о коме пише Рајанова (РАЈАН 2013: 366), позивајући се на терминологију Лубомира Долежела којом објашњава три врсте односа између два фикционална света (ДОЛЕЖЕЛ 1998: 206-207).

Ако још једном упоредимо Радовићев текст од 9. јула 1975. године са текстом од 23. јула, први којим је започео дугогодишњи радио-серијал емисија *Београде, добро јутро* и други који отвара књигу под истим насловом, запазићемо да је литерарност као одлика преобликовања свакодневног говора у поетски, у већој мери изражена у, према пишчевој одлуци, штампаном запису. Материјал за обраду је остао исти, али је пишчев поступак богатији и иновативнији, у смислу у коме руски формалисти користе овај термин: „Поступак је естетички принцип који претвара материјал у уметничко дело. [...] Поступак освежава наш поглед на свет“ (ШКЛОВСКИ 1970: 102). Ради се заправо о поетском прекомпоновању стварности која омогућава да се уоче њени различити аспекти. Роман Јакобсон објашњава управо овај поступак када пише о „усмерености на израз“ која нарушава рутинску перцепцију и доприноси да ствари представљене у језику бивају „јаче осећане“ (ЈАКОБСОН 1970: 130).

Сабрани списи Душана Радовића омогућавају нам увид и у друге емитоване, а необјављене текстове током трогодишњег циклуса од 1975. до 1978. године. У почетним

се може уочити ауторово трагање за темама које би биле важне, али непретенциозне, а начин саопштавања једноставан, али никако баналан већ писан тако да представља стварност кроз детаље који су необични. Радовић трага за „зачудношћу“ која омогућава да се „урони“ у свакодневицу и уоче скривени детаљи, а кроз њих сагледа дубина и смисао слике.

У аутобиографским записима Душана Радовића *Шта сам то радио* (2006: 5-22) писац признаје да се догађало да током јутра не успе да напише текст за емисију *Београде, добро јутро*, што објашњава због чега су неки датуми прескочени, и у необјављеним и у објављеним записима. Присећајући се преласка из *Борбе у Студио Б* и сопствене идеје да пригодним текстовима пожели суграђанима почетак дана, припрему емисије описао је крајње једноставно: „Дођем, једноставно, овде око четири и тридесет и што урадим, урадим, до седам... Наравно, некад ми се деси да начисто оманем [...] Никада нисам имао никакве резерве и чињеница је да сам све што сам се сетио изрекао у етар још истог јутра. Имао сам право да, рецимо, ако ми не иде, једноставно нема емисије“ (РАДОВИЋ 2006: 18).

Изгледа да је било тешко већ на самом почетку, јер после среде 9. јула 1975. године, недостаје четвртак, а наредно јављање било је у петак 11. јула. Почиње скраћеним поздравом *Београде, добро јутро!*, што је убрзо постало и препознатљиви наслов емисије, а следи текст у коме се понавља прича о 23. спрату Палате „Београд“ са које *Студио Б* посматра град. Опет је реч о опису пуном боја, белом граду, плавом небу, жутом булдожеру, димњаку који квари слику нездравим сфуматом дима из димњака и жутим, зеленим и плавим новим аутомобилима које транспортује железница, уз благу шалу: „Мора да су увређени што их још увек превозе а не пуне да крену сами. Нису мали.“ Уз похвалу Београду да сјајно изгледа, емисија завршава одјавом која је варијација најаве: „Београђани, добро јутро!“ (РАДОВИЋ 2006: 980).

Да се остало само на оваквом крокију, опису на нивоу брзе и површне скице, тешко да би емисија постала тако слушана, а потом култна и драгоцен део „београдског фолклора“. Радовић је у конкретном материјалу, појавама и догађајима, трагао за метафором и ако би је пронашао, то је текст чинило ваљаним, а оглашавање у етру би се памтило и препричавало. Актуелност је захтевала да се пише рано ујутру, а рад под притиском је само реткима попут њега неопходан подстицај за креативност. После кратког периода уходавања, наш први медијски аутор је успео да споји све елементе које је сматрао најбитнијим за добар наступ пред микрофоном: актуелни тренутак, ведрину метафору и ненаметљиву поенту.

У трећој емисији од суботе 12. јула почетак је опет типично радијски: док телевизијска слика чини сувишним опис и понављање, радио-таласи намећу потребу да се користи много више речи у дочаравању одређене ситуације, догађаја или појаве. Такође, сваки прекид говора музичком нумером захтева да водитељ понови коју емисију слушамо, наведе имена саговорника у студију и тему о којој се расправља. Душан Радовић подсећа слушаоце одакле се јавља, с тим што за *Београђанку* користи метафору „светионика“. Поигравајући се са висином облакодера, сугерише да је приземље у Београду, а да су

горњи спратови „пореклом“ из престонице Србије и Југославије. Описујући град без дима – субота је нерадни дан и за мали димњак у Сарајевској улици, изговара реченицу која је актуелна већ 45 година, јер говори о нашој спорости у реализацији планова: „Чак је и железничка станица тиха и мирна, можда чак и помало тужна, што ће је из строгог центра преселити чак у Прокоп“ (РАДОВИЋ 2006: 980). Тако овај наратив превазилази фикционалну везу два медија, радија и књиге, постајући дијахронијски наратив политичких и економских обећања градских и републичких власти у Београду.

Сасвим обична реченица за пишчеве савременике, а за садашње читаоце текста из 1975. године, сведоке селидбе главне железничке станице остварене тек 2018. – урањање у „прошлост (која) дуго траје“, како би то језгровито одредио надреалиста Душан Матић насловом своје књиге (1977). У тој петровданској емисији (што није било пожељно изговорити!), Радовић помиње још саобраћајну газелу изнад Саве, кров на коме је неко написао своје име, одсуство оџачара јер „могли би бар суботом и недељом да раде на својој срећи“ (РАДОВИЋ 2006: 980), пошто радним данима усрећују све друге, а не само оне којима је потребно прочистити димњаке. Повезивање среће са оџачарима је метареференца на сујеверје.

Недеља је прескочена, а ново оглашавање у понедељак 14. јула не доноси ништа суштински ново. Кључне речи опет су исте: Београд, небо, сунце, вода, јутро. У уторак није било емисије, а у среду 16. јула том списку речи придодато је разматрање дужине сенке палате „Београд“ и означен је димњак пиваре изнад „Мостара“, што је водило ка предлагању различитих начина да се слушаоци расхладе и издрже јулске врућине. Закључак је наивно оптимистички, у стилу одбрамбеног механизма „кисело грожђе“ или „сладак лимун“, јер се аутор колеба између идеје да нам другачија клима и не треба и закључка да је жега добра за здравље: „Београд је издржао разне ватре и врућине, па ће и ову здраву, јулску“ (РАДОВИЋ 2006: 981).

Свакодневно слушање емисије *Београде, добро јутро* вероватно спорије производи утисак непрекидног одлагања живота и чекања да се нешто догоди, од накнадног читања текстова писаних у дужем периоду. То вероватно има директне везе са комунистичком идеологијом и утопијским наративом о бескласном друштву за које је социјализам представљао транзицију. Међутим, кумулативан учинак радио-емисија на слушаоце је исти: Душан Радовић описује београдске пределе налик онима у којима обитавају Бекетови изгубљени јунаци Владимир и Естрагон који стрпљиво чекају Годоа, очекујући спасење од досаде и смрти:

„ЕСТРАГОН: Хајдемо одавде.

ВЛАДИМИР: Не можемо.

ЕСТРАГОН: Зашто?

ВЛАДИМИР: Чекамо Годоа.

ЕСТРАГОН: То је истина. Јеси ли сигуран да је то овде?

ВЛАДИМИР: Шта?

ЕСТРАГОН: Да овде треба чекати?“ (БЕКЕТ 1964: 34).

Снага ове метареференце о чекању је у ненаметљивости, она се јавља у мислима и осећањима постепено, попут спознаје о духу времена, слично романтичарском доживљају „светског бола“ (*Weltschmerz*) крајем XVIII и почетком XIX века. „Метареференце су трансмедијални феномен“ (ВОЛФ 2011: V), уз важно објашњење: савремена култура је метареферентна и није неопходно да се један наратив у целини преноси из једног у други или у више медија. Довољна је реч или наговештај референце из једног медијског текста у другом, да би се активирао виши ниво метасвести обавештеног реципијента. То трансмедијалност чини свеprisутним феноменом.

Мери-Лор Рајан, објашњавајући термин трансфикционалности и Долежалову типологију која обухвата три типа односа фикционалних светова – експанзију, модификацију и транспозицију, учава још један: „У три односа која је описао Долежел, додала бих цитатност. Примери цитата били би лик из једног од филмова о ’Господару прстенова’ који користи светлосну сабљу позајмљену из ’Ратова звезда’ или аматерски видео на *You Tube* који приказује лика који носи маску Дарта Вејдера у радњи постављеној у америчком предграђу и која нема ништа са заплетом ’Ратова звезда’. У овом случају, увезени елемент није интегрисан у свет приче, а ефекат је неслагање и нескладност. Овај ефекат игра важну улогу у естетици дадаизма и надреализма³⁰“ (РАЈАН 2013: 366-367). Инспиративна запажања Волфа и Рајанове намећу закључак: метареференце су трансмедијално интегрисана цитатност.

Радовић веома ретко користи цитате, али повремено парафразира социјалистичке пароле, политичке фразе и народне пословице на ироничан начин. И када се враћа истим темама, говори о њима другачије. У среду 16. јула прва изговорена реченица гласила је: „Сенка палате ’Београд’, из које се јављамо, са последњег, 23. спрата, била је пре пола сата дуга преко три стотине метара“. Почетак емисије од 17. јула може слушаоцу личити на аутоцитат, али он то није, јер се понавља само податак о седишту радио-станице: „Седимо овде, на 23. спрату палате ’Београд’ и гледамо шта се ради! Пре свега на небу! Док смо ми спавали, по мраку, подмукло, дошуњали су се поново неки облаци, и ево их поново над нашим лепим градом. Шта хоће, то ћемо ваљда још данас видети. Нема смисла да киша пада само због тога да би неким лењивцима опрала кола или прозоре. Има много озбиљнијих разлога да не пада“ (РАДОВИЋ 2006: 981).

Описујући приказ и однос према виђеном Душан Радовић заступа једну врсту филозофског „делања неделанем“, односно да ствари треба пустити да се саме догађају. Истовремено, тај спиритуалан однос према стварности је у колизији са материјализмом, не

³⁰ „To the three relations described by Doležel I would like to add quotation. Examples of quotation would be a character in one of the Lord of the Rings movies using a light saber borrowed from Star Wars or an amateur video on You Tube featuring a character wearing a Darth Vader mask in action set in an American suburb that has nothing to do with the plot of Star Wars. In this case, the imported element is not integrated into the storyworld, and the effect is one of dissonance and incongruity. This effect plays an important role in the aesthetics of Dada and surrealism“ (Ryan Marie-Laure 2013: 366-7).

само марксистичким, јер пуштање да све иде својим током сматра се у нашој култури лењошћу. Због тога је закључна реченица овог уводног пасуса критички интонирана према онима који би од кише могли имати користи и зато је боље да никаквих падавина и не буде.

У почетним емисијама аутор посматра и чека, као и његови слушаоци, задовољни што у описима препознају своје свакодневне видике и маршруте. Тако је и тог јутра небо било плаво, град бео и обасјан сунцем, Савом су пловили шлепови, а у причу је убачена и „група београдских доколичара“ која се после петнаестогодишњих припрема спрема „да најзад освоји највиши београдски врх – Авалу“, под условом да не пада киша. То је повод да се проговори о метеоролозима, уз жаоку да је добро што нису плаћени према успешности прогноза, да би крај био у духу читавог успореног наратива: „Међутим, ми бар никуд не журимо. Седећемо и чекати да видимо – шта ће на крају бити. А док то не видимо, не можемо ни почињати ништа озбиљније“ (РАДОВИЋ 2006: 981).

Међу текстовима уводних емисија које аутор - приређивач није уврстио у прво издање књиге *Београде, добро јутро* (1978), а објављени су тек у сабраним списима под насловом *Баш свашта* (2006), налази се укупно девет записа. Седми је од петка 18. јула 1975. године и не почиње поздравом, већ констатацијом: „Можемо слободно рећи – да нам је поново свануло“ (РАДОВИЋ 2006: 981). Снага оваквих реченица које указују на општепознату ствар је у пренесеном, метафоричном значењу на које већина људи уопште не обраћа пажњу. То чине само деца и одрасли чији је посао и животно опредељење у тесној вези са језиком и говором. Већини других је то само оруђе комуникације.

Очигледно је да књижевници то добро знају и дозирано примењују, тако да Радовић наставља текст без метафора, о још једном лепом јутру над Београдом који се купа у сунцу. У наратив укључује два голубара на крову зграде у улици Маршала Тита који су пустили своје јато и прате његов лет изнад центра града. Необичне призоре писац је могао да види не само захваљујући висини 23. спрата *Београђанке*, одакле је *Студио Б* емитовао програм, већ по сопственом признању, и захваљујући двогледу који је свакодневно носио на посао. Због тога поређење Душана Радовића са митским Аргусом уопште није неумесно.

Бинокларни поглед писца уочава кретање аутомобила кроз новобеоградске блокове, мало фудбалско игралиште између Саве и железничке пруге које изгледа као да га је неко заборавио при селидби и, напослетку, пелене које се суше на крају Немањине улице на Славији: „Двадесетак белих пелена греје јако сунце. Благо оном кога у њих јутрос буду повили“ (РАДОВИЋ 2006: 981-982). Дирљива је емпатија писца за децу према непознатој беби и сасвим је у складу са његовим стваралачким кредом: „Ведрина и доброта!“ (РАДОВИЋ 2006: 15).

После викенд паузе, Душан Радовић се по осми пут огласио у 7:15 да пожели Београду добро јутро, у понедељак 21. јула. Аутор варира значај почетка недеље са разним значењима и зарицањима да ћемо бити бољи или мршавији од неког понедељка, предлажући да то буде овај, за почетнике и понављаче. Текст је нешто дужи него у претходним емисијама, али представља понављање честих мотива и слика. Покушај да се

Београд метафорично упореди са градом из бајке или мита попут римског, јер има седам брда, делује усиљено и саморекламерски, пошто усмерава пажњу слушалаца на *Студио Б* без правог повода: „Иза седам брда, као у бајци, увек има још нешто... зависи одакле гледате и кренете... То би могла бити и палата 'Београд', са чијег се последњег спрата и овог јутра јављамо...“ (РАДОВИЋ 2006: 982).

Дан касније, 22. јула, у уводу емисије нема искре која покреће причу, тако да се на почетку и при крају емисије Радовић обраћа публици пародираним акцијашким поздравом: „Хоћемо ли, полако?“ Значајније је што се први пут јавља алузија на свемоћ „другова“, али врло блага, а такође и аутоиронија на моћ новинара и медија: „Хајдемо полако... Заузмимо своја места, па на посао... Ко још не зна где му је место, нека седне или легне на прво слободно на које наиђе... Ако због тога буде имао неприлика, нека слободно каже да смо га ми послали... Другови 'одозго', са 23. спрата палате 'Београд'!“ (РАДОВИЋ 2006: 982).

Дан касније, у среду 23. јула, текст десете емисије био је довољно добар да га Радовић уврсти у прву књигу. Он није радикално другачији у приступу, али је наратив конзистентнији и метафоре успелије.

Један од најбољих текстова из почетног периода написан је и емитован дан касније, у четвртак 24. јула. Петнаестак дана било је довољно да писац пронађе формулу за успешну емисију, а тај „рецепт“ задржао је наредних седам година. То трагање за правим радио-изразом слично је Радовићевом покушају да открије сопствени језик у поезији. У новинарству је то ишло много брже, првенствено због великог искуства у писању за разне књижевне и медијске врсте и жанрове. Слушаоци радија, са богатом народном традицијом усменог казивања, одушевљено су прихватили нову медијску форму у којој је радио-водителј заменио традиционалног гуслара, саопштавајући им чињенице о свету, у личном обраћању и интерпретацији.

Почетна реченица је смела метафора, оно што Женет назива „прогресивном екстензијом металепсе са значењским помаком“ (ЖЕНЕТ 2006: 15-16), јер је фикција третирана као фигура схваћена дословно и обрађена као стварни догађај: „На плавом тигању неба, сунце на око“ (РАДОВИЋ 2006: 880). Док ова надреална, а сасвим стварна слика одјекује у етру и изазива визуелизацију као ментални одговор слушалаца, следе антологијске реченице: „Ко је имао среће да се јутрос пробуди у Београду, може сматрати да је за данас довољно постигао у животу. Свако даље инсистирање на још нечему, било би нескромно“ (РАДОВИЋ 2006: 880).

Да је емисија овим завршена, опет не би била заборављена, јер је касније, током протекле четири и по деценије, веома често цитиран део о буђењу у Београду као великом животном успеху. Међутим, она се наставља као есеј, уводећи двосмислене опаске о независности правосуђа: „Рано јутрос затекли смо сенку Палате Београд далеко, чак на Палати правде. Сад бар знамо каква је то сенка пала на ову високу правосудну установу“ (РАДОВИЋ 2006: 880) Ова метаизација је намерно нејасна, а то је и била ауторска интенција. Следи пасус о зеленим градским аутобусима који јуре према периферији и

враћају се назад још зеленији, безазлено указивање на природно окружење града у коме доминира бетон и асфалт.

Завршни пасус текста је о Авали која „вири иза брдовитог београдског рељефа, високо је подигла перископ, онај телевизијски торањ, и гледа шта се ради у граду чији је она поетски симбол“. Радовић, у име оближње планине, пита где је сиротиња из Прокопа и одговара да је сада на Канаревом брду, где од раног јутра пије и пуши. Затим се пита где су исти такви пролетери из Јатаган мале? Емисију завршава алузијом на економску емиграцију еуефемистички названу „привременим радом у иностранству“: „Ко зна где је. Можда на Булевару Сен Мишел у Паризу“ (РАДОВИЋ 2006: 880).

После овог књижевно-медијског узлета, до краја јула 1975. године реализоване су још три емисије, али нити један текст аутор није уврстио у књигу. Анализом се може утврдити да њихов квалитет није незадовољавајући, али одличан текст написан 24. јула наметнуо је више критеријуме. *Београде, добро јутро* од петка 25. јула отварају две реченице после којих следи потрага за нечим што Радовић до краја текста не проналази: „Како је почело, ово би лако могао бити најлепши дан у нечијем животу. Треба му додати још само мало НЕЧЕГА или НЕКОГА“ (РАДОВИЋ 2006: 982). Варирајући познате мотиве: лето, сунце, небо, сенке и хладовину, мини-наратив се завршава попут разговора без закључка: „Лепо је, да не кваримо. Ако са неким и није све у реду, боље је да за то окриви жену или децу него ово лепо сунце и лето“ (РАДОВИЋ 2006: 982). Ауторска препорука је иронична, јер је померање агресије чест одбрамбени механизам.

Понедељак 28. јул такође није био претерано инспиративан за Душана Радовића. Уводне реченице су досетка, не претерано оригинална: „Откако постоји свет, данас је први пут освануо понедељак, 28. јул 1975. И то је, за сада, најдаље докле је свет догурао. Иза нас су милиони година безуспешних покушаја да се дође до овог јутра и дана. За нашу планету ово је јединствен рекорд. Ево вам, за данас, разлога да будете задовољни. Сутра ћете добити други“ (РАДОВИЋ 2006: 982). Порука је јасна, човечанство не напредује, календар је привид кретања, неки који су учили филозофију у школи, можда ће се сетити Зенона и његове апорије о зецу и корњачи. Можда ће слушаоца склоног рефлексји то подстакнути да коначно разуме наизглед бесмислену тезу античког филозофа да нема кретања, да је све само привид: човек је попут зеца, а живот је корњача коју је немогуће претећи.

У раној фази емисије *Београде, добро јутро* аутор је избегавао овакве метафоре, али у каснијој су му управо оне донеле велику слушаност и углед. Могло би се рећи да је Радовић био и први учитељ медијске писмености и медијског образовања код нас, успевајући да образује слушаоце и гледаоце на најбољи начин, тако да они то и не примете, јер аутор примењује принципе на којима се заснива и дечја игра.

У наставку текста споменути су блокови Новог Београда, постројени као за смотру, солитери на Бановом брду на својим положајима, а куполе Београдског сајма писац је упоредио са корњачама које се сунчају на обали Саве. „Ратно острво, као куче, отреса са

figurativnosti. Prema drugom određenju 'pod figurom se podrazumijeva razumno odstupanje u značenju ili govoru od uobičajenog i jednostavnog načina govora, tj. odstupanje slično onome koje se dešava i prilikom sjedenja, naslanjanja ili gledanja unazad' (БАГИЋ 2012: VII).

Немачки теоретичар романтизма Фридрих фон Шлегел (1772-1829) је иронију сматрао пермантном парабазом. Де Ман је то „одступање“ повезао са блиским појмом: „Иронија је перманентна парабаза алегорије“, да би ову говорну фигуру одредио као „негативну силу језика која онемогућава контролу над језиком“ (ДЕ МАН према БУЖИЊСКА и МАРКОВСКИ 2009: 410).

Онемогућавање контроле даје исказу вишезначност и обогаћује комуникацију са реципијентом. Међутим, новије одређење фигуре као „разумног одступања“ није сасвим прецизно и доводи до различитих тумачења: фигуративни језик је супротстављен уобичајеном, али то не значи да је општепознат и да ће свима бити разумљив. У том смислу, проблем разумевања је исти као код „метареференци као трансмедијалног концепта који се појављује са логички вишег метанивоа“ и захтева активирање истог нивоа свести код реципијента (ВОЛФ 2011: V-VI).

Савремене дефиниције покушавају да избегну ове апорије (софистичке замке), прецизнијим одређењем: Жерар Женет фигуру сагледава као простор који има свој облик, размак „између знака и смисла“, „унутрашњи простор језика“, што значи да „постоји онолико фигура колико је утврдивих облика тог простора. Фигура је, пре свега, осећање фигуре – њено постојање у целини зависи од примаочеве свести и двосмислености дискурса са којим је суочен“ (ЖЕНЕТ 1985: 52).

С обзиром на то да се разумевање фигуре заснива на везама које превазилазе језичку повезаност дискурзивних елемената, оне нису само лингвистички него и когнитивни феномен. Због тога когнитивна наратологија представља један од главних приступа разумевању наратива који обилују стилским фигурама, а у доба савремене комуникације готово да нема дискурса који нису вишесмислени попут говора античких реторичара.

Једна од најзаступљенијих стилских фигура у књижевности, традиционалним, електронским и интернет медијима је иронија. У *Rečniku književnih termina* иронија „označava postupak onoga koji postavlja pitanja pretvarajući se da sam ne zna odgovor, ili onoga koji nešto namerno prećutkuje i kaže manje nego što misli. Ironija je uglavnom duhovito i podsmešljivo držanje koje znači upravo suprotno od onoga što se rečima kazuje. Javlja se u više vidova, od dobroćudne šale do zajedljivog sarkazma. [...] U delima realista ironija je značajna komponenta nepristrasne slike sveta, a kod savremenih pisaca postaje, po rečima Bodlera, osnovna osobina književnosti, presudan elemenat literarnog stila i konstrukcije književnog dela. [...] Poznavanje konteksta je pretpostavka za razumevanje ironije. [...] Ironijom se postižu najснајнији ефекти ukoliko je разумљива svima sem onome kome je upućena” (ЖИВКОВИЋ 1986: 275-276).

Без ироније је незамислива сатира и пародија, а она је и саставни део ведрога и добронамерног хумора, за разлику од цинизма који подразумева дрскост и неповерење у

туђе ставове, а такође и бестидност, у складу са изворним значењем термина на старогрчком језику: *kynismós* = опонашање пса. Хрватски лингвиста Крешимир Багић сврстава је у фигуре мисли.

Међу великим писцима који су користили иронију у готово свему што су писали, налази се и српски писац Душан Радовић. Његова је иронија вербална, из реторичког дискурса, сврха јој је тобожње уверавање саговорника (читаоца), али је смисао изреченог супротан, јер користи антифразу као матичну фигуру.

Већ у првим емисијама *Београде, добро јутро*, писац својим промуклим гласом који није радиофоничан, али скреће пажњу и подсећа на глас неког од старијих укућана док породици саопштава важне ствари, иронично коментарише наше победе и поразе. У суботу 2. 8. 1975. предлаже: „Да би тој деци био јаснији Победник на Калемегдану, можда је време да му заменимо реквизиту. Могао би у једној руци да држи лопту за кошарку. То су последње битке које смо водили и победоносно завршили“ (РАДОВИЋ 2006: 881).

Спортској нацији, са ратничком традицијом, ова иронија је лако разумљива. Савременим читаоцима, после изгубљених ратова крајем прошлог века, наратив се појављује у новом контексту, са проширеним значењем, јер је и „свет приче“ Србије другачији од изгубљеног света Југославије. Фикционални ентитет је трансмедиијално транспонован из радија у књигу, тако што је сачуван наратив али се реципијенти налазе у различитом временском и просторном окружењу. (РАЈАН 2013: 366)

Текст од 4. августа има неколико сатиричних жаока: једна се односи на превисоке солитере у којима се стално нешто квари: „Станарима солитера од петнаест и више спратова предлажемо да стално држе таоце, одговорне другове из заједнице становања и сервиса за лифтове. Па кад им стане лифт, да могу да их стрељају, макар очима“. Друга је запажање које се надовезује и превазилази свакодневицу, јер алудира на најприсутније говорнике из медија, политичаре на власти: „Они који много знају – мало говоре. И обрнуто – највише говоре они који ништа не знају. То има везе. Само мишљење може човека спречити да говори“ (РАДОВИЋ 2006: 881).

Хумор код Радовића лако прелази у иронију, као у тексту насталом 18. августа: „Неко је јутрос срећан, пресрећан, јер је нашао место за паркирање. Неко други је тужан и жалостан, јер му се родило женско дете“ ((РАДОВИЋ 2006: 882).

Исмевајући срећу због баналних ствари, писац указује како традиционалне вредности унесрећују људе и у приликама које представљају највећу радост: рођење детета. Међутим, и слушаоцу емисије, и савременом читаоцу, од малена су у свести народне изреке које одсликавају патријархалну културу: „прво па мушко“, „женско је туђа срећа“ и обраћање деци оба пола са „сине мој“. Чак и када су то изрази љубави, они говоре о жељи да се има „наследник и настављач рода“, а наша традиција га види искључиво у мушком потомству.

У суботу 6. 9. писац је аутоироничан, јер је и сам написао песму о мачки и мишу, а томе се подсмева на самом почетку емисије: „Плашимо се да је уз ову кишу, неко лако

могао срочити нову песму о мачки и мишу. Не прође киша а да нека мачка не јури у некој песмици јадног и недужног миша. Зар дечји песници и мачке немају другог посла и повода?“ (РАДОВИЋ 2006: 988).

Ова аутореференца је била добро позната слушаоцима радија, а такође и читаоцима текста објављеног у књизи. Душан Радовић често спомиње мачке и мишеве у својим песмама, а исказ са радија директно упућује на његову најчувенију песму о „вечитој јурњави“ под насловом *Кад је био мрак*, у којој нема кише, али има дилеме о коначном исходу: „А да л' га је прогутала, / ил' га није прогутала, / то ни она није знала / - јер је био мрак, / јер је био мрак...“ (РАДОВИЋ 2006: 28).

Широку популарност Душану Радовићу и његовом јутарњем обраћању становницима Београда донеле су сатиричне жаоке политичке природе. У првој години оне нису биле свакодневне, али су се појављивале узгред, у виду алузија, попут ове од 11. септембра 1975. године: „Уз стадион Црвене звезде разапео је своје шаторе циркус Аполо. Да мало промените. Да из домаћег циркуса пређете у страни циркус“ (РАДОВИЋ 2006: 988). Метафора је јасна и слушаоцима радија и читаоцима текста у књизи: „домаћи циркус“ односи се на државу и њене институције, мада би се могла тумачити и као „фудбалски циркус“. Ова метареференца била је још јаснија у то време, средином седамдесетих година, јер је у социјалистичкој Југославији често гостовао „Државни циркус СССР-а“. Он постоји и данас, под именом „Московски државни циркус“.

Радовићева иронија често је антрополошки осврт на људски доживљај омнипотенције и себе као најинтелигентнијег бића на планети: У понедељак 15. 9. 1975. Радовић је преко радија изговорио и дарвиновски брижно запажање о човековим далеким рођацима: „Шта ли раде они наши у Зоолошком врту? Можда мисле како смо ми успели у животу, а како су они остали тамо где су и били“ (РАДОВИЋ 2006: 883). Писац, велики љубитељ фудбала и ватрени навијач „Партизана“, пише као што се играчи крећу по терену: спретно и брзо приближава се голу, а онда у конфигурацији реченица – саиграча, направи муњевит покрет, изговори неочекиване речи и та метареференца која одједном повеже јако много ствари из прошлости, садашњости и будућности људске историје, представља поенту читаве емисије.

У петак 19. септембра написана је и изговорена једна од чувених пишчевих варијација на тему насиља: „Ако већ тучете децу, туците их без разлога, јер су сви други разлози глупљи“ (РАДОВИЋ 2006: 884). Овај текст је штампан већ у првом издању прве књиге „Београде, добро јутро“ (1978) и постао је општепознат. Физичко кажњавање је данас забрањено, и у школи и у породици. Међутим, овде је недвосмислено јасно да писац батине сматра недопустивим и да је савет ироничан. Истанчан слух слушаоца склоног рефлексивном приступу медијима уочиће иронију и схватиће поенту. Међутим, још у доба појаве и експанзије британског ВВС радија између два светска рата, међу спикерима и новинарима је настала изрека: „Иронија, то је оно што се преко радија не чује!“ (ШИНГЛЕР и ВИРИНГА 2000). Тиме су уредници практично забранили спикерима и водитељима да променом интонације мењају значење неких информација, а вешто изговорене речи итекако наговештавају иронију у одређеном контексту. У штампаним

текстовима било би још теже уочити иронију, без говора, мимике и гестикулације, али већина читалаца је непогрешиво уочава захваљујући претходном искуству и међусобном односу исказа који граде наратив. Понекад је и сами писци истичу знацима навода.

Пред крај септембра, 29. 9. 1975. године, емисија се завршила ироничним разматрањем школског градива: „Јутрос су ученици шестог разреда основне школе поранили да се још једном преслишају шта су спиро-гире. Заиста, ко то не зна – шта су спиро-гире – како ће и кад ће научити нешто важније. Зар бисте ви, рецимо, постигли то што сте постигли, да нисте на време схватили улогу и значај спиро-гира?“ (РАДОВИЋ 2006: 990). Аутор потцртава иронију изговарајући назив ове зелене алге као двосложну реч, попут имена и презимена, што је и у штампаном тексту означено цртицом.

Књижевник који се првом објављеном књигом „Поштована децо“ (1954) представио као аутор који им се обраћа на равној ноzi, не либи се ни да критикује младе због непримереног начина на који проводе слободно време. О томе је писао и говорио последњег септембарског дана 1975. године: „А једно злато мамино синоћ је заспало са цигаретом и прогорело јорган. А једна срећа мамина заглавила је негде ноћас и заспала, како је ушла у кућу, испод чивилука у антреу. А једног пилета маминог још нема...“ (РАДОВИЋ 2006: 885).

Фина иронија о доброј деци која греше је добронамерно упозорење и саосећање са родитељима. Мисао изражена поводом стила Ернеста Хемингвеја, „а који се темељи на изразитом згушњавању речи и емоција, употреби конверзацијског тона, простим изјавним реченицама, тајанственој тишини речи, сабијању смисла до граница комуникабилности, двосмислености и иронији“ (ЖЕЖЕЉ КОЦИЋ 2019: 2), у великој мери се односи и на Душана Радовића. У трансмедијалном путовању наратива од радија до књиге, мења се само начин рецепијентове спознаје пишчевих кратких реченица, уланчаних истим везником и отвореним завршетком приче, што је назначено стилском фигуром ретиценције.

Анализирајући средства за деконструкцију медијских митова, Добривоје Станојевић и Марко Ђорђевић закључују: „Хумор, иронија, сатира и карикатура у новинарству указују на могућу и потребну промену мишљења и доводе рецепијенте у околности којима се неопходно припремају за прихватање другачијих гледишта“, истичући да „благотворна појава ироније указује на својеврсно осмехивање духа који другачије мисли“ (СТАНОЈЕВИЋ И ЂОРЂЕВИЋ 2018: 257).

Такав „мислећи дух“ је Душан Радовић чија иронија често прелази у сатиру као у емисији *Београде, добро јутро* од 16. октобра 1975. године: „У Београд и овог јутра стижу мерцедеси из неразвијених подручја. Жалосно их је погледати, колико је блата на њима. Треба се заиста замислити пред том чињеницом – под којим немогућим условима они возе мерцедесе.“ Док слушаоци покушавају да саосећају са руководиоцима из провинције, али им то тешко полази за руком, писац прави паузу у говору, пре него што заврши емисију једном сликом љубавних девијација: „Ноћас је на Душановцу неко тукао своју жену зато што га не воли. Видите, још има људи осећајних, гладних љубави“ (РАДОВИЋ 2006: 992).

Вернер Волф у уводу зборника *Метареференце кроз медије* објашњава да „трансмедијалност не разматра само интермедијалне транспозиције, на пример – романа на филм, него и ванмедијске специфичности које се појављују истовремено у више медија“. Он наводи „патетичну експресивност XVIII века у књижевности, инструменталној музици и визуелној уметности“ као такав феномен, а такође и „системске феномене као што је кадрирање структуре у савременој уметности: у стрипу, филму, књижевности, па чак и у музици“³¹ (ВОЛФ 2009: 14).

Инспирисани Волфовим разматрањем, уочавамо да је иронија у медијима савременог доба, како у традиционалним (књижевност, сликарство, филм) и електронским (радио и телевизија), тако и у новим интернет медијима, постала таква врста трансмедијалног феномена.

Иронично је и Радовићево виђење релација између мајки и њихове одрасле деце: „Данас је субота, 18. октобар. Дан када сте слободни и датум када вам понестају паре. Ето два озбиљна разлога да данас ручате код маме“. Ових неколико кратких реченица звучи као афоризам, али писац је надахнут да детаљније анализира и образложи ту безусловну љубав коју родитељи осећају једино према деци: „Код маме је увек топло, мама увек има пара. И, заиста, заслужује наше највеће поштовање и љубав“. Нажалост, љубав уме и да спутава, зато писац иронично саветује: „Пошто се наједете, измислите неки разлог да што пре збришете. Мама ће вам на разланку понудити нешто пара. Ви се мало нећкајте, али узмите паре, да је не увредите“. Ни ово није крај јутарње поуке „проповедника са микрофоном“, већ следи закључак и неочекивана поента: „Маме су невероватне. Можда се осећају кривима што су нас родиле“ (РАДОВИЋ 2006: 992).

Уметничка снага оваквих малих наратива је у способности писца да једну обичну ситуацију представи до танчина, да саопшти тајне мисли већине слушаца и да целовито сагледа однос између детета и мајке, из оба угла. Тек тада се може изрећи оно што је потпуно ново, а то је да нас поред љубави, можда повезује и грижа савести што смо родили децу која морају да живе у оваквом свету.

Емисија од 18. октобра у целини је посвећена деци и родитељима, с тим што је други део знатно краћи: „Јутрос ће многе тате морати да раде оно што не умеју – да буду тате. Деца имају много више жеља, него што тате имају нерава. Тате су паметне, а деца глупа, и ту настају неспоразуми“ (РАДОВИЋ 2006: 992).

³¹ „As opposed to intermedial relations that operate within given artefacts (in the form of plurimediality or intermedial references) and as opposed to intermedial transpositions (as exemplified, e. g., by the filmization of novels), ‘transmediality’ deals with general phenomena that are – or are considered to be – nonmedia specific and therefore appear in more than one medium. These include historical phenomena that are shared by several media in given periods, such as, e. g., the pathetic expressivity characteristic of eighteenth-century sensibility (which can be traced in drama, fiction, poetry, opera, instrumental music and in the visual arts); and they also include systematic phenomena that occur in more than one medium, such as, e. g., framing structures (which can be observed, among others, in literary genres, film, painting and even music), descriptivity (shared by all of these media) or narrativity (one of the most widely applicable transmedial concepts).“

Радовић често приказује мушкарце као „слабији пол“, преокрећући устаљену изреку. Децу веома поштује и ма колико завршна реченица овог текста била груба, она је иронична. У пишевом целокупном опусу не постоји друго место у било којем тексту, у коме стоји да су „деца глупа“ али иако се иронија на радију теже чује него што се разуме из текста у књизи, она је јасно изражена у оба медија.

Делимично оправдање за овај исказ може се пронаћи у аутобиографским записима Душана Радовића: „Мој отац је био врло строг, а ја сам га обожавао. Ја нисам хтео да мене мој син обожава због тога што бих ја био строг. Међутим, кад је мој син био мали, ја сам много личио на свог оца, и страшно ми је криво што сам такав био... Нисам га тукао, и тако даље, али личио сам... Мислим да то нису добри очеви... Мој отац је у свему био сјајан, али он није био мој отац, него је био неко ко брине о мени, и ко не дозвољава да грешим“ (РАДОВИЋ 2006: 11). У светлу ове исповести, спорна реченица „тате су паметне, а деца глупа, и ту настају неспоразуми“ може се разумети као аутореференца на сопствено детињство и очинство.

У понедељак 27. октобра је отворен Сајам књига, а о томе се говорило у емисији од уторка 28. 10. 1975. године: „Синоћ је у Београду отворен Сајам књига. Било је лепо и свечано. Примећени су и неки другови за које се зна да не читају књиге. Они не читају, али немају ништа против читања“ (2006: 886). Сама реч „другови“ је двосмислена, јер означава блиске пријатеље, али у политичком контексту означава чланове Савеза комуниста и посебно у медијима – високе партијске функционере. Писац је користи у овом трећем смислу, иронично „величајући“ добронамерност истакнутих представника пролетаријата који не маре за књижевност, али је не забрањују онима који имају времена за ту доколицу.

Ма колико се слушаоци препознавали и поистовећивали са причама из свакодневног живота, сатира којом се жигошу државни и партијски руководиоци, већ после неколико месеци емитовања, постала је најомиљенија. Радовићеве речи су кришом препричаване на послу, а слободније у кафанама и код куће, при чему су надограђиване и постајале још оштрије него што их је он изговорио пред микрофоном. Писац је био ироничан и у емисији од 8. децембра: „Јутрос ће неки другови у аутомобиле, па на састанак; па у аутомобиле, па на ручак; па аутомобилима на други састанак; па, опет аутомобилима, евентуално кући. Требало би их једном пешице провести кроз наш град и живот да виде како се релативно добро држимо, упркос њиховим одлукама“ (РАДОВИЋ 2006: 888).

У тексту који је тог дана читао на радију, писац је био ироничан према свим слојевима друштва: „Имати толико килограма са таквим личним дохоцима, то је заиста за подозрење“. У истој емисији аутор спомиње и корупцију: „Да ли неки лекари, да ли неки професори, да ли неки послодавци примају мито? Не примају, али живе као да примају и то изазива забуну и нервозу“ (РАДОВИЋ 2006: 888). Радовићеви коментари стварали су баш такву „забуну и нервозу“ партијских кадрова који су на састанцима расправљали да ли га треба забранити или му дозволити да буде „вентил“ за попуштање притиска, због

незадовољства изазваног ограниченом слободом говора и скромним животним стандардом већине у СФРЈ.

Писац избегава дидактичке придике, тако да поуке саопштава кроз иронију и алегорију као у последњој јануарској емисији 30. 1. 1976. године: „Сутра се удаје још једна васпитачица. Не знамо ко им то дозвољава. Жене које брину о нашој деци не би смеле имати своју. Не можемо сви бити срећни. Нема толико среће“ (РАДОВИЋ 2006: 890). Тиме модификује наратив (РАЈАН 2013: 366) о овом занимању с почетка месеца, 7. јануара: „Младе васпитачице у београдским обдаништима причаће деци и овог јутра бајке. То су сетне приче о томе – шта се стално дешава принцезама, а никад васпитачицама“ (РАДОВИЋ 2006: 890).

Пишући за потребе тренутка, односно по редакцијском задатку, писац је забележио и неке реченице које се често цитирају, попут ове од 20. фебруара 1976. године: „Јуче је на једном збору радних људи избачена парола: Не спуштајте руке, има још да се гласа!“ (РАДОВИЋ 2006: 892). Иза наизглед благог хумора о физички тешком јавном гласању појављује се сатирична слика самоуправног одлучивања: довољно је да „радни људи“ једном подигну руке и држе их тако док се збор не заврши, пошто другачији ставови нису предвиђени. Овај радио-наратив је прерастао синхронијске оквире социјализма и савремени читалац га доживљава као приказ привидне демократије, пола века касније у другачијем друштвеном систему. Читајући га, реципијент има „аха доживљај“, како психолози популарно називају изненадни увид којим се сагледавају битни односи међу појавама. Терминологијом посткласичне наратологије, превасходно когнитивне и трансмедијалне, читајући текст написан за радио пре готово пола века, откривамо да је пред нама наратив дијахронијског значења и важења.

Радовићев хумор остаје ведар и добронамеран и када је на граници политичке коректности, бавећи се темама сексуалности. У емисији од 7. маја 1976. године писац изговара: „Не ваља кад професори мрзе ученике, не ваља кад воле ученице – шта ми, заправо, тражимо од професора?“ Кратка пауза одваја овај пасус од наредног: „У женама има више места него у обдаништима. Зато имамо вишак незбринуте деце“ (РАДОВИЋ 2006: 895).

Овакве исказе на радију и потом објављене у књигама, оправдава ауторова иронија. Уз то, они су део ширег наратива тако да су сексуалне алузије у функцији приповедања о породици. Дан касније, 8. маја, уводни део текста је прича за себе: „У Блоку 45 има једна мама коју зову Ђорђе-Ненаде. Дојадила је комшилуку дозивајући синове са високог спрата. Кад смо били мали, маме су имале нешто дужа имена. Једна се звала: Стипане-Бела-Јашо-Марко-Маре! У та давна времена секс је био срамота, па се све бацало на децу. Тако су наша деца дошла до оних важних и потребних тетака, теча, ујака, стричева и стрина – свега онога што њихова деца неће имати“ (РАДОВИЋ 2006: 895).

Говорећи на радију, писац непрекидно балансира попут ходача на високо разапетој жици и наредном реченицом изненађује слушаоца, привлачећи и задржавајући му пажњу до краја емисије. Сваки пут кад прочита реченицу која је је нежна, сетна и опасно близу

патетике, аутор успоставља равнотежу хумором и иронијом: „Један младожења тражи ватрену женску, која може да скува јаје под пазухом. Ако сте та женска, јавите му се на тест, он стално носи јаје у џепу“ (РАДОВИЋ 2006: 895).

У том духу писани су текстови свих мајских емисија 1976. године, тако да је 13. 5. завршница јутарњег обраћања слушаоцима и данас често цитирана и парафразирана: „Нека су нам лекари живи и здрави! Да није њих, многи од нас не би имали пред ким да се скину, нит би имао ко да нас пипне“ (РАДОВИЋ 2006: 895).

Последња мајска емисија чији је синопсис Радовић одабрао за прву књигу, од 18. 5. доноси, на самом крају, закључак циклуса о љубави, сексу и породици: „Боље нам је било док смо сами били деца него сад кад имамо децу. Деца су безобразна и незахвална“ (РАДОВИЋ 2006: 896).

Писац воли парадокс којим појачава иронију, а реципијенту оставља да допуни наратив и својим тумачењем стигне до поенте отвореног дела. Да ли нам је било боље док смо били деца јер смо били безбрижни или зато што су наши родитељи били бољи очеви и мајке од нас, закључак је слободан и индивидуалан. До одговора се не може доћи без „ураћања“ у причу и преиспитивања себе као актанта у обе улоге – и детета, и родитеља. Радовић је оваквим дилемама које је представљао слушаоцу и читаоцу, омогућавао продужено дејство наратива у свести примаоца поруке. Тиме је метареферентно надограђивао емисије, повезујући медијски садржај са стварношћу.

Душан Радовић је направио дугу паузу у реализацији емисије, од 19. маја до 1. септембра 1976. године. Са последњег спрата палате „Београд“ огласио се тек првог јутра нове школске године, између осталог, и предлогом за сасвим другачију дијету засновану на поштену начину живота: „Ако желите да ослабите, мање крадите. Ако крадете више него што вам организам захтева, то се одмах примети“ (РАДОВИЋ 2006: 896).

Осим на крају, писац се иронично осврнуо и на феномен нерада у самоуправном друштву: „Сви су се вратили на посао, почињу састанци у организацијама удруженог рада и нерада. Нерад држи говор раду. Нерадници се жале да радници не долазе на састанке. Нерад истиче улогу и значај рада, али рад, изгледа, тога није свестан“ (РАДОВИЋ 2006: 896).

Ако читалац занемари терминологију самоуправног социјализма, наратив из 1976. остаје актуелан и на крају друге деценије XXI века. Занимљиво је они на које се ови искази односе, лопови и нерадници, уопште не реагују, јер се не препознају у речима писца. То враћа на разматрање став да је „иронија оно што се не чује у медијима“, мада је далеко вероватније да она упечатљиво делује на реципијенте који чине већину и препознају прозване: „Ironijom se postižu najснаžniji efekti ukoliko je razumljiva svima sem one kome je upućena“ (ЖИВКОВИЋ 1986: 276).

Неке слободе, попут коришћења цигарета у јавном и радном простору, у међувремену су нестале. У понедељак 13. 9. 1976. писац је пред микрофоном *Студија Б* позвао слушаоце да искористе то право, упозоривши на последицу: „Запалите слободно

цигарету. Скратите себи живот. То је онај део живота кад се неће смети ни оно што ће се евентуално још и моћи“. Овај иронични мини наратив са почетка, смисаоно је повезан је са филозофским закључком на самом крају емисије: „Чињеница је да ћемо сви умрети. Међутим, питање је – шта ћемо дотле радити. Јер ко зна када ће то бити“ (РАДОВИЋ 2006: 898).

Начин на који глас са радија подсећа слушаоце на библијско *Memento mori* („Сети се да си смртан“) није узнемирујући, напротив, то је филозофско помирење са неумитном судбином и подстицај да се живот искористи на најбољи могући начин. Исти је учинак и штампаног текста на рецепијента склоног да повезује Ерос и Танатос.

Иронија је најприсутнија стилска фигура у емисијама *Београде, добро јутро*, независно од теме коју писац обрађује. Понекад се она појављује у једној емисији, уопштено или поводом конкретног догађаја, да би се наредних дана темељито о томе говорило. То указује да је пишчев јутарњи рад од 4 до 7 у редакцији *Студија Б*, био само финализација целодневног читања новина, слушања радија и гледања телевизије, да би се промишљањем текстови стваралачки уобличили.

Пошто је у четвртак 16. септембра упоредио станове у београдским солитерима без воде са животом на Марсу, дан касније, 17. 9. „свемирска мисија“ се наставља: „Ако постоје и друге, развијеније цивилизације, на неким другим планетама, можда је Земља њихов пакао“ (РАДОВИЋ 2006: 899). Слика се конкретизује у суботу 18. септембра: Један део Саве улива се у Дунав тек код Винче. То је понорница, која се у горњем делу зове Водовод, а у доњем Канализација“ (РАДОВИЋ 2006: 899).

Последњег септембарског дана, 30. 9. „примењени“ књижевник био је надахнут темом васпитања: „Јуче је један родитељ завапио на родитељском састанку. Дајте ми добро дете, па ћете видети какав сам ја отац!“ (РАДОВИЋ 2006: 900).

Ова иронична опаска добро је примљена од слушалаца и често је препричавана, да би објављивањем у књизи постала још познатија. Значајно за њену метареферентност као важну одлику трансмедијалности јесте поређење са бихејвиористичким принципима образовања које је формулисао амерички психолог Џон Вотсон двадесетих година прошлог века: „Дајте ми десетак здравих беба, добро формираних, и мој засебни свет да их одгајим. Гарантујем да ће свака од тих беба, коју случајно одаберем и обучим је, постати било која врста стручњака – доктор, правник, уметник, шеф продаје, или – просјак и лопов, без обзира на њене таленте, склоности и способности, и без обзира на позив или расу њених предака“ (ВОТСОН 2017: 104).

Српски књижевник преокреће ово научно уверење и уместо дуготрајног труда у васпитању и образовању, тобоже захтева да се родитељима доделе добра деца, како би показали да и они могу бити добри очеви. Радовићева иронија блиска је научној критици Вотсона, јер он наглашава да ће постићи успех са „здравим бебама“, а писац је и сам имао све слабији успех у школи због болести и главобоља које су га мучиле од детињства.

Пред крај текста из исте емисије, једна јутарња слика разјашњава зашто је васпитање деце тако компликовано, попут сложене војне операције: „Сваког јутра први тролејбуси покупе двадесетак баба и чича у Улици Војислава Илића. Они иду на посао по мраку, кад их нико не види, да не брукају своју децу и нашу социјалну политику“ (РАДОВИЋ 2006: 900).

Хумор Душана Радовића је аутоироничан, циљајући друге, он стаје у средину мете. Чини то и у тексту емисије од 7. 10. 1976. када саопштава аутореференце на књижевност, медије и очинство, све улоге које и сам обавља: „Молимо домаће писце да до даљег не пишу. Још нисмо прочитали ни ово. [...] Време пролази. Некад смо више сами суделовали, а сада све чешће и више гледамо. Данас смо пред дилемом: да ли да се волимо или да гледамо на телевизији како то други лепше раде? [...] Зашто неки очеви по сваку цену хоће мушку децу? Зар им није довољан њихов пример?“ (РАДОВИЋ 2006: 901).

Честа тема родитељства поентирана је иронијом на крају емисије од 13. 10. 1976. године: „Туците своју децу чим приметите да почињу да личе на вас“ (РАДОВИЋ 2006: 902). Мисао је ефектна, управо зато што је парадоксална: није добро да деца личе на родитеље, јер су они људи са много мана. Међутим, ако их тучемо зато што се угледају на нас, тешко да ће их то поправити, напротив, они ће исто тако тући своју децу. У психологији постоји израз „идентификација са агресором“ што значи да започињемо *cirkulus vitiosus* (бескрајан круг). Логика то назива „погрешним кругом“ односно зачараним кругом погрешних поступака када се нешто доказује самим собом, а у економији је реч о сложенем ланцу негативних догађаја који се појачава кроз повратну петљу и води у хиперинфлацију. Све су то објашњења која слушалац или читалац не мора да зна, али интуитивно осећа погрешку и то изазива смех као реакцију на апсурдност исказа.

Последња емисија у 1976. години реализована је 6. новембра. Пред растанак са слушаоцима писац је проговорио о љубави и тешкоћама да се она оствари: „За љубав су zgodни: мало времена, незгодна места, тескоба, брзина, низ отежавајућих околности. Тада је љубав лепа, само тада цвета. Што је више времена и простора и разних других погодности, љубав губи драж. Нигде се тако не мрзе као у великим, лепо намештеним и добро загрејаним становима“ (РАДОВИЋ 2006: 903).

Иронија је да препреке јачају љубав, а отежавају слободу мисли и говора: „Ко жели да је стално у праву, мора често да мења мишљење“ (РАДОВИЋ 2006: 903).

Сам крај текста је рекапитулација претходних разматрања о тежњи за срећом која стално измиче: „Да смо били срећни, схватићемо тек кад нам се догоди каква несрећа. Вредност и важност здравља открићемо тек кад се разболимо. Ми умемо или да желимо срећу или да је се сећамо“ (РАДОВИЋ 2006: 903).

Пишчева иронија не штеди никога, ни децу, ни родитеље, ниједну друштвену категорију: „Данас ће се професори искидати од смеха. Нико не уме бити духовит као ђак који не зна“, пише у тексту од 1. априла 1977. године. Жаоку на рачун ученика смењује читав „осињак“ на рачун родитеља и њихових животних постигнућа: „Не досађујте својој

деци, не причајте им поново како сте се мучили док сте све то стекли. Изазваћете сасвим супротне ефекте. Прво, по вама се види да сте се мучили. И друго, по томе шта сте стекли, не види се зашто сте се мучили“ (РАДОВИЋ 2006: 903).

Текстови за емисије састоје се из мањих прича, а када нека тема инспирише писца, он ствара бриљантне есеје, као 12. априла 1977. године, пишући о псима и људима: „Дошла су друга времена. Деце је све мање, а паса све више. Данас знамо оно што никада нисмо знали: пси су углавном расни, а деца су наша, домаћа и дивља. Од паса не треба ништа и никога стварати, они се рађају и умиру као пси. А од деце треба стварати људе, што је скоро немогуће“ (РАДОВИЋ 2006: 905).

Моћ литерарног исказа је у томе што нам скреће пажњу на нешто свакодневно али тако што неочекивано мења фокус и омогућава нам да слику и ситуацију сагледамо из новог угла: „Никад вам жена не може родити тако квалитетно дете, каквог пса можете купити. Од детета никад нећете створити пса, а пас вам може постати више него дете. Са псом морате у шетњу, што само може користити вашем здрављу. Према детету немате таквих обавеза. Наилази неко пасје време, у најбољем смислу те речи“ (РАДОВИЋ 2006: 905). Овај кратак есеј је један од најцитиранијих текстова Душана Радовића на веб-порталима, друштвеним мрежама и другим интернет платформама.

Висока државна политика је у емисијама много ређе коментарисана од нижих кадрова у предузећима. Слушаоци *Студија Б* су много боље познавали ту врсту руководилаца и лако могли да разумеју иронију којом их је Радовић анализирао, као 4. маја: „Посматрали смо вас ових дана. Убедљивије изгледате као нерадници. Некако сте смирени, разложни, достојанствени. Кад не радите, личите на руководиоце“ (РАДОВИЋ 2006: 906).

На Дан француске револуције 14. јул, биле су присутне нимало револуционарне теме у емисији *Студија Б*, превасходно о узајамној везаности родитеља и деце на нашем поднебљу која често прелази природне границе бриге о потомству: „Некима фали само један нови динар – за почетак. Да телефонирају мајци. После неће имати проблема“ (РАДОВИЋ 2006: 911).

Док слушалац замишља ликове којима увек помажу мајке, размишљајући да ли је реч о деци или младим људима, писац ћутањем наговештава необичан расплет, иронично представљајући породичне везе које су код нас другачије него код већине других народа: „У једном од старачких домова смештени су мајка и син. Сину је већ 65 година и мајка није имала коме да га остави. [...] Ако решите све проблеме своје деце, она неће имати других проблема сем вас“ (РАДОВИЋ 2006: 911).

Упркос постепеним променама патријархалне културе, лоше економске прилике у Србији учиниле су да се млади и даље тешко осамостаљују и напуштају породично „гнездо“, чак и када се запосле и заснују сопствену породицу. То овај радијски наратив чини разумљивим и данашњем читаоцу, мада он измамљује осмех и изазива смех, на исти начин као и пре готово пола века.

Није необично што писац противречи себи неколико дана касније, у емисији од 20. јула: „Ко воли своје дете не може имати срца да га и васпитава“ (РАДОВИЋ 2006: 912). Безусловна љубав често је узрок претеране бриге и попустљивости према деци, што их касније спутава да се осамостале и доводи у ситуације које је писац исмејао у једној од претходних емисија. Контрадикторни ставови аутора само су потврда да и он припада српској патријархалној култури која подразумева живот у заједници неколико генерација.

Иронија Душана Радовића најчешће се односи на општељудске слабости, политичке руководиоце али и на уметнике који прецењују сопствену вредност. Писац исмева припаднике сопствене бранше у емисији од 27. 7. 1977. године: „Донесите своју књигу или слику као потврду да сте сиромашног духовног стања и добићете социјалну помоћ“ (РАДОВИЋ 2006: 912).

Душана Радовића могли бисмо оптужити за мизогинију, ако бисмо његове ставове истргли из хумористичког контекста. Уводни део емисије од 29. јула управо је такав: „Многе зле жене постале су разонода усамљених мушкараца, којима се пре њих ништа није дешавало“ (РАДОВИЋ 2006: 912).

Овај запис је ироничан, јер тврдњу не изриче писац, него је то став мушкараца које је усамљенички живот учинио неспремним за заједницу. Због тога су уверени да су несрећни, а уверење одређује доживљај стварности. Због тога аутор у наставку емисије препоручује идеалну музику за све оне који су одабрали патњу као животни стил: „Певачи народних и забавних песама производе и продају патњу. Они знају да после доброг јела и уз шприцер ништа не може тако добро да легне као мало патње“ (РАДОВИЋ 2006: 912).

„Љубавна патња“ је једна од најстаријих песничких тема, али савремена медицина сматра да она изазива неуролошке реакције у мозгу као што то чине и физички болови. Уведен је и термин „синдром сломљеног срца“, са симптомима сличним инфаркту миокарда, али са блажим последицама. Слично Радовићу, и Аристофан је у комедији *Птице* иронично саветовао Старе Грке: „Нека се не заљубљује онај који није спреман да пати!“ (АРИСТОФАН 2016).

У истој емисији слушаоци су обавештени да израз „игра мечка“ може бити и знак културног развоја, а не само нечега што наговештава опасност: „Јуче је у Блоку 45 гостовала једна права мечка. Играла је и показивала и све друго што зна. Мечке су у старом Београду биле један од првих заматака културног живота. Што значи да је Нови Београд на добром и провереном путу“ (РАДОВИЋ 2006: 912).

Завршница текста је иронично подсећање на стара времена када се љубави приступало далеко одговорније, што је имало својих предности и мана: „У наше време љубав се водила по строго моралним правилима, као шах – такнуто-макнуто. Оно што сте пипнули морали сте и узети. Данас нема такве строгости. Пипајте кога хоћете, враћајте потезе, боље је и то него да изгубите меч“ (РАДОВИЋ 2006: 912).

У дане када је био инспирисан Душан Радовић није имао слаба места у тексту, комбинујући описе са хумором, иронијом, сатиром и металептичним преиспитивањима

стварности, уз апеле слушаоцима да нешто предузму: „Спасите некога! Унесите у монотонију и мртвило нечијег живота мало своје неозбиљности, неодговорности и лошег укуса“ (РАДОВИЋ 2006: 912). Све оно што је давало подстрек слушаоцима да ведро започну нови дан, благотворно је и за читаоца, било да је узимао књиге у руке седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века, било да то чини у наше доба интернета и нових медија. Добре приче чине суштину сваког медија и пружају задовољство сваком заинтересованом кориснику.

Радовић је као гласноговорник грађана, не само Београђана, наставио да комбинује иронију и сатиру у обраћању слушаоцима. У среду 4. 10. 1978. упозорио је на велику опасност која нам прети са две стране: „Чули смо да још има људи који читају књиге. Ми мислимо да је то крајње сумњива и полулегална ствар. Може се оправдано сумњати да они уопште не гледају телевизију. Имају антене и телевизоре као да гледају а не гледају већ пале неке мале лампе и тајно читају. А познато је да ко чита тај и мисли. [...] На колецима и универзитетима у иностранству школује се преко 20 хиљада наше деце. Ову децу усмеравају родитељи а не наша реформисана школа. Стрепимо од логичне претпоставке да ће деца добро школована у иностранству постати руководиоци и шефови деце лоше школоване у земљи“ (РАДОВИЋ 2006: 1069).

Ова два наратива само су наизглед противречна: зашто би читање било непожељно ако имућнији слојеви шаљу своју децу у иностранство на школовање? Управо зато што би они који читају подигли свој образовни ниво изнад ниског просека који им пружа редовно школовање. То би угрозило скупо плаћено стицање диплома на престижним светским универзитетима, али то су ствари које слушаоци разумеју из ширег контекста. Исто тако схватају и да опасност од читања и мишљења превазилази образовне и угрожава политичке сфере једноумља. Наратив разумљив слушаоцима крајем седамдесетих година прошлог века, савремени читаоци разумеју и у историјском и у актуелном вишепартијском контексту. Због тога је Радовићева сатира и даље убојита, с тим што се тежиште померило на утицај медија, а школовање у иностранству претворило се у одлазак без повратка.

Завршетак текста од 5. 12. 1978. је иронична слика из бербернице, где се много разговара, али само бербери имају начина да натерају муштерије да их стварно слушају: „Бербери су и јутрос наоштрили бријаче и чекају прве муштерије, да им ставе нож под грло и причају шта су синоћ гледали на телевизији, или шта су сањали. Благо њима. Кога и како ми да натерамо да саслуша нашу муку?“ (РАДОВИЋ 2006: 1080). Радовићев текст, попут мреже, обухвата све реципијенте којима се обраћа, а који су у двострукој улози, оних које не слушају и који и сами не желе да слушају друге. Осим ако нису бербери, као у наративу радио-емисије.

У петак 22. децембра аутор је карикатурално приказао начин на који руководиоци доносе важне одлуке, односно грађанима делује као да тако одлучују: „Тешко је утврдити све наше слабости. Због тога је најбоље прво доносити одлуке а увек ће се наћи нешто на шта ће те одлуке моћи да се односе“ (РАДОВИЋ 2006: 1084). Читалац овај наратив

сагледава као важећи током свих деценија од када је написан, без много наде да ће се то променити.

Писац је ироничан и према обичним грађанима, слушаоцима његове емисије, чиме им указује да су подједнако важни људи свих занимања. Једина разлика је у томе што се неки стално појављују у медијима, а други никада или само једном. Такву шалу Радовић је изговорио на дан оснивања дневног листа *Политика*, 25. јануара 1979. године: „Наша стара и добра ПОЛИТИКА слави јубилеј. Читамо је већ дуго и читаћемо је још, све док не објави и нашу фотографију“ (РАДОВИЋ 2006: 925).

Пред слушаоцем и читаоцем је загонетка: зашто би престали да читају најстарије српске новине кад им се појави фотографија у њима? Политичарима, спортистима, уметницима и естрадним звездама, што се више објављују текстови о њима и фотографије, то су им те новине омиљеније. Једино када о њима пишу негативно, то им се не допада, али неће ваљда тако извештавати о грађанима, у сваком погледу исправним? Брзина којом рецепијент схвата поенту умногоне зависи од његових когнитивних способности, али и познавања штампе. *Политика* је најстарији и најугледнији дневни лист у Србији, самим тим је и објављивање читуље у њој нека врста престижа. Многима је то једина фотографија штампана у том листу, али када се то догоди, већ је прекасно и они за то неће ни знати. Неправда је што се у тако стеченом угледу у друштву не може уживати, али горка је иронија што је само тако та врста славе и могућа, као једна од посмртних почести. Спознаја ауторове поруке изазива осмех али буди и страхове од смрти који се покушавају превладати хумором.

Радовићева иронија понекад делује као мирење са људским злом, свест да се ништа не може учинити, осим да се о томе говори, као 10. фебруара: „Предлажемо да се уведе читуља и за дрвеће. Да се огласи смрт сваког београдског дрвета, са подацима о узроку смрти: овај багрем умро је од болести, овај храст од старости, а ова топола од душманске руке“ (РАДОВИЋ 2006: 927).

У истој емисији писац је допунио слику причом о човеку који мрзи животиње, и то човековог најбољег пријатеља: „Један докони пензионер цинкарио је кафилерији псалуталицу. То је већ трећи пас кога је откуцао органима гоњења паса. На примедбе неких комшија, он одлучно одговара да је то најмање што би један савестан грађанин требало да учини“ (РАДОВИЋ 2006: 927).

Овим текстом преиспитује се хуманост као главна одлика људског бића и сугерише питање: да ли је чињење зла, наизглед ситног, само увежбавање за велико зло, ако се човеку укаже прилика? Радовић не воли велике речи али иронично приказује „баналност зла“ (АРЕНТ 1961).

Један од најцитиранијих и парафразираних Радовићевих мини-наратива, присутан на интернет сајтовима и друштвеним мрежама, али и усмено препричаван као виц, написан је 16. фебруара 1979. године: „Неко је синоћ сушио опрану косу на свећи. Легао је и ставио свећу више главе. А неко други помислио је да је умро и покушао да му украде

новчаник. Какав је ко, лакше ћемо видети у мраку него на светлости“ (РАДОВИЋ 2006: 927).

Прича је инспирисана још једном несташницом струје и мада делује као хумористичка, очигледна је иронија којом се приказују људи из окружења тобоже преминулог. Слика делује неуверљиво само за оне који нису сатима остајали без струје, а морали су да се снађу за купање, кување ручка, кафе и чаја, па су се вратили шпоретима на угаљ и дрва. Прихватање наратива од тадашњег слушаоца и данашњег читаоца, може бити несагласно уколико овај други није имао таква искуства и причу доживљава као измишљену.

У лето 1979. године, 25. августа, писац иронично разматра важан однос говора и мишљења, откривајући слушаоцима шта је ту непоправљиво погрешно: „Пошто се родимо, прво научимо да говоримо, па тек онда да мислимо. Закаснимо на почетку и никад више да стигнемо“ (РАДОВИЋ 2006: 936). Народна пословица „Испеци па реци“ смишљена је да се то некако поправи, али њу обично чујемо тек пошто смо неопрезно изговорили оно што није требало.

Готово да нема емисије без ироничне жаоке, а повремено она прелази у оштру сатиру као у тексту од 26. марта 1981. године: „Човек је постао од мајмуна али не одједном већ дугом борбом са мајмуном у себи. Ко зна колико је мајмуна морао убити да би постао ово што је данас“ (РАДОВИЋ 2006: 944). Метареферентно упућивање на Дарвиново дело *Порекло врста* је очигледно, општепознате ствари не морају се ни цитирати, ни објашњавати. Подразумевајући да нема слушаоца који није чуо за ту теорију, писац алудира на људске мане са којима се човек борио да би их превладао, а како су оне и даље присутне, та борба не престаје. Тумачење остаје отворено, тако да „убијање мајмуна у себи“ може да се схвати и као одрицање од нечега што је можда било бољи део човекове природе.

Радовићева иронија нимало не штеди ни књижевнике, којима и сам припада, као 29. маја: „Може вам се догодити да заспите док читате неку празну и досадну књигу. Нека вам то не буде непријатно. То се дешавало и писцима таквих књига док су их писали“ (РАДОВИЋ 2006: 945). То је још једна варијација пишевог става да је „прецењена свака књига, а потцењена нека нова средства изражавања“ (РАДОВИЋ 2006: 618).

6.4. ВЕДРИНА ДОБРОНАМЕРНОГ ХУМОРА

У текстовима писаним током седам година за јутарњи програм *Студија Б*, преовлађује ведар хумор као „синоним духовног и душевног здравља“ (РАДОВИЋ 2006: 15). Писац исмева општељудске слабости, али благонаклоно, тако да се и мане могу разумети и оправдати. За такав однос према животу Душан Радовић сматра да је „урођен“, односно стечен у најранијим годинама: „Греју ме сећања на атмосферу мог малог, једноставног, чистог и лепог детињства и то не могу преточити ни у шта друго до у једноставност, у неку лепу сету и неку слатку горчину“ (РАДОВИЋ 2006: 15).

У једном од најкраћих записа у књижевној трилогији *Београде, добро јутро* од 11. 8. 1975. године, кроз сва три пасуса провејава таква врста хумора који призива осмех: „Сава и Дунав су јутрос мирни и тихи. Кад се сви окупамо у њима и њиховим притокама, кад проспемо у њих сву прљаву воду, од тога касније настаје оно ЦРНО море“ (РАДОВИЋ 2006: 984).

Исти утисак ови наративи изазивају код читалаца, од првог објављивања 1978. године до данас, као и код слушалаца премијерног ауторског читања на радију. То није хумор гласног смеха коме се предајемо целим бићем, то је филозофски хумор дубоко уроњен у егзистенцију.

Током те августовске седмице, од понедељка 11. до суботе 16. 8. 1975. већина текстова одише сетом и таквом врстом хумора. У уторак 12. 8. Радовићев наратив почиње призором који он тумачи као необично такмичење: „На једном крову испод нас, две породице се такмиче у броју и квалитету простртог веша. Кад једни поведу у пешкирима, други следећи пут изједначе и поведу у постељини“ (РАДОВИЋ 2006: 984).

Онеобичавањем прозаичног сушења веша које београдске кровове и терасе претвара у медитеранске призоре, писац не пружа слушаоцу само опис летњег јутра, него и ведрину да такве наше обичаје прихвати без љутње.

Хумор у коме преовлађује разумевање људи и њиховог покушаја да преживе упркос свему лошем што их сналази, не искључује филозофско промишљање узалудности егзистенције. Емпатија аутора са слушаоцима је видљива по начину на који он о томе говори, а појачава је и употреба првог лица множине којом се сврстава у публику. Неумитно протицање времена је тема емисије од 18. августа: „Негде неко троши и расипа овај август, а он се рачуна и нама који смо остали у Београду.“ Пауза у говору, тек да слушалац помисли на оне који су отпутовали из града и размотри да ли им је боље тамо где су сада, а већ следи глас који подсећа да се све плаћа, и летовање, и боравак код родбине на селу, и остајање код куће: „Електрични мерачи времена, на хотелу Славија, на Албанији и у Бранковој улици, одбројавају нам импулсе живота. Изненадићемо се кад за рођендан или Нову годину добијемо рачун. Одакле им те цифре?! Нигде нисмо били, ништа нисмо радили, нисмо имали на шта утрошити толико живота. Заиста: неки живе на сто страна и рачун им је исти као и нама, који, такорећи, не живимо“ (РАДОВИЋ 2006: 881-882).

Писац изговара овај део текста без пауза, али је запетама означио места на којима застаје, да удахне и нагласи ствари о којима би требало размислити. На истим местима слушаоцу се пружа прилика да уздахне, јер све је тачно тако како чује на радију, али је безнадежно размишљати о могућности промене. Деловање на читаоца текста је потенцијално још снажније, јер он има прилику да се враћа тексту и да о њему дубље размишља.

У текстовима за радио повремено се цитирају и стихови популарних песама, што је и природно за медиј у коме доминира музика. Пред крај августа, 30. 8. 1975. писац расањује слушаоце сликом једне вредне жене која је већ стигла да се умори на свом

радном месту: „Једна чистачица задремала је јутрос у директоровој фотели. Пустите је нека спава, нека спава, нека спава... Пустите је нека спава!... Бар данас, кад директор спава на неком другом месту“ (РАДОВИЋ 2006: 987).

Рефрен тада популарне песме *Ове ноћи једна жена мирно спава* Златка Пејаковића, пишчева је медијатизација којом га повезује са својим текстом. На радију, као „народном“ медију, овакве асоцијације се додатно појачавају: музички уредник јутарњег програма вероватно није пропустио прилику да одмах после Радовићеве емисије пусти у етар поменуту песму. Савремени читалац уочиће референцу само ако припада старијим генерацијама, док ће млађима наротив личити на неку успаванку. Добра ствар у савременој, метареферентној култури је што нема погрешних одговора у повезивању наратива унутар једног или из више различитих медија. Хумор повезује и наративе и медије, стога не чуди што се прва забележена метареференца јавља у античко доба, у Аристофановој комедији *Жабе* као сатирични одговор тадашњим филозофима.

Добронамерни хумор није увек без жаоке: у тексту од 16. септембра појављује се једна осетљива тема: „Синоћ је неко размишљао о томе да се убије. Јутрос је схватио да неће. Шта има од тога ако се убије. Ништа. Тако ће данас и он бити са нама“ (РАДОВИЋ 2006: 989). Хумор је субверзиван, а један од најбољих примера да нема забрањених тема је филм *Живот је леп* (1997) италијанског глумца и редитеља Роберта Бењинија. Он се усудио да сними „драмску комедију“ (подврсту трагикомедије), чија се прича догађа у концентрационом логору у време Другог светског рата, али тако што отац храбри сина да издржи, обмањујући га да је реч о игри у којој треба победити. Радовићев хумор је сличан, понекад опор, али та горчина је лековита.

Ипак, код Душана Радовића преовлађује добронамерност и речи утехе, као у емисији од 20. септембра: „Ако сте те среће да вас нико не воли, ево, данас ће вас волети и топло загрлити сунце. Можда ће оно раскравити још које срце. И можда ћете се на крају узети“ (РАДОВИЋ 2006: 989).

Пишући о јадима обичног човека, Радовић пише и о себи што омогућава узајамну емпатију, разумевање и саосећање онога који пред микрофоном чита текст и оних који га сваког јутра слушају. У доба социјализма плата се примала једном месечно и углавном редовно. Разумљиво је што после стресног септембра када почиње нова школска година и набавка уџбеника, одеће и обуће за љаке, 1. октобар 1975. године заслужује да се подели радост због плате: „У последњем тренутку, када је већ изгледало да нам нема спаса, када су синоћ многи вечерали последњу теглу слатког и помишљали на најгоре – јутрос нам је стигао ПРВИ. Љуби га све што скакуће са првог на први као са камена на камен, и једва одржава равнотежу“ (РАДОВИЋ 2006: 885).

Опседнутост људи мање важним стварима писац је разумео и приказивао кроз хумор. Дан после важне утакмице, 16. октобра, у емисији је образложено како смо победили: „Група грађана угрожених насеља посетила је касно синоћ Патријаршију, јер им је речено да им само бог може помоћи. У том тренутку било је нула, у сусрету са Шведском. Бог је питао: хоћете ли гол или грејање? Сви су углас завапили 'Гол!' Облак је

дао гол, победили смо, и сада је бар мушкарцима, јединим правим родољубима, топлије него што је било“ (РАДОВИЋ 2006: 992).

Када емисију конципира по формули радио-сапунице о љубавним јадима, као у четвртак 20. новембра, аутор задржава пародијску дистанцу, уводећи необичне супарнике у брачни троугао: „Неке жене јутрос сузама перу аутомобиле својих мужева. Перу их и проклињу: мужеви више времена проводе са аутомобилима него са њима; и више воде рачуна о аутомобилима него о њима; и више дају пара на аутомобиле него на њих“ (РАДОВИЋ 2006: 995).

Заговарајући ведрину као „синоним духовног и душевног здравља“, а такође и као „повод и смисао мог бављења литературом“ (РАДОВИЋ 2006: 15), писац је повремено уместо хумора успевао да сопствену усхићеност ведром страном живота пренесе и на слушаоце. Таква порука као израз надахнућа, експлозија чисте радости, изговорена је на крају суботње емисије од 22. новембра 1975. године: „Маме, рађајте деци сестре! Сестре постају тетке, а тетке су најлепши, незамењиви дар сваком детињству“ (РАДОВИЋ 2006: 887). Они који знају колико је Душан Радовић волео тетку и она њега, схватиће ову аутобиографску референцу која је „попут хватања муње у боцу“, како је трансмедијалност дефинисао Том Аба (2015), теоретичар и практичар трансмедијалне наратологије. Ни слушаоцима/читаоцима којима је тај важан детаљ из живота књижевника непознат, неће промаћи усхићеност са којом о томе говори/пише и они ће сигурно емотивно реаговати, оживљавајући сопствене менталне слике детињства и породичног живота.

Животни кредо „ведрина и доброта“ објашњава и пишчево разумевање за људске слабости које не угрожавају никога, осим онога који их се не може ослободити. Тако 11. децембра емисија почиње причом о храни: „Ко се синоћ набокао хладних пихтија, преливених сирћетом и посутих сувом љутом паприком, ноћас је имао научнофантастичне снове. Ко је легао гладан – сањао је пихтије“ (РАДОВИЋ 2006: 888). Јасна је критика преждеравања, али и саосећање са свима који не успевају да одоле искушењу. Истовремено, жао му је и оних који гладују. Јести или гладовати, шта год одлучили, слушаоци су попут јунака народне приче *Тамни вилајет*, јер од кајања не могу да побегну. Детаљ који може да промакне читаоцима књиге јесте да се све дешава у време божићнег поста (од 27. 11. до 7. 1) и да пихтије никако нису адекватна децембарска храна.

Пропагирање ведрине у виду јутарњих апела слушаоцима да откривају лепшу страну живота како би превладали свакодневне недаће, оптимистички искази којима писац преноси и буди позитивну енергију, представљају светлу страну Радовићеве филозофије. Он је истински „сарадник Сунца“ (РАДОВИЋ 2006: 15), попут Змаја коме се дивео, у порукама попут ове на крају емисије од 11. децембра 1975. године: „Насмешите се, са много доброте и мало, мало горчине. Опростите животу и свету што нису савршени“ (РАДОВИЋ 2006: 888).

Писац покушава да промени нешто апелом за љубав: „Волите се, људи! Лакше вам је и практичније да се волите него да се не волите. Ако се волите, можете мислити и на

нешто друго и радити нешто друго. А ако се не волите, мислите само на то. Ко је лењ, боље му је да се воли, јер је све друго напорније“ (РАДОВИЋ 2006: 912-913).

Не негирајући тежину живота, меланхоличан попут Молијера који је такође изазивао смех и будио радост у позоришној публици, Душан Радовић је мудрим животним саветима обично завршавао јутарње емисије на радију. Његови текстови настављају да делују на генерације читалаца књиге *Београде, добро јутро*, а малобројни тонски записи сачуваних емисија могу им дочарати карактеристичан глас аутора и начин на који је читао своје текстове у микрофон радија *Студио Б*.

Тешке ствари постају подношљивије ако су примљене с хумором, па тако и о беспарици већине становништва писац говори кроз црнохуморну визуру 27. децембра: „Ноћас је неко на Славији изгубио новчаник. Рано јутрос неко га је нашао, отворио и са огорчењем плунуо у њега. Био је празан. Неко има ту срећу да изгуби празан новчаник, а неко несрећу да баш такав новчаник нађе.“ Предновогодишњу атмосферу дочарава у истој емисији комичним упозорењем слушаоцима да би могли бити жртве полицијског надметања: „И ове Нове године биће додељен телевизор најбољем београдском милиционару. Припазите се ових дана, такмичење је у току“ (РАДОВИЋ 2006: 889).

Током 1976. године аутор се нередовно оглашавао преко радија *Студио Б*, правећи паузе током радне недеље али и одсуствујући више месеци током године. Међу објављеним емисијама неки делови текстова се посебно издвајају и ушли су у усмену „народну традицију“ масмедијског доба, а од појаве „светске мреже“ средином деведесетих година двадесетог века, веома су присутни и на интернету – нарочито на друштвеним мрежама где се непрекидно шире и коментаришу.

На Божић, у среду 7. јануара, најупечатљивији део емисије *Београде, добро јутро* духовито повезује метафизику и етику: „За оне који су мислили да умру поштени овај живот се отегао и нема му краја. И они су схватили: не може се дуго и поштено. Може кратко, али не би било поштено да поштени људи живе кратко“ (РАДОВИЋ 2006: 890). Овај кратак исказ подстиче слушаоца да упореди себе и друге, а читаоцу пружа могућност да анализира текст и да у игри речи „поштено“ и „поштени“ види и дубље значење.

Хумористички је обрађено и хронично незадовољство многих људи свим и свачим, од породичних односа до друштвено-политичког система. Једним таквим уводом почела је последња фебруарска емисија, у суботу 28. 2. 1976. године: „Док није било струје, могли смо мислити да је струја оно што нам фали. Сад има струје, а нама и даље нешто фали – значи, није струја. Не вреди. Наша се болест не лечи струјом. Ко има мајку – волео би да има коња, ко има коња – чезне за женом, ко има жену – све би дао да има перорез од седамнаест делова, као један из Белог Потока“ (РАДОВИЋ 2006: 892). Радовићев хумор за одрасле садржи сјајну комбинацију елемената дечјег хумора и заумности руских формалиста и писаца попут Данила Хармса, окупљених у књижевну групу *ОБЭРИУ* – *Удружење реалне уметности*, која се јавности представила 24. јануара 1928. године у лењинградском Дому штампе програмом *Три лева сама* (ХАРМС 2010: 251).

Исказ „Наша се болест не лечи струјом“ је вишезначан, он није цитат него парафраза коју ће уочити и разумети само пажљиви слушалац. Болести које се лече струјом су ретке, а најупечатљивији су електрошокови који се у психијатрији примењују за лечење депресије. Писац констатује да је овде реч о другачијој врсти болести, некој врсти чежње за оним што се нема и местима где нисмо, а желели бисмо да будемо. Радовићеви јунаци су попут Чеховљеве *Три сестре*³² које бесплодно маштају и уздишу: „У Москву, у Москву, у Москву“ (ЧЕХОВ 2009). Песма Мајаковског *Три хиљаде и три сестре* је упечатљив пример метареферентне повезаности целокупне културе.

У тексту од 29. марта 1976, године писац је актуелну загађеност ваздуха искористио као повод да хуморном сликом прикаже живот и нарави београдских велеграђана:

„На београдским трговима постројили се аутомобили, као за смотру. Униформисано лице стаје испред строја и виче:

Помоз' смог, јунаци!

Аутомобили углас одговарају:

Смог ти помогао!

И тако даље, у том смислу:

Убио те смог! Смог је спор, али достижан! То нас смог кажњава! Видећеш ти свога смога! Сможју ти мајку! Смог те молово! Будисмогнама!“ (РАДОВИЋ 2006: 893).

Споменути Бога толико пута у емисији, изазвало би јавну саблазан, да није реч о хумору који игром речи варира традиционални народни и војнички поздрав, а затим и клетве, изреке, претње, псовке и зачуђеност што је све пошло наопако. Овако, кроз шалу, дозвољено је и псовати преко радија, јер литерарност поништава вулгарност и преокреће је у чист, префињен хумор којим Радовић дочарава необични спој старог и новог, језика који звучи архаично у модерном, индустријски загађеном граду.

Почетак школске године 1. септембра 1976. Душан Радовић је забележио оценом нове реформе: „У току је још једна реформа школе. Просветне раднице мењају презимена, мењају боју косе, промениле су гардеробу. Деца ће већ данас приметити велике промене“ (РАДОВИЋ 2006: 896). Овај хумор прожет је иронијом, и слушалац радија и читалац

³² Драма „Три сестре“ објављена 1901. године инспирисала је Владимира Мајаковског да напише песму „Три хиљаде и три сестре“ коју завршава цитирајући Чехова:

„Помните раньше дела провинций?

Играть в преферанс, прозябать и травиться.

Три тысячи три до боли skulls скулили сестры, впадая в тоску.

В Москву!

В Москву!!

В Москву!!!

В Москву!!!!“

(В. Маяковский, Три тысячи и три сестры.)

Источник: <https://city.su/v-moskvu-v-moekvu-v-moskvu>

књиге запажају да је пишчева емпатија према „жртвама реформе“ праћена хумором, а да се иронија односи на „реформаторе“ и носиоце власти, као и на све друге неуспешне у свом послу.

Већ 3. септембра игра речи са називима београдских кафана, инспирише га да прокоментарише присуство старијих ђака у овим „учионицама“: „Оно ђака што претекне средњим школама и факултетима, уписаће кафане Шуматовац и Сунце. Последња шанса отвара вечерњу школу“ (РАДОВИЋ 2006: 896).

У градацији безазлености хумора, аутор стиже до теме купања у тексту од 4. септембра: „Субота је дан кад се купају мужеви који воле своје жене. Ко се купа и преко недеље, обратите пажњу“ (РАДОВИЋ 2006: 897).

Писац користи читаву „скалу“ хуморних тонова, од безазлених шала до црног хумора који не служи да се некоме наруга, него да освести нечији тежак положај и смехом упозори на неправду што су неки људи принуђени да тако тешко живе „у друштву једнакости“, каквим се социјализам представља.

Радовић се шали на рачун старења и погрешне употребе страних речи у емисији од 8. септембра: „Једном пријатељу пупустили су и вид, и слух, и нерви. Питао је лекара: да није кремакторијум? Не, још није кремакторијум. За сада је још увек само – климактеријум“ (РАДОВИЋ 2006: 897).

У петак 24. септембра аутор је откуцао на писаћој машини и прочитао у микрофон црнотуморну шалу на тему сиромаштва: „Зашто обилазите то месо у касапници, зашто га тако гледате, што сте толико опрезни – неће вас појести. Као, уосталом, ни ви њега“ (РАДОВИЋ 2006: 899). Шала је горка, јер говори о куповној немоћи становништва жељног хране коју себи не може да приушти, а у подтексту је друштвена критика система.

Писац често и од обичних малих огласа ствара књижевне бисере, надреалистички спајајући потрагу за послом и продају ствари, као на крају емисије од 25. септембра: „Купите кућној помоћници клавир. Да не може тек тако да се покупи и збрише“ (РАДОВИЋ 2006: 900). Мали је број слушалаца који себи може да приушти и једно и друго – али већина може да се поистовети с кућном помоћницом и „веже“ скупим поклоном.

У тексту од 29. 9. је и наставак приче о месу, с тим што је овај пут непознати грађанин осетио његов укус: „Један од наших суграђана угризао се пре десетак дана за језик и то је било последњи пут кад је окусио месо“ (РАДОВИЋ 2006: 900). Ово је ауторски коментар статистичких података који штуро и сувопарно саопштавају како изванштан проценат наших грађана купује месо само за празнике. Томе се имућнији зачуде и брзо забораве податак, али горку шалу са радија дуже памте.

Сексуалност је најчешћа тема свакодневних шала, чему је Сигмунд Фројд посветио књигу *Досетка и њен однос према несвесном* (1979). Радовић повремено пише о томе, трудећи се да предмет смеха буду и бројне предрасуде, као у емисији од 13. 10. 1976.

године: „Другарице, видели смо многе мушке психијатре. Немамо утисак да би могли да вам помогну. Болничари изгледају много убедљивије“ (Радовић 2006: 902).

У том духу је и каламбур о брачном неверству, написан 29. октобра: „Водите рачуна. Да би сви мушкарци могли варати своје жене, у томе морају учествовати и све жене“ (РАДОВИЋ 2006: 903).

Душан Радовић се изражава духовито и језгровито. На Светски дан шале 1. април 1977. године, он обавештава слушаоце о рођендану једног од најпопуларнијих српских комичара и честита му на необичан начин: „Данас је рођендан Миодрага Петровића – Чкаље. Нека су благословени оно двоје Крушевљана којима је тако нешто пало на памет“ (РАДОВИЋ 2006: 904). Читаоци ће уочити цртицу између презимена и надимка популарног глумца, јер је на тај начин, мимо правописа, Радовић обележио паузу у читању преко радија.

Слушаоце је засмејао и предлог за реформу брака, саопштен у емисији од 16. априла 1977. године: „Реците и сами, зар није боље овако: да вам кућна помоћница буде жена, а запослена жена нека врста испомоћи у кући и браку?“ Закључак текста је пишчев одговор на стару дилему, да ли је љубав некористољубива: „Ви вредите само онолико колико сте другима потребни“ (РАДОВИЋ 2006: 905).

Једна туча између две групе уметника послужила је 21. априла за помињање великог писца који је у младости био познат као кавгација: „Синоћ су у Клубу глумци испребијали писце. Лако је глумцима да бију слабе писце, зашто не туку Црњанског?“ (РАДОВИЋ 2006: 905). Извештај о тучи послужио је за метафору о слабој и јакој књижевности, алузијом да се прави књижевник сналази подједнако добро у свим ситуацијама, и у тексту, и у животу.

Средином јуна, 15. 6. завршена је школска година за основце, а то је повод да се слушаоци подсети како образовање није довољно да се постане човек: „Данас ће деца поново бити враћена родитељима. Школа се уморила, не зна шта више да им ради. Шта ли ће бити са јадним малим полуфабрикатима? Да ли у провинцији и на селу још раде они стари добри погони за финализацију и фину дораду деце?“ (РАДОВИЋ 2006: 909). Нарација је хумористичко виђење трновитог пута од детета до одраслог човека, актуелан тренутак ухваћен на радију, а при читању се тежиште помера на промишљање утицаја средине на формирање личности које далеко превазилази учење школских лекција.

Рођење у Нишу и одрастање у родном граду и Суботици, Радовића чине носталгичним. Зато у причу уводи распуст ван Београда, код фамилије од које се може научити много животних вештина, непостојећих у образовно-васпитном програму наших школа. Понекад и сурово отржењујућих као што је он у Чачку од блиских рођака сазнао да му школске петице ништа не вреде, кад иза њих не стоји знање: „Е, али кад сам отишао у Чачак на летовање, онда су ме тетка и стриц извели на бедем у Чачку, где се шетало, и почели проверавати да ли сам ја заслужио да будем одличан... Испитивали су ме, и пошто нисам ништа знао, они су били запрепашћени како ја то могу да будем одличан... И то озбиљно, без хумора“ (РАДОВИЋ 2006: 10).

Писац не штеди своје слушаоце, али хумором им помаже да прихвате сопствене мане, као у емисији од 23. јуна: „Пробудили се јутрос дебели муж и дебела жена и посматрају се као у огледалу. Сличности им расту, а разлике им се смањују“. Алузија на буђење сексуалности код деце је блажа, обрађена као покушај родитеља да их што дуже задрже у породичном гнезду, на сигурном: „Очеви се боре за љубав својих већ одраслих ћерки. Конкуренти су им много млађи и лепши. И мајке су запеле, хоће да буду лепше од девојака својих синова“ (РАДОВИЋ 2006: 909).

У радио-емисијама Радовић се клони интелектуалних алузија на Едипов и Електра комплекс, он говори једноставно и помало наивно. Зато и кад прича о ономе о чему се обично ћути, то не делује вулгарно: „Закрпите гаће за купање пре него што кренете на летовање. Једна рупа на погрешном месту могла би открити цео ваш животни блеф“ (РАДОВИЋ 2006: 909).

Хумор тог типа чуо се са радио-таласа и 29. јуна као упутство за одлазак на летовање: „Не спасавајте туђе жене ако се даве, то није ваш посао. Ако већ треба неко да их спасе, има ко да их спасе. [...] Неки млади мушкарци спавају сами и голи. То није лепо. Прво није лепо што спавају сами, а друго, кад већ спавају сами, зашто су голи? То су саблажњиве слике. Ми немамо мушкараца за бацање. То јест, имамо их за бацање, али не младих и здравих“ (РАДОВИЋ 2006: 910).

Радио наративи успешно функционишу и као књижевни текстови, јер иако су писани за потребе тренутка они су га превазишли темама и начином на који су испричани. Због тога читалац није ускраћен за суштину текста, напротив, он може да му се враћа и уочава смисао, везе и богатство значења које слушаоцу могу да промакну. С друге стране, слушаоци чују глас аутора који им се лично обраћа и то је немерљиво искуство тренутка, какво снимак нема.

Лето је време за доколицу и љубав, тако да је писац у тексту од 27. 7. 1977. године имао причу која алудира на опадање сексуалне моћи, а затим и закључак о нагону за размножавање голубова. Први наратив односи се на неумитну старост и њене последице: „Неки људи старе на погрешан, несрећан начин. Прво изгубе способности, па тек онда жеље. Боље је, ако може, обрнуто. Прво полако гасите жеље, па нећете ни приметити кад сте изгубили способности“. Други је експлицитнији: „Посматрали смо мушке голубове. Они не мисле ни на шта друго већ само на оне ствари. То је интересантно мада је логично: што је мушко мање, све му је ближа она ствар“ (РАДОВИЋ 2006: 912).

Можда је писање и читање текстова са сексуалним алузијама додатно доприносило слушаности емисије, јер седамдесетих година двадесетог века у Југославији се тако нешто није могло чути на радију, нити видети на телевизији. Изузетак су представљали филмови „црног таласа“ али су они забрањивани и за приказивање у биоскопу, а на телевизију су доспели тек неколико деценија касније. Страни филмови такође су били пажљиво прегледани и одабирани за приказивање на државним ТВ каналима, какви су једино и постојали у СФРЈ.

Најуверљивији и најдуховитији део завршне емисије првог циклуса (30. 7. 1977.) је препорука за тајно васпитање деце: „Деца не подносе васпитавање. Морате крити од деце да их васпитавате. Па ако на крају и приметите да су преварена и васпитана – биће им криво, али ће тада већ бити касно“ (РАДОВИЋ 2006: 913).

Пред дуг летњи распуст какве имају само матуранти који уписују факултете, 20. маја 1978. године, писац се обраћа својој и старијим генерацијама, покушавајући да их насмеје оним што их обично растужује: „Неко ће се и овог јутра растужити над својим имањем: Да ли има смисла прати овакву косу? Да ли се треба трудити око оваквих зуба? Шта се добија тиме ако се обрије овакво лице? Из тог критичног расположења могу га спасти само деца или жена. Нека намерно направе неку глупост и тако скрену пажњу са њега на себе“ (2006: 1068-1069).

Овом горком утехом завршава се Радовићева емисија, а између редова се провлачи поука да живот није страшан, чак је и леп, само га не треба преозбиљно схватати. Преплитање сете и ведрине у текстовима је попут свакодневице и такав приступ показује дубоко познавање људи, живота и његове филозофске димензије. Зато је писцу сасвим природно да духовито споји или укрсти два наизглед супротна исказа. Чини то и у емисији од 25. 10. 1978. године: „Рађајте ту децу, шта се цењкате толико? Да је неко озбиљно размишљао, ни ви се не бисте родили. [...] Нека београдска деца хватају и кољу мачке. Од њих се више и не може тражити јер су тек у основној школи“ (РАДОВИЋ 2006: 1073). Тек што засмеје слушаоца, глас са радија га двосмислено подсећа на људску агресивност и деструкцију, а овакав спој „безазлености голубова и мудрости змија“ (Јеванђеље по Матеју 10, 16-22; Зач. 36) је медијатизација поука *Новог завета*.

Интроспекција је чест начин анализе доживљаја, поготову у психолошким истраживањима и терапеутском раду, а прибегава јој и Душан Радовић пишући за медије. Међутим, он уводи и самопосматрање које превазилази доживљаје и сећања, шаљиво анализирајући рад унутрашњих органа. Томе се посвећују 4. новембра, у горко хумористичком осврту на стање животне ствари, уз дијагнозу: „Ево нам још једног дана живота, лепе, тихе суботе када се не ради. Добро је. Срце нам је живо, куца полако... Јетра још може да служи... И бубрези животаре како-тако... Кад се све то сабере, ми смо мање-више живи“ (РАДОВИЋ 2006: 923).

Ведрина хумора са радија уме да буде и „прохладна“ у буквалном смислу, као 6. децембра: „Ако вам је хладно у стану, отворите прозор. Затим га затворите и осетићете разлику. Биће вам мање хладно, скоро – топло. Свако зло, упоређено са другим, већим – може личити на срећу“ (РАДОВИЋ 2006: 1080). Овакви савети су дечје наивни, али људи који су преживели тешке ситуације у миру и рату често сведоче да их је управо то спасило: вера да ће се све добро завршити ако се препусте догађајима и успеју да сачувају неки смисао, макар и „нечујни вапај за смислом“, о чему је писао психотерапеут Виктор Франкл (1978), описујући своје искуство заточеника у концентрационом логору.

Комедијом ситуације, шаљивом брачном сценом, почиње емисија 16. фебруара: „Јутрос једна жена убеђује свог мамурног мужа да је код своје куће и са својом женом. А

њему није јасно: ако је то тачно, шта ће он ту?!“ (РАДОВИЋ 2006: 927). Комичност изазива чуђење што се после бурне ноћи може завршити и код куће, што би требало да буде срећна околност али обесмишљава вечерњи излазак у кафану. Ова апсурдна прича је попут водвиља који засмејава и слушаоца радија и читаоца књиге, јер се заплет срећно расплиће, без кобних последица.

У среду 11. априла 1979. аутор слушаоце подсећа на јединственост планете Земље и њих самих: „Пробудили сте се и овог јутра на јединој планети, у широј космичкој околини, на којој је могуће живети. У тишини и мраку бескрајног простора и времена светлуцају само ваше очи и речи, нигде ничега нема сем вас и ваших живота. Благо вама што сте живи и што сте толико паметни да вам се то може и доказати“ (РАДОВИЋ 2006: 932). Филозофско-поетску слику писац завршава аутореференцом на једну ранију мисао: „Кад је неко глуп, не можете му то ни доказати“, што је добар начин да слушаоцима појача важност разумевања значаја и лепоте постојања. У овом духу људске солидарности је и необично одређење доброте: „Добри људи имају времена. То је прва одлика доброте“ (РАДОВИЋ 2006: 932).

Хумор је најбољи отклон од непријатних ситуација, укључујући и временске прилике, било да је превише хладно или топло. У петак 3. августа писац почиње описом претходне ноћи: „Ноћас смо се хранили ледом и штуцали као кукавице на старинским часовницима. [...] Узалуд се наливамо течношћу. Расушили смо се као каце и цуримо на све стране“ (РАДОВИЋ 2006: 935).

Готово све што је тог дана изговорио у микрофон односило се на „блед и незанимљив“ дан који ће тек у сећању постати солидна успомена на врели август 1979. године. У том кључу треба читати и последњи пасус, не као причу о брачним несугласицама већ покушај да се раздвајањем умањи топлота: „Ноћас се код нас на Звездари чула тестера. Неко је од брачног кревета правио два мања“ (РАДОВИЋ 2006: 935). Умеће да хумористички обради тешкоће и слушаоцима учини лакшим предстојећи дан, било је разлог велике слушаности пишчеве оригиналне емисије. Брачни живот био је честа тема Радовићевог хумора који никоме ништа не замера, већ представља слику стања и пружа слушаоцима утеху тиме што су њихови проблеми универзални.

Подстицај на размишљање у врелој августовској ноћи, сажето је изречен у јутарњем обраћању 20. 8. 1979. године: „Отворило се небо па гледамо и размишљамо: има ли живота на другим планетама или и тамо само раде, једу и спавају?“ (РАДОВИЋ 2006: 935). Хумористичка филозофија није само критика бездржајног живота него и оправдање што се у доба летње жеге ништа и не може радити. Читаоцима са истог поднебља овакав однос према животу није потребно подробније објашњавати, јер су због глобалног загревања лета постала још врелија.

На Дан људских права, 10. децембра 1980. године и та права изгледају сасвим обично: „Свака жена има по једну, прву љубав, за успомену и дуго сећање, за кајање и уздисање, за боље разумевање поезије и музике. [...] Једемо једно исто, пијемо једно исто, разговарамо једно исто, радимо једно исто. Ништа није тако лако и пријатно као једно

исто“ (РАДОВИЋ 2006: 943-944). Велике речи о људским правима из Декларације усвојене у Организацији Уједињених Нација (ОУН) 1948. године, имају ту ману да лепо звуче, али немају додира са свакодневним животом.

Наредне седмице, 16. децембра, брачну матрицу писац види у свему, па и у организацији рада у градском превозу: „Возачи трамваја и кондуктерке у приколицама личе на разведене брачне парове, који још живе у истом стану. Свако прима госте у својој соби“ (РАДОВИЋ 2006: 944). Хумористички ефекат постиже се онеобичавањем и давањем новог значења призору који је свакодневан, али само је Радовићева имагинација у тој слици уочила сличност са раздвојеним супружницима.

Током 1981. године хумор је и даље био главна одлика емисија *Београде, добро јутро*, а 17. априла писац је говорио о одрастању деце и помешаним осећањима родитеља што их живот ставља на велика искушења: „Неке девојчице порасле су у праве, велике и лепе девојке. Срећни очеви седе, пуше и пију са њиховим момцима. Нису ни сањали да ће постати такви лафови. Сами себи се диве како не убију некога од тих пропалица и хохштаплера“ (РАДОВИЋ 2006: 945).

Стално преиспитујући како треба живети, 29. маја 1981. године писац запажа: „Има људи који умеју да живе, свакога дана по мало. Некима је то много и заморно, па неке дане прескачу, не живи им се баш толико да би живели сваког дана“ (РАДОВИЋ 2006: 945). Ова кратка белешка је аутореферентна, што ће слушаоци уочити, с обзиром на то писац повремено изостаје са програма по неколико месеци, а током недеље прескаче редовне термине, ако није задовољан квалитетом написаног текста. Читалац нема такве увиде, јер датуми у књигама га обавештавају да је пред њим избор из емисија, што значи да неће моћи да уочи како књижевник и себе сврстава у те којима се „не живи... сваког дана“.

Радовићеве конкретне слике представљају полазиште за уопштавања и прерастају у универзалне, важеће за сва времена. Зато су његови текстови писани за потребе дневне емисије и данас читани, јер садрже исказе који подсећају на изреке и пословице. У *Речнику књижевних термина* изрека изрека се одређује као „Izraz u obliku formule, metaforički iskovani oblik govora, većinom pomoću slika idiomatičkog karaktera“ и наводе њене три главне функције: „Prva je funkcija preterivanja i preuveličavanja, pri čemu se računa sa hiperbolom i reči se ne shvataju bukvalno. [...] Druga funkcija, suprotna prvoj, jeste funkcija eufemizma. Može ublažavati neku strašnu realnost, sadržavajući i elemenat magičnog. [...] Treća funkcija bila bi svođenje jednog stanja stvari ili akcije na što manji broj reči. [...] Sve tri funkcije mogu biti spojene u jednoj“ (ЖИВКОВИЋ 1986: 291). То је код Радовића чест случај.

Пословица је у *Речнику књижевних термина* одређена као „Sažeta, zaveštajna formulacija iskustva, jezgrovito izrečeno opažanje prihvaćeno u tradiciji. [...] One predstavljaju individualno stvaralaštvo, inventivno formulisan zaključak iz životnog iskustva, prihvaćen u tradiciji. [...] Poslovica može izražavati uopštena, bezvremenska, opšteljudska i opštevažeca zapažanja — ali i iskustva i komentare pojedinih istorijskih razdoblja, društvenih sredina,

izvesnih grupa i zajednica. [...] Poslovice, međutim, retko upotrebljava reči u značenju običnog govora. Osnovno značenje se proširuje u prenosno. Jedno konkretno iskustvo napušta situaciju iz koje je poteklo, uopštava se i postaje opštevažeće. Njegovo izvorno poreklo otkriva samo metaforična slika. Izvori poslovice su ne samo život u svim njegovim oblicima nego i literatura (kraće usmene vrste)” (ЖИВКОВИЋ 1986: 584).

Крећући се у простору између изреке и пословице, Душан Радовић је записао и изговорио антологијске реченице: „Кад чујемо да неко није остварио оно што је желео, увек прво помислимо да је желео оно што није могао остварити. Почетак сваке среће је у срећном избору жеља“ (РАДОВИЋ 2006: 892). „Прави људи доказују се суботом и недељом. Они умеју да живе чак и кад су слободни, кад имају времена“ (РАДОВИЋ 2006: 901). „Како ли се то спојило: људи који имају највише времена, имају и највише пара?!“ [...] Слободан човек увек је у искушењу да мисли. А ко пет дана није мислио, можете мислити шта тај може мислити кад одједном почне да мисли“ (РАДОВИЋ 2006: 902). „Ми много волимо да имамо, али не умемо да живимо од онога што имамо. Ништа што имамо не може нас учинити толико срећним колико нас може учинити несрећним оно што немамо“ (РАДОВИЋ 2006: 904). „Тако је мало љубави међу људима. Ко уме да воли, не би требало ништа друго да ради“ (РАДОВИЋ 2006: 907). „Добро је ако смо живи, још боље ако смо и здрави, и најбоље је ако смо у прилици да о томе и не мислимо.“ [...], „Многи људи не умеју да умру. Покушавали су на разне начине, спајали и комбиновали разна зла и недаће и опет ништа. Не вреди. Мораће опет да умре неко други“ (РАДОВИЋ 2006: 910). „Колицни је врабац, а колико је у њему живота и радости. У њему је, могли бисмо рећи, само душа. Из малог тела и велике душе лакше израсту крила него кад је, као код нас, обрнуто“ (РАДОВИЋ 2006: 912). „Славне и популарне најчешће воле само они који их не познају. Мале и анонимне могу волети само они који их знају“ (РАДОВИЋ 2006: 927). „Једно упозорење родитељима: ако ви будете тукли своју децу, она ће тући ваше унуке“ (РАДОВИЋ 2006: 931). „Кад је неко глуп, не можете му то ни доказати“ (РАДОВИЋ 2006: 932). „Добри људи имају времена. То је прва одлика доброте“ (РАДОВИЋ 2006: 932). „Има људи који умеју да живе, свакога дана по мало. Некима је то много и заморно, па неке дане прескачу, не живи им се баш толико да би живели сваког дана“ (РАДОВИЋ 2006: 945).

Глас са радија није спикерски, већ заиста припада Душану Радовићу, аутору текстова које свакодневно пише и чита у микрофон. Оно што саопштава понекад је противречно ранијим исказима на исту тему, али он и не говори само у своје име, већ у име сваког свог слушаоца и њихових различитих гледишта и расположења. Могло би се рећи да је имплицитни аутор „прерушен у различите гласове“ употребљене у сврху „да публици кажу оно што треба да зна“ (БУТ 1976: 171). Сам Бут је наглашавао да инсистирање на општим правилима приповедања није важније од разумевања уметничког текста, јер то представља „осакаћујућу догму“.

6.5. ФУНКЦИЈА ОПИСА И АНТРОПОМОРФИЗАЦИЈА ПРИРОДЕ

Већина текстова написаних за радио-програм *Студија Б* почиње описом. Тако је било и у суботу 2. августа 1975. године, на празник Светог Илије: „На небеском роштиљу Земља се врти око свог замишљеног ражња и пече на Сунцу које се не гаси“ (РАДОВИЋ 2006: 880). Верски празник се не спомиње у емисији *Београде, добро јутро* али има назнака да је горешњачки дан, како се у српском народном календару означавају дани од летњег Светог Архангела Гаврила (26. јул) до Светог Илије (2. август). Празнују се ради заштите од паљевине и пожара, а Радовић то сугерише слушаоцима сугестивном поетском сликом. Сунце је „главни јунак“ уводног дела текста у коме се спомињу и сунцокрети као његови пратиоци који то чине непогрешиво, попут радара. Ова метафора из сфере технике повезује се са следећом асоцијацијом: „Једна зграда у Кондиној улици личи на машину за прање рубља. У њу су синоћ ушла прљава деца. Очекујемо да се јутрос појаве чиста“ (РАДОВИЋ 2006: 881). Ауторов опис представља увод у разматрање живота града, а дескрипција прелази у рефлексивна запажања, при чему се мења и ритам и стил писања. Опште теме чине наратив универзално важећим, а ефекат појачавају приче које су део традиције или саставни елементи свакодневице, од верских празника до одрастања деце.

Средином августа те прве године емитовања, изненада је захладило, што је Радовић описао на почетку емисије од 15. 8. као сцену за снимање у студију: „Над Београдом се упалила хладна сијалица... Оно што је некад било сунце, и грејало, данас само светли. [...] Ако данас мислите да се огрејете, потражите НЕКОГА или НЕШТО друго. На ову хладну небеску декорацију немојте много рачунати. Са њом се данас можемо само сликати“ (РАДОВИЋ 2006: 985). Слушаоци су ову слику могли и да лично провере, а читаоцима је она блиска као било који прохладан дан у неуобичајено летње доба године.

Описи којима почиње велики број емисија у којима се аутор обраћа слушаоцима као носилац „наративног, реторичког и комуникативног потенцијала“, што „овај нарративни модус приближава дијалогу“ (МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2011: 303), представљају апелативне форме приповедања. Прави дијалог изостаје због техничких карактеристика радија као медија, али писац говори као да разговара са слушаоцима. Тако почиње и емисија од 21. 8. 1975. године: „Ево вам, пред крај августа, мало плавог јутра, за успомену и дуго сећање. Сунце, међутим, није више сунце, већ велики семафор. Рано јутрос било је црвено, нешто касније жуто и тек сад се зелени кроз прљаве облаке“ (РАДОВИЋ 2006: 986). Поузданост приповедачевих слика слушалац је могао да провери гледањем кроз прозор, и поређењем истих призора са сопственим утисцима. Читаоцу текста остаје да верује приповедачу на реч, уз свест о поетски обликованом тексту који дозвољава и да се сунце „зелени“, што би у новинарском извештају било сензационална вест.

Четвртак 28. август је у знаку кише. Писац је посматра и описује, пишући сваку реченицу у новом реду, а тако је и изговара, са паузама, ритмички наглашавајући сваку реч:

„Киша је и капала, и росила, и падала, и лила, и пљуштала...

Само још није престала.

Стојимо на највишем прозору Палате Београд, посматрамо наш град под јаком кишом и мислимо: има ли живота на Марсу и је ли чему?“ (РАДОВИЋ 2006: 882).

Ово је тек први пасус, раздвојен од наредног инструменталном музиком која појачава осећање тескобе и даје времена слушаоцу да размишља о речима које је управо чуо. Читалац уместо тога има графички одвојене делове текста, белину странице која му сигнализира да застане пред управо прочитаним, пре него што настави читање.

Радовићеви описи увек завршавају неочекивано, увођењем предмета или ствари који се ту не очекују, попут надреалистичког сусрета „кишобрана и шиваће машине на столу за сецирање“ – Лотреамонов стих постао је важан део Бретоновог *Манифеста надреализма* (БРЕТОН 1961). Тако стамбена зграда личи на машину за прање веша, сунце је као семафор, а Београд под јаком кишом призива слику Марса. Ова пишчева поигравања неочекиваним сликама запазио је и Матија Бећковић, изразивши их тврдњом да је „Душан Радовић увео надреализам у наше медије и учинио да то буде широко прихваћено“ (БЕЋКОВИЋ 2014: КВАДРАТУРА КРУГА).

Последња октобарска емисија *Студија Б* у којој је Душан Радовић пожелео „Добро јутро“ Београђанима, емитована је 30. 10. 1975. године. Почетак је поетска метафора хладноће: „Над Звездаром се упалило бело неонско сунце. На таквом сунцу ни жива неће да расте“. Следи пасус чији је наратив потпуно другачији, као са неке старе иконе: „У порти Вазнесенске цркве, испод нас, најстарије и највеће дрво позлатило се од старости и јесени. Висока Палата Београд, из које вам се јављамо, могла би се сагнути, убрати га као цвет и њиме заштити своју тамну фасаду. Лепо би јој стајало“ (РАДОВИЋ 2006: 886). Смена октобра и новембра у календару најављује касну јесен и скори долазак зиме, али песник и у таквом дану проналази лепоту и указује слушаоцима да на њу обрате пажњу. Слика је тако жива и упечатљива да оживљава и у свести читаоца, годинама по настанку.

Строг као приређивач, Душан Радовић је за прву књигу одабрао само два мартовска текста из 1976. године: у првом од уторка 23. марта је упечатљивим метафорама дочарао хладан дан и осећај да је пролеће јако далеко: „Нема чак ни оне једне ласте која не чини пролеће. [...] Сунце је над Звездаром истакло само фирму, златни берберски тањир. [...] Ако то није глупо, можда би било једноставније и јефтиније грејати живу у термометру него оволики град“ (РАДОВИЋ 2006: 893). Његови описи садрже скривену акцију: ласте нема јер је отишла и још се није вратила; сунце је такође далеко, само се наслућује кроз облаке у виду хладног тањира; нема ничега што би загрејало Београд, једноставније је грејати термометар.

Метафоричним описима Радовић проблематизује схватање наратолога о постојању супротности између наратије и дескрипције. Мике Бал запажа да „опис прекида ток фабуле“ (БАЛ 2000: 130), одређујући фабулу као низ логички и временски повезаних

догађаја које проузрокују или трпе ликови. У Радовићевим текстовима описи су у функцији развоја фабуле, јер су уметнути у контекст у коме се приповедање наставља.

Лев Манович сматра да је ова супротност наметнута и да она има дубље корене: „За мене је одувек било проблематично то супротстављање у коме је опис одређен негативно као одсуство нарације. То аутоматски даје предност неким типовима нарације (митови, бајке, детективске приче, класични холивудски филм) и отежава размишљање о другим облицима, у којима деловање ликова не влада наративом (на пример, филмови Андреја Тарковског или Хироказуа Коре-еде, редитеља филмова 'Мабороси' и 'После живота')“ (МАНОВИЧ 2015: 290). Овај савремени теоретичар медија наглашава да је супротност нарација – опис проистекла из знатно шире супротности између традиционално западњачких и источњачких култура и филозофија, јер је порив западног човека да анализира и освоји свет, а источног да медитацијом спозна и постане део света.

Средњи пут у схватању описа може бити објашњење Мике Бал да је у књижевности присутна мотивација говором, гледањем и деловањем. Мотивацију гледањем објашњава на следећи начин: „Лик види неку ствар. Опис је репродукција онога што је он видео“. Мотивација деловањем значи да „лик изводи неку радњу са том ствари“ (БАЛ 2000: 130-132) и у том случају опис је у пуној мери наративан. Тако Балова стиже од бинарног схватања „присуство – одсуство нарације“, до скаларног приступа, где је наративност више или мање изражена, у зависности од врсте мотивације. Текстови Душана Радовића могу се боље разумети на овај начин, јер су писани као комбинација говора, описа и деловања, што причу не укида, већ је обогаћује.

Описи виђеног у доба масовних и метамедија, комбинују реалност са призорима који су медијски посредовани. Детаљ од 29. 9. је попут филмских и телевизијских слика: „Да ли је на новој згради Железничке станице у Прокопу предвиђен прозор на коме ће у шлафроку стајати ондулирана супруга шефа станице? Нема разлога да се та лепа традиција не одржи“ (РАДОВИЋ 2006: 900). Дете железничара Угљеше Радовића, одрасло поред железничке станице у Нишу и Суботици, вероватно је имало прилику да види и запамти овакву животну слику. Већини слушалаца и читалаца, она је референца на познате филмове и призива метареферентни свет домаћих и страних аутора и глумаца, али и књижевна дела кроз чије странице „јуре“ возови.

Описи нису само слике виђеног, већ често садрже и коментаре, што подсећа на фотографије објављене у новинама: испод њих је штампана информација о месту, времену, ликовима и догађају, што се у новинарском жаргону назива „легалом“. На сличан начин и Радовић допуњава описе као у тексту емитованом дан после прославе ослобођења Београда у Другом светском рату, у четвртак 21. октобра 1976. године: „Кошава јењава, али не престаје. Хладно је. Директор београдских електрана налази се баш сада на службеном путу у иностранству. Отишао је да види одакле ветар дува“ (РАДОВИЋ 2006: 902). Тако је овај опис поентиран иронијом, а временом су такви описи прожети ироничним коментарима били све чешћи, као и увод у емисију од 16. априла 1977. године: „Многи међу нама нису заслужили овакву суботу, са оволико кише и ветра. Међутим, морамо да трпимо због оних других“ (РАДОВИЋ 2006: 905). Овакви наративи

имају ванвременско важење и одлично функционишу и на радију, и у књизи, а такође и на интернету, било у медијима или на друштвеним мрежама.

Последњи априлски дан 1977. године био је дан важног фудбалског меча репрезентација Југославије и Немачке. Аутор је у емисији вешто повезао опис града који се празни пред првомајски празник са успоменама на Други светски рат, суптилно, без вређања противника: „За време празника Београд увек личи на предратни. Мало људи, мало кола. Чак би се могло рећи да су у њему остали само они који су се затекли од пре рата. [...] Данас ћемо поделити још један мегдан с Немцима. На зеленом попришту Маракане наћи ће се 11 њихових и 11 наших. Што не одговара нама, који смо навикли да побеђујемо само у неравноправним борбама“ (РАДОВИЋ 2006: 906). Духовита опаска је метареференца на партизанске филмове у којима се преувеличавају наше победе и немачки губици на тлу Југославије, жанр настао по угледу на вестерне.

Прави повратак дескрипцији уочавамо у тексту емисије од 1. јуна 1977. године који почиње поетском сликом: „Ушли смо у месец јун на мала врата, кроз ниски довратак мутног неба“, а наставља се елегично: „Киша је падала – на жита са разлогом и на нас без разлога. Ми већ одавно не дајемо плода“ (РАДОВИЋ 2006: 908). Сета присутна у овом наративу сигурно се осећала у гласу аутора док је читао текст преко радија, али је дочарава и штампани текст. Преплетеност медија и могућност да се чује глас Душана Радовића преко онлајн медија, чини да се читање текстова когнитивно повезује са интонацијом и бојом гласа писца, на исти начин као што се ликови глумаца из филмова повезују са књижевним делом које је коришћено као предлојак за сценарио.

Поетичне описе аутор је постепено проређивао у текстовима насталим у другој и трећој фази емисије *Београде, добро јутро*. Ипак, неки од њих сачували су поезију онеобичавања и асоцијације на неке друге писце и књижевне форме карактеристичне за Далеки исток, као 27. априла 1978. године: „Посматрали смо јутрос како се сунце рађа, мало и црвено као вишња. Дуго се та црвена кап откидала са тамне гране хоризонта док није пала у небо. Чинило се као да је земља родила сунце а не сунце земљу“ (РАДОВИЋ 2006: 1064).

Ову слику Радовић је покушао да објасни, попут Црњанског који је написао текст о значењу песме *Суматра*, знатно дужи од саме песме: „Причамо вам о рађању сунца као о нечему што се догодило давно и далеко од вас. Као успомене на неки живот који сте одавно напустили и заборавили. [...] Сунце помера казаљке на сату. А казаљке се не смирују, стално померају границу прошлости, све што остаје иза казаљки већ је било, све више је оног што је било а све мање оног што ће бити“ (РАДОВИЋ 2006: 1064-1065).

Градском безнају писац супротставља сеоску живост у емисији од 20. децембра. Текст почиње сликом зимских послова на селу која је у то доба, када су вегетаријанци били ретки, а вегани непознат појам, сматрана идиличном: „У нашим завичајима овог јутра кољу свиње. Топи се маст, иза које остају топли, слатки чварци. Припремају се црева за кобасице, крвавице и шваргле. Пеку се цигерице и кременадле. Од свежег сала домаћице су умесиле кифлице са пекмезом“ (РАДОВИЋ 2006: 924). Истовремено, слика је

заstraшујућа, јер говори о клању свиња и српском обичају да се искористи сваки део тих животиња за неку врсту јела, укључујући и обичај да се и сало користи за колаче, чувене „салчиће“. Тадашњем слушаоцу радија звучна слика будила је другачија осећања, првенствено носталгична, јер се текст настављао описом: „Пију се кувана ракија и вино. Сви журе и сви вичу. Пуна су дворишта прамења паре која избија из казана и људи. Све је као некад, само нема нас. Зашто ли смо долазили? Тамо нас нема, а овде се не примећује да нас има“ (РАДОВИЋ 2006: 924).

Уме Радовић да обрадује слушаоце и сасвим другачијим описима као 10. 2. 1979. године, обраћајући им се као у текстовима које је писао за децу: „Ускоро ће једнобојну зиму заменити шарено пролеће. Хладна зима је покушај да се успоставе сличности. Пролеће је велика и гласна демонстрација разлика. Кад пролеће стигне, немојте га одмах јести, јер ће бити скупо“ (РАДОВИЋ 2006: 926).

Први априлски текст 1979. године написан је 4. 4. и почиње сликом буђења пролећа: „Оно што се недавно родило у пуној је животној форми. Расте и буја, цвета и пева. Свакога дана је веће и друкчије. Најлепше је њима а затим онима који су их родили“ (РАДОВИЋ 2006: 931). Слушаоцима се може учинити да глас са радија говори о бујању флоре и фауне, али завршна реченица проширује значење и на људски род. Одједном, метареференца постаје свеобухватна и „буђење пролећа“ је смислом усмерено ка истоименој Ведекиндовој позоришној драми (1891) о буђењу младости у свету репресије и малограђанског морала. Природно, то ће препознати само љубитељи театра, који су тих година могли да гледају ову представу у београдском Југословенском драмском позоришту, али и без тог знања већина слушалаца разумеће да Радовић говори о рађању биљака, животиња и беба у људском свету.

Завршетак емисије од 27. 7. 1979. је још једна варијација метафоре са сунцем: „Сваки дан личи на велики плод а сунце је као коштица тог плода. Из те коштице ће проклијати и процветати нови дан“ (РАДОВИЋ 2006: 934). Радовић као песник највише долази до изражаја у кратким метафоричним описима којима обично почиње или завршава текстове читане на радију у емисијама *Београде, добро јутро*. Свестан опасности понављања, он се увек трудио да изненади слушаоце неким новим везама и сликама, као 25. августа те године, пишући о сврховитости живота биљног света: „Биљке су гореле зеленим пламеном живота док нису испекле плодове. Сад се та ватра гаси. Плодови остају као доказ да се није живело узалуд“ (РАДОВИЋ 2006: 935). Када се то саопшти на овакав начин, слушалац постаје свеснији колико се мало разликују флора и фауна од човека и његових животних стремљења. Ненаметљиве истине попут Радовићевих, најдуже се памте. Наизглед парадоксално, али читаоци се најчешће враћају књигама које су на њих оставиле најјачи утисак, па је то случај и са Радовићевим делима.

Пред крај августа, 27. 8. 1979. емисија је опет почела стилском вежбом о сунцу: „Кад се у рану зору појави изнад банатске равнице, сунце је мало и румено као јагода. Толико је мало да може стати само у једно око“ (РАДОВИЋ 2006: 936). Поетски искази не теже објективној истини али утолико пре су допадљиви и разумљиви онима којима су намењени, било да су то слушаоци или читаоци. Они схватају да је то доба дана кад се у

сунце још може погледати, без опасности од бљеска који шкоди очима, а истовремено, оно је уистину тако ситно да онај који се буди не мора да отвара оба ока да би га видео. На друго око може још мало да се одспава, ако и оно није знатижељно да види ту „јагоду сунца“.

У тексту од 1. новембра јесен је описана сликарским терминима: „Београдски акварели претварају се у црно-беле графике. Киша је спрала варљиве боје. После лета, београдски пејзаж изгледа као после пожара“ (РАДОВИЋ 2006: 938). Анализирајући текстове Душана Радовића можемо уочити референце којима аутор повезује делове у јединствену композицију: помињање акварела усмерава му асоцијације ка догађањима у нашој савременој ликовној уметности, што не пролази без ироничне жаоке на животно доба српских авангардиста: „Творци домаћег клокотризма имају по четрдесет година. Ми мислимо да је клокотризам много лепши за почетак него за крај“ (РАДОВИЋ 2006: 938).

Везу између уличних акварела које слика јесења киша и клокотризма као авангардног уметничког правца, тешко је успоставити. Радовић проналази везу између ова два потпуно различита приступа сликарству, вероватно асоцијацијом по контрасту, јер је акварел био познат још у Старом Египту, а клокотризам је савремени покушај сабирања свих уметности у један симбиотички органски израз, на основама дадаизма, зенитизма, хипнизма и флуksа. Ауторова асоцијација је метареференца преслаба да изазове одговор код реципијента, јер „метареференца подразумева одређену логичку структуру у концепцији елемента или целог дела“³³ (ВОЛФ 2009: 43-44). Експлицитна метареференца је јаснија у вербалним него у визуелним или звучним медијима попут радија, а у овом примеру, чини се да је она имплицитна и да није очигледна ни слушаоцу, нити читаоцу књиге. Ипак, није немогуће да ће пажљиви реципијент уочити везу коју је аутор начинио пишући, с тим што је пред читаоцем лакши задатак да размотри и темељније сагледа текст.

Коришћење необичних речи у поезији и прози за децу, Радовић примењује и у текстовима писаним за медије. Прохладан 17. април 1981. године описује користећи реч из жаргона за једно старинско средство: „Жива у термометру се зарозала као чарапа. Овога јутра на небу нема сунца, оне златне 'жабице' којом се жива закопчава“ (РАДОВИЋ 2006: 945).

Да би приближио природне појаве слушаоцима и читаоцима, Радовић прибегава антропоморфизацији, приказујући и небеска тела, биљке и животиње, сличне човеку по понашању, особинама, врлинама и манама. Често помињући Сунце, писац га је очовечио, дајући му да у неговим причама обавља различите послове карактеристичне за људе. Тако је 1. августа 1975. емисија почела реченицом: „Сунце се вратило над Београд“, што означава да се разведрило. Већ 5. августа, то више није само звезда, већ биће попут човека: „Сунце је јутрос уранило, чека га много необављеног посла. Сунцокрети га прате

³³ „According to the definition given above, metareference implies a certain logical structure in a compositional element or an entire work, namely the existence of a meta-level from which a statement on at least the medial nature of the work in question and/or the system to which it belongs must issue forth, and elicits a medium-awareness in the recipient.“

као радари. Најпре је правило шећер и уље по пољима Баната, затим ће обићи винограде око Смедерева и кукурузе у Срему и Посавини. И оно, *прво* гледа оно од чега живимо, па ће нас тек касније потражити по планинама и морима, да нас пита – шта још да нам ради?“ (РАДОВИЋ 2006: 983). У овом наративу има и благе ироније, уочавања да постоје важнији послови од одмора на планинама и на мору, што је тако очигледно да је и Сунцу добро познато. Иронија је усмерена ка оном делу становништва које не пропушта летовање, док неко други ради на њивама, по виноградима и воћњацима, да обезбеди храну за све.

Крешимир Багић ову појаву представља персонификацијом као стилском фигуром мисли: „Pridavanje ljudskih osobina, misli, osjećaja i ponašanja kakvu predmetu, stvari, pojavi, apstrakciji, biljci ili životinji; oljuđivanje. [...] Personifikacija je kompleksna figura koja se od prigode do prigode realizira pomoću metafore, sinegdohe i metonimije. Ona dinamizira prikazivanje, čini ga izrazito slikovitim, sugerira animiranu viziju svijeta i kadšto fantastizira čitav iskaz. Obično se pojavljuje u književnosti (osobito pjesništvu), tekstovima popularne glazbe, novinarstvu i reklami“ (БАГИЋ 2012: 245).

Снажном метафором о јутру попут зубобоље почиње емисија од среде 27. августа: „Ово кварно јутро као да је ишчупано из вилице ноћи, у зубној амбуланти, у Ивана Милутиновића улици“ (РАДОВИЋ 2006: 882). Почетна реченица текста је наратив који рачуна на обавештеног слушаоца и читаоца који је бар једном имао зубобољу због које је морао да посети амбуланту која дежура 24 сата. Ноћ је, попут људи, имала такав проблем и где би друго, него на познату адресу. Последица је јутро које делује ошамућено, као да и не примећује да је свануло. Слушалац је већ стигао да уочи и маглу и кишу, а читалац то сазнаје из текста, у коме персонификација сугестивно дочарава лоше временске прилике.

У тексту од 24. септембра среда је представљена као отмена дама: „Ево нам среде, fine госпође, са златним брошем на плавој хаљини. Ко воли среде, нека узме ову, биће му верна све до ноћас. [...] Колекционари дана и година не праве питање. Само нека је дан и нека је живот“ (РАДОВИЋ 2006: 884). Поетичан увод, у коме је нови дан обећање љубави према самом дану, писан наизглед једноставно, захтева од слушаоца да се когнитивно укључи и протумачи неке назнаке у тексту као што је „проблематична верност госпође среде“. Ментална слика дана који се завршава заласком сунца или у поноћ, попут чаролије коју је добра вила подарила Пепељуги, делује попут решавања загонетке и доноси и слушаоцу и читаоцу задовољство какво обичан говорни језик не може да пружи. Прича постоји у језику, пренета писањем, говором и штампањем, оживљава тек у свести слушаоца и читаоца. То нас враћа на становиште да упркос технолошком напретку, главни медиј остаје људска свест, а све друго су „човекови продужеци“, како је Маклуан објаснио појаву и развој медија кроз историју.

Први дан октобра 1975. је најавила кошава, а град се штити како уме и чиме може. Булевари и улице угледају се на људе: „Булевар револуције закопчао се рајсфершлусом до грла, до фонтане на Тргу Маркса и Енгелса“ (РАДОВИЋ 2006: 885).

Радио-станица „Студио Б“ смештена је на највиши врх „Београђанке“, зграде која доминира центром града. Писцу се једног јутра, 26. новембра, учинило да она комуницира и метафизички, мимо радио-сигнала: „Палата Београд је као кажипрст уперен у небо. Својим изгледом и положајем она даје одговор на вечита и судбинска човекова питања. Ко је крив? Где је излаз? Ко ме се жалити? Ко ће то знати? - одговор вам даје кажипрст Палате Београд“ (РАДОВИЋ 2006: 888). Тиме је емисија завршена, а слушаоцима је препуштено домишљање наратива: ако је зграда кажипрст, шта би могло бити рука, тело и глава тог цина? Вероватно Београд али прича је остала отворена, што је одлика постмодерног „дела у покрету“ којим „аутор пружа уживаоцу дело на довршење“ (ЕКО 1965: 55). Пред истим задатком је и читалац текста.

Антропоморфизација у Радовићевим емисијама постиже се персонификацијом. Тако 2. маја 1978. писац слушаоцима дочарава звучну слику јутра у Београду: „Слушали смо јутрос рано птице како цвркућу нешто кроз зубе. Тек да се каже да цвркућу. Има их мало па могу и тако“ (РАДОВИЋ 2006: 921). Слушаоци знају да птице немају зубе, осим птеродактила који је одавно изумрла врста. Међутим, сама идеја да се пој птица представи као „цвркут кроз зубе“ је необична слика која дочарава опште нерасположење Београђана због кишовитог и тмурног дана. Ово „ољуђивање“ асоцира на „плач и шкргут зуба“, синтагму која се у Библији користи да означи невоље којима су људи изложени у тешким временима. У таквом мајском сивилу, наставља писац, никоме није лако, па чак ни људским брукама: „Једна брука хтела је да пукне, али јој нису дозволили. Није угодно, то би могло деловати заразно на све друге бруке“ (РАДОВИЋ 2006: 921).

Хрватски лингвиста Крешимир Багић запажа да су персонификације честе у медијима и наводи разлоге за то: „U publicistici i novinarstvu personifikacija pridonosi eleganciji deskripcije i izlaganja. Може бити упориште пригодне комике, poetičnosti или patosa“ (БАГИЋ 2012: 247).

Антропоморфни опис града чије зграде и машине имитирају људе у тексту написаном 21. децембра 1978. године, представља и футуристичку визију света: „Старе београдске куће носе лепе црвене шешире. Неке су их накривиле, да изгледају још кокетније. [...] Крче црева парног грејања. Лифтови су назебли на промаји и штуцају. Машине за прање рубља подригују. Кад више не буде нас, то се неће ни приметити, јер ће нас машине и апарати у свему заменити“ (РАДОВИЋ 2006: 1083). Шаљива медијатизација инспирисана научном фантастиком, књижевном и филмском, изазива психоаналитичку „језовитост“, појам који у овом случају више одговара доживљају слушаоца и читаоца од термина „зачудност“ који су користили руски формалисти.

Двосмисленост коју добија реч клин у деминутиву писац завршава емисију 17. марта 1979. године, преобликујући пословицу у исказ другачијег значења: „Иза неких нових клинаца долазе још новији клинци. Клинци праве клинце. Клинци се клинцима избијају“ (РАДОВИЋ 2006: 930). Слушаоци радија препознају Радовићеву игру речи која упућује на тада популарну песму *Неки нови клинци* Ђорђа Балашевића. Она је била инспирација за метареферентно поигравање значењем речи коју је писац употребио у емисији, али и за име главног јунака, обућара Клина, у *Причи о једној непослушној нози*

(РАДОВИЋ 2006: 140-141). Тако су се „ољудили“ и клин и клинци у текстовима Душана Радовића.

Упечатљива је црнохуморна слика паклених летњих дана којом је завршена емисија 1. августа: „Савско језеро личи на концентрациони логор. На небу стражари сунце и пази да нико не побегне“ (РАДОВИЋ 2006: 935). Оваква антропоморфизација сунца као логорског стражара је историјска метареференца на дане Другог светског рата, када је недалеко од Савског језера, на старом Сајмишту, постојао концентрациони логор.

Временом, како су описи природе у емисијама изостајали, и персонификације су биле све ређе. Пред крај месеца, 23. новембра 1981. године текст почиње суморном сликом јесени: „Пуне су улице опалог лишћа. Јадно лишће. Кад није на гранама, оно више не зна куда ће. Трчи за сваким пролазником и аутомобилом, као свако ко је остао без родитеља“ (РАДОВИЋ 2006: 953). Овај антропоморфизам растужује слушаоца, иако није искључено ни да се понеко осмехне. Долазак јесени и помињање родитеља изазива сету, било зато што неко чезне за својима или зато што сматра да га сопствена деца већ занемарују или живе негде у далеком свету.

6.6. „РУШЕЊЕ ЧЕТВРТОГ ЗИДА“

После јутарњег поздрава, Душан Радовић је кратким описом уводио слушаоце у нови дан, често говорећи *in medias res* о државној политици. Његова иронија понекад је пробијала баријеру између фикције и стварности, а 4. 8. 1975. у причу је укључио и средства јавног информисања: „Испод нас су велике кошнице савезне и републичке администрације. Мед ће се делити путем штампе, радија и телевизије“ (РАДОВИЋ 2006: 881).

Овај исказ јасно поручује слушаоцима (и будућим читаоцима), да меда нема у стварности, има га само у медијима (успела игра речи мед - медији), што њихово извештавање чини фикцијом. Значајно је уочити како писац са мало речи успева да преокрене однос између фактичког и фиктивног, пробијајући зид из обрнутог смера, поступком који Женет назива „антиметалепсом“ – прекорачењем од фикције ка стварном животу (ЖЕНЕТ 2006: 22).

Поред неочекиване песме у емисији од 16. августа, још један искорак из текста представља поглед на ново насеље Котеж: „Молимо југословенску првакињу у бацању кугле Миру Туфегчић, која у њему живи, да баци један далеки поглед на нас овде у Палати 'Београд'. Ми смо тако усамљени на овој висини!“ (РАДОВИЋ 2006: 985).

Директно обраћање у уметности и медијима, а поготово овакво, пуним именом и презименом, теоретичари попут Женета и Волфа сматрају металепсом и метареференцом. Наглашавање „усамљености“ личи на поруку емотивне природе, што додатно доприноси демистификацији говора „малог човека из радија“, јер и он има исте тежње и проблеме као и било који слушалац. Овакви пробоји у стварност публици су углавном блиски, то је „ураћање“ у њихов свет које им омогућава идентификацију са аутором. Једино је тешко

утврдити да ли је прозванима пријатно да буду споменути у оваквом контексту, али то је цена популарности сваке јавне личности, поготово спортиста са чијим се победама идентификује нација. Читаоцу ова прича није тако блиска као слушаоцу коме је спортски догађај био актуелан. Ипак, из контекста и аналогije са савременим спортским збивањима, лако се може разумети пишчево одушевљење и позив шампионки да погледа „усамљене“.

Металептичном се може сматрати и необична слика Београда коју 21. августа уочава писац са врха Палате Београд: „Телевизија, и црква поред ње, усмерили су своје антене и линкове према небу. Ако им се побркају везе, могао би вечерас да се појави Свети Петар уместо Каменка Катића“ (РАДОВИЋ 2006: 986).

У овом исказу нема праве металепсе, пробоја између фикције и стварности, али је она наговештена духовитим запажањем да и медији и религија комуницирају кроз небески етар, кроз исте канале што може да помеша и њихове садржаје.

У понедељак 8. септембра 1975. године, после жалопојке због пораза Фудбалског клуба „Партизан“ од „Црвене звезде“ и тмурног дана у коме небо нема плаву боју победничког „ОФК Београда“, Душан Радовић изненада, наизглед немотивисано, спомиње једног од наших најпознатијих писаца: „Шта ли ради наш комшија Бранко Ћопић? Да ли је већ кренуо на пијацу и по новине? Ми бисмо волели да станујемо у улици која ће носити његово име, али знамо да он то не воли и на све начине избегава“ (РАДОВИЋ 2006: 988).

Необична металепса, попут онога што Женет назива „стварна присутност“ када се у фикцијску дијегезу уводи изванфикцијска личност (Женет 2006: 58), што Хилари Даненберг (2008) назива „трансветовним идентитетом“. Чудна жеља да се живи у улици Бранка Ћопића шаљиво се оправдава речима да он то „на све начине избегава“, што је природно, пошто се код нас знаменитим личностима одаје таква почаст само после смрти.

Новинарски текстови захтевају малу дозу редувантног садржаја, објашњење које би у уметничком изражавању представљало баласт. Ево примера из емисије од 24. септембра исте, прве године емитовања: „Шта ће вам та продуховљена фаца, као да не знате шта вам фали, као да имате пара, а само вам идеје недостају?“ – Директно обраћање слушаоцу јесте металепса, „излазак из радија“ и критика упућена слушаоцу, али збуњујућа, јер је тешко разумети због чега му се глас из радио-пријемника тако обраћа. Додатна реченица употпуниће слику и вратити све у сферу добронамерног хумора: „Не изигравајте интелектуалца. Били смо и ми гладни“ (РАДОВИЋ 2006: 884).

Читалац је у предности у односу на слушаоца, јер може одједном да сагледа цео пасус, док слушалац прво чује глас који га прозива, а после ћутања као ишчекивања одговора, добија објашњење од писца. С друге стране, праћење радијског програма укључује реципијента у причу, он постаја њен актер, и тиме је његово „задовољство у тексту“ потпуније од читаочевог.

Радовићева иронија често прелази у политичку сатиру, а притом писац прекорачује „рампу“ која га раздваја као гласноговорника од публике, што чини и 8. октобра: „Можда

бисмо сваког октобра могли да ослобађамо наш град од нечега или некога. Да то постане традиција... Вас рачунамо у нас, према томе не мислимо на нас. Него ВИ и МИ – заједно, у акцији ослобођења нашег града од, рецимо, разних штеточина“ (РАДОВИЋ 2006: 990).

Жерар Женет то назива „прогресивном екстензијом металепсе“ (ЖЕНЕТ 2006: 16), јер је фикција у оваквим случајевима схваћена дословно и обрађена као стварни догађај. Пишући о „метареферентном заокрету“ и све присутнијој метаизацији медија и уметности, Волф сматра да је разлог томе њена „привлачност јер позива на радио и пружа оригиналне конотације високих уметности“, дајући при томе „естетски квалитет и ниским жанровима попут стрипа, анимираног и хорор филма итд.“ (Волф 2011: 34-35). Радио и телевизија нису „ниски“ жанрови, али је чињеница да је уметничко изражавање само део масмедијског програма, у коме претежу забавни и информативни садржаји.

Душан Радовић се повремено поиграва наративом и медијатизацијом која је учинила да су медији у међусобној интеракцији, много више него што баве стварношћу изван њих. Тако у емисији од 6. фебруара 1976. године даје слушаоцима ироничан савет како да комуницирају с фамилијом: „Ако вам је мајка сама снимите плочу а она нека купи транзистор. Многи синови се само тако дописују са својим мајкама, преко радио-таласа: „Ти си, мила мајко, на Вождовцу сама, а ја горко плачем на Теразијама!“ (РАДОВИЋ 2006: 891).

Жерар Женет наводи да је на сличан начин Веласкеза саветовао његов учитељ Паћеко, говорећи му да „слика мора излазити из оквира“ (ЖЕНЕТ 2006: 64), што је могућа дефиниција металепсе. Женет подсећа да је пермутација честа и у обрнутом смеру као „улажење у оквир“, а Франк Вагнер примећује да „металептично прекорачење није увек намерно“ (ЖЕНЕТ 2006: 66), што значи да је металепса природно присутна у људској свести. Овакво тумачење блиско је разумевању Радовићевих металептичних исказа, јер слушалац и читалац имају утисак да су они увек у функцији описа, хумора, ироније, сатире, а да нису интенција аутора.

Металепса је овде случајна, јер је „ти форма“ прерушена „ја форма“ и аутореференца на Радовићеве критичке текстове писане за потребе редакције РТВ Београд, у којима је истицао како ПГП РТВ снима грамофонске плоче сумњивог квалитета, а радио их емитује „по службеној дужности“ и тако цео систем учествује у формирању неукуса. Скривена „ја форма“ указује на субјективност приповедача и његову „непоузданост“, јер је његово знање ограничено личним видокругом.

Сваки текст писан за одређени дан има више наратива који се преплићу али неки од њих се настављају данима, месецима и годинама, било зато што је прича о временским и материјалним приликама увек актуелна или због тога што је аутор пронашао „златну жицу“ приче која привлачи и држи пажњу слушалаца. О ту жицу окачен је поводац заједничке свакодневице, запослених у медијима и њихових читалаца, слушалаца и гледалаца.

Медији који се баве медијима представљају вид саморефлексије, а ту врсту медијатизације Радовић примећује од почетка рада на радију. У уторак 21. септембра

1976. не говори о радију, већ о штампи: „Ускоро ће поскупети новине. Срамота је што још ниједном нису поскупеле због садржаја, већ увек и само због поскупљења хартије“ (РАДОВИЋ 2006: 899).

Вернер Волф истиче да су метареференце трансмедијални појам, а металепса израз метареферентности савремене културе. Истовремено упозорава: „Можда нас повишена осетљивост чини свеснијим овог процеса метаизације? Можда га ми когнитивно производимо? Смислили смо појам и сада га свуда учавамо!“ (ВОЛФ 2011: 7).

Уз неопходну опрезност, у Радовићевим емисијама учавамо често уношење личног става и обраћање у другом лицу као скривено лично обраћање, што Женет сврстава у металепсу: „Металептичним се може сматрати сваки исказ о себи“ (ЖЕНЕТ 2006: 88-89).

У емисији од 15. октобра 1976. писац демонстрира како се и сопствено нерасположење може књижевно и медијски уобличити тако да представља општи став: „Ево једног неуспелог дана. Не видимо за шта би се могао употребити. Можда бисте данас могли потрошити сву горчину, све црне мисли, сав очај. Па да сутра мислите и радите нешто друго и лепше“ (РАДОВИЋ 2006: 902).

Писац додаје још један кратак пасус који из психолошког дискурса преводи слушаоца у егзистенцијалистички: „Знате када ће бити решен ваш проблем? Ако не умрете – никада“ (РАДОВИЋ 2006: 902).

Скривена „ја форма“ појављује се и у тексту од 10. маја 1977. године, али је исказ такав да слушалац препознаје пишчеву критику и самокритику: „Навикавајте се да мислите и овако: Ако вас нико не разуме, то једино може да значи да ви нисте у праву“ (РАДОВИЋ 2006: 907).

За разлику од позоришта, где кретање глумаца преко „рампе“ и силазак са сцене у публику нису уобичајени, радио као персонални медији много лакше добија сагласност слушалаца за лично обраћање. Та врста металепсе је толико честа да се и не доживљава као мешање медијског садржаја и реалности. Вероватно томе доприноси чињеница да је реч о „звучној металепси“ (ЖЕНЕТ 2006: 61), док визуелни медији очигледније померају границе између фиктивног и фактичког стања.

Радовић се 7. јуна обраћа још једној категорији људи, металепсом директно обраћања којом као да „излази“ из емисије у животни и радни простор слушалаца: „У име свих оних који то не смеју да им кажу, молимо све досадне људе да не буду досадни. Да мање причају, да не причају само о себи, да не понављају исту причу безброј пута, да обрате пажњу и на саговорнике, да причају само дотле док то и друге занима“ (РАДОВИЋ 2006: 908).

У среду 20. јула Радовић се директно обраћа неименованом другу на високој функцији: „Друже, ако је вама добро, ми се слажемо да не треба ништа мењати. Мењали смо већ једном, кад сте се ви жалили да вам није добро“ (РАДОВИЋ 2006: 911).

Директно обраћање јесте металептични искорак из медија у лични простор слушаоачевог стана, канцеларије или фабричке хале али је критика упућена анонимном примаоцу и зато остаје езоповски уопштена, и самим тим безазлена по аутора.

Оваква комуникација са слушаоцима је уобичајена и писац се током свих седам година емитовања обраћао директно, са разним предлозима и захтевима. Учинио је то и 25. априла 1978. године, иронично попут Сократа електронских медија: „Поправите деци оцене! Просветни радници, вама се обраћамо: поправите деци оцене! Помозите им да што пре постану какви-такви људи! Велико је људско незнање. Неће се ни приметити да још неко нешто не зна“ (РАДОВИЋ 2006: 1064).

Повремено писцу није довољно да новинарски стил замени књижевним, већ пародира популарне жанрове, као б. 2. 1979. када имитира детективски роман: „Да ли сте некад размишљали о обућарима, о загонетности њиховог занимања? Немогуће је да обућари раде само оно што раде. Само то, данас нико не би хтео да ради. Кад год их погледамо кроз излог, нагнуте над старом и прљавом обућом, имамо утисак да је то њихово лажно занимање. Обућари нам личе на заверенике, који чекају човека са шифром. Они чувају неку велику тајну. На крају ће се нешто догодити, у чему ће обућари одиграти значајну улогу“ (РАДОВИЋ 2006: 926). Радовић се благо подсмева теоријама завере, истовремено скрећући пажњу слушалаца на значајна, а занемарена занимања које обављају људи попут нас – тако обични, а тако вредни.

Најдиректније се аутор обраћа слушаоцима када их критикује због нарцисоидности која често рађа надобудност и завист. Писац то чини и у емисији од 2. октобра металепсом којом пробија баријеру између студија и публике: „Будите опрезни у процењивању туђе памети. Не мора бити глуп свако ко је паметнији од вас“ (РАДОВИЋ 2006: 937). Овакво обраћање може бити протумачено и као хвалисање писца, иако је његова намера била другачија: да упозори слушаоца да не суди о другима на основу првог утиска и да нечију разборитост не сматра ни глупошћу, а ни кукавичлуком, како се често дешава када људима управљају предрасуде и нестрпљивост да се нешто што пре одлучи и брзо оконча.

6.7. ОД ПУБЛИЦИСТИЧКОГ ДО КЊИЖЕВНОУМЕТНИЧКОГ СТИЛА

Мада је сматрао да ће нове медијске форме превазићи штампање и корицење текста, Душан Радовић је веома пажљиво бирао шта ће објавити: „Током тридесет и више година новинарског и књижевног рада издао сам десетак књига. Све су оне настале као плод моје професије, не из неке унутрашње потребе, јер је цела моја литерарна биографија везана за мој новинарски занат“ (РАДОВИЋ 2006: 17).

Радећи у редакцији радија *Студио Б* писац је повремено напуштао публицистички стил хроничара београдске свакодневице и обраћао се слушатељству књижевним стилем. Најсмелији почетак текста, у првим месецима емисије, написао је у суботу 16. августа 1975. године: да нема шпике за *Београде, добро јутро* слушаоци би могли да помисле да

се емитује одломак из ТВ серије *На слово, на слово*. Једино што уместо Миће Татића сам аутор преузима улогу водитеља који позива публику на игру:

„Кажите: ЛАЂА!

Чисто је јутро, субота се рађа!

Кажите... кажите: ЧМИЧАК!

Небо је плаво као различак!

И још само кажите: ПЛУТА!

Седам је часова и 15 минута!“

(РАДОВИЋ 2006: 985).

Почетак емисије у писаној верзији и графички је представљен као песма, а речи које спикер наглашава, написане су великим словима. Њихове риме аутор пише малим словима, истичући тако да је загонетка важнија од одгонетке, да је право умеће постављање питања, а трагање за одговорима је заједничка делатност читалаца и слушалаца.

Инвентиван начин да се саопшти једноставан податак о тачном времену, неочекиван за дискурс јутарњег радијског програма, морао је скренути пажњу сваком слушаоцу, било да је реч о ђаку који се спрема за школу, запосленом или пензионеру који никуда не жури. Пола века касније, читалац остаје задивљен смелошћу аутора, поготово што овај наратив у форми песме наставља да трансмедијално делује, не само као досетка, него и као референца на Радовићево књижевно стваралаштво.

Писац затим публику из поезије пребацује у свакодневну животну прозу, јер после кратке паузе изговара: „Данас ћете радити оно за шта нисте плаћени. А то можете фино и без нервозе“ (РАДОВИЋ 2006: 985).

Проза, али књижевна, инспирисана је кишним јутром 27. августа које аутора подсећа на романе Милоша Црњанског и он их дочарава опонашајући стил великог писца: „Тумарамо по календару, један дан додаје нас другом, нигде сувог места и сунца. Спонале нас неке магле и кише, све неки погрешни, промашени дани“. (РАДОВИЋ 2006: 882).

Ово је упечатљив пример како трансмедијалност не захтева директан цитат, нити да један исти наратив буде трансформисан кроз медије: Радовић исписује текст за радио-емисију, стилски алудирајући на *Дневник о Чарнојевићу* и *Сеобе*, а то је метареференца довољна да покрене препознавање у свести реципијента. Обавештен слушалац, дакле онај који је читао бар школску лектуру, уочиће метареференцу, а читаоцу текста предстоји сличан задатак, јер се Црњански по имену не спомиње. Због тога је могуће и да ова метареференца остане препозната, као што се догађа и са иронијом и другим фигурама које су, према Женету, пре свега „осећање фигуре“ у свести примаоца поруке.

Стил је понекад карикирани политички говор, пародија на начин на који се државни руководиоци обраћају јавности преко електронских медија, као у тексту од 22. 9. 1975. године:

„На линији општих календарских кретања јутрос смо забележили нови успех: свануо је понедељак, 22. септембар.

Ради даље стабилизације времена, температура се задржава на договореном нивоу.

Забележено је извесно колебање ваздушног притиска, међутим, у оквирима који се не би могли назвати алармантним.

Знатно је смањен увоз сунца, што се позитивно одразило на потрошњу домаће електричне енергије.

[...]

Још једно лепо септембарско јутро, над југословенским градом који има највише микрофона, шапирографа и телефона. Поштедите их, тако вам овог златног сунца, у коме ће, ако ви не будете имали времена, уживати неки проблематични типови“ (РАДОВИЋ 2006: 989-990).

Текст је у целини написан у дискурсу самоуправљачких конференција, што му даје форму сатире, а то потврђује и закључак на крају „излагања“. Слушаоцима је био добро познат такав „новоговор“ социјализма, а читалац брзо увиђа иронију у покушају да се природне појаве и њихове мене представе као успех државног руководства. Паузе између реченица имитирају говор политичара који на тај начин дају значај свему што кажу за говорницом, а повременим испијањем минералне воде из чаше која се ту обавезно налази, потенцирају тежину посла којим се баве. Радовићев наратив и формом и садржајем дочарава тај контекст и даје тексту ново значење, пребацујући га из форумског у радијски и књижевни медиј.

У емисији *Београде, добро јутро* писац је био не само коментатор, него и едукатор, не устручавајући се да поетским уводом започне емисију, као у понедељак 29. септембра: „Кокошка ноћи снела је јаје, из кога се испилило ово лепо младо јутро“ (РАДОВИЋ 2006: 990). У наставку је текст писан уобичајеним прозним стилем, али „кокошка ноћи“ одзвања слушаоцима радија попут надреалистичког стиха. Читаоци препознају необичност оваквог почетка емисије, али су лишени звучног доживљаја какав су имали радио – ранораниоци.

Од стилских фигура, Душан Радовић често примењује игру речи, као у тексту од 7. октобра: „Жали нам се један пријатељ: Ја сам луд што сам глуп па увек испаднем блесав“ (РАДОВИЋ 2006: 885). Слично је и поигравање речима дан касније, 8. октобра: „*Ово* више није *оно* па да можете *онако*. Досад сте могли и *онако* и *овако* а одсад ћете морати само *овако*“ (РАДОВИЋ 2006: 990).

Игру речима Крешимир Багић сврстава у фигуру дикције и фигуру речи, наводећи да постоји стотинак фонетских, лексичких и пиктографских врста ове стилске фигуре: „*Појам који објединjuje niz stilskih postupaka i figura koji se temelje na zvukovnom ili*

smisaonom poigravanju jezikom. Igra riječima podriiva uobičajenu komunikaciju, razdvaja označitelj i označeno, izaziva užitak“ (БАГИЋ 2012: 152). Управо ужитак, односно задовољство које игра речима причињава говорнику, писцу и њиховим слушаоцима и читаоцима, чини ову фигуру широко присутном у свим медијима.

У неким ситуацијама, као у хладну јесен 1975. године, када су такозване „топлотне пробе“ обављане у савезним, републичким и градским седиштима власти, а већина грађана се смрзавала и тог 13. октобра, умео је писац да преко радија упути и псовку: „Јутрос је прорадио димњак и на згради Извршног већа Србије, на углу Немањине и кнеза Милоша. То је последње упозорење свима који су одговорни за грејање Београда. Дунав овог јутра тече уз ветар. Он иде тамо одакле нам долази Кошава. Рекли смо му већ шта да поручи, свима, по списку“ (РАДОВИЋ 2006: 991). Шокантно за радио, мање за текст штампан у књизи, али пошто је псовка „умивена“, а адресат непознат, прошла је без последица. Једино је изостала емисија дан касније, али већ 15. 10. када је укључено даљинско грејање за цео град, писац је опет био у студију и описивао задимљени град.

Књижевник и медијски радник, писац и спикер који чита сопствене текстове, с лакоћом преображава службена акта у поетске слике. У понедељак 27. октобра чини то тумачећи акта Скупштине града Београда: „Одлуком Градске скупштине, ако смо је добро разумели, београдско дрвеће моћи ће, убудуће, да узима браниоце, оног тренутка кад се поведе истражни поступак. Ми предлажемо да га брани Десанка Максимовић. Да остане оно што је била – адвокат лепоте и доброте“ (РАДОВИЋ 2006: 993). Писац метафорично повезује један правни акт са угроженим дрворедима и поезијом песникиње која велича природу, с правом закључујући да је апологета најбољи адвокат.

Последњег дана у години, 31. 12. 1975. Радовић пише и говори о новогодишњој еуфорији: „Као да је последњи дан живота, а не старе године“. У дугом тексту аутор подсећа да сваке године правимо исту грешку: „Заборавили смо: нећемо само дочекати нову годину, већ ћемо и живети у њој.“ Тек на крају, писац коментар претвара у фичер (*feature*), новинарски жанр који је карактеристичан за новинарство западног света, јер комбинује фактографију и белетристику. Прича се персонализује и дефиниција фичера као „вести која се пише срцем“ означава да аутор слободно износи своје гледиште, а Душан Радовић је то чинио током читаве новинарске каријере: „Једна Јелена из Пете београдске гимназије најзад је нашла дечка. Питала га је: Ко си ти? А он јој је лепо рекао: Ја сам твој дечко“ (РАДОВИЋ 2006: 889-890). Овим романтичним наративом завршила се последња емисија у првој години емитовања, аутора који је увек „писао срцем“.

Писац готово свакодневно разматра етичка питања и саопштава слушаоцима своје ставове о човеку као духовном бићу. Ти искази су најупечатљивији и по форми су између афоризма и кратког есеја као у емисији од 17. јануара 1976. године: „Неки људи нас понижавају својом добротом. Одвикли смо се од доброте. Не разумемо зашто нам неко нешто чини ако не тражи никакву противуслугу. Доброта се не може вратити јер се и не даје. Добри људи су добри због себе а не због других“ (РАДОВИЋ 2006: 890). Прве две-три реченице су довољне за речит афоризам. Даље разматрање је медијска разрада, у књижевности најчешће непотребна, у новинарству нека врста гаранције да ће прималац

разумети поруку јер му је, за сваки случај, разјашњена. Аутор лавира, попут једрењака који хвата повољан ветар за пловидбу, између публицистичког и књижевног стила, у текстовима писаним за електронске медије.

Радовић често почиње текстове за радио неким општим причама о општим местима из календара, да би праве теме и речи уследиле касније, попут антологијског исказа од 9. 9. 1976. године, графички представљеног као двостих:

„Ко не зна шта му је, нека погледа где му је.

Па ако га не нађе – то му је!“

(РАДОВИЋ 2006: 897).

Реципијент претходно слуша на радију (или чита у књизи) о школским клупама, саобраћајним казнама, зајмовима за препород Србије и Југославије, а затим поново о саобраћају. Међу такве пасусе, писане публицистичким стилем, уметнуте су две реченице које целом тексту дају ново значење, а самостално представљају вишезначан афоризам. Чак би се и аутор сагласио са тим, јер је био присталица старог схватања ове форме: „Наиме, раније се афоризми нису писали него су једноставно вађени из контекста неких ширих мисли и идеја“ (РАДОВИЋ 2006: 18).

Другачијим приступом, аутор од конкретне информације о проблемима с водом 16. септембра, стиже до приповедања којим пародира научну фантастику: „Многи Београђани лансирани су јутрос на највише спратове солитера, где, као на Марсу, има и рђе и прашине, али нема воде“ (РАДОВИЋ 2006: 898).

Међу причама у наставцима, нашла се 9. октобра и „свемирска сага“ у којој се делови Београда упоређују са космичким просторствима: „Нема живота на Месецу, нема на Марсу. Онолика Венера, па и на њој пустош. А на Вождовцу кукуриче петао, позно јесење цвеће отворило очи, пробуђена деца плачу, неко изашао у двориште и чисти ципеле, неко се негде закашљао... Кад бисте причали неком у васиони, не би вам веровао: на Вождовцу има живота, лепог, малог, скромног, али правог“ (РАДОВИЋ 2006: 902).

Формом и садржајем, али првенствено поетским стилем којим пише о лепотама најобичнијег начина живота, писац је апологета свакодневице. Већина слушалаца радија и читалаца књига *Београде, добро јутро* (делом су то исти људи, с тим што читалачка публика превазилази београдске оквире), живи таквим, обичним животом. Душан Радовић им је указао пажњу, фокусирао баш њих као ликове и догађаје који нису занимљиви медијима жељним сензације и ексклузивних вести и извештаја. Због могућности идентификације реципијента са радио-емисијом и причама штампаних текстова, Радовић је постао једна врста модерног гуслара. Ново доба захтева и мале приче малих људи, као што је писац претходно „приземљио“ надреализам и учинио га свима разумљивим.

Душан Радовић је често наглашавао важност начина на који се нешто саопштава, а у петак 29. октобра 1976. аутор се обрушио на безлични конформизам: „Типизирани станови, типизирани намештај, типизиране породице. Могли бисмо неколико дана лепо

живети у туђем стану и туђој породици не знајући да смо погрешили“ (РАДОВИЋ 2006: 903). Понављањем једне речи дочарао је безличне стамбене блокове, Ле Корбизјеове „машине за становање“ у којима и породице функционишу као део „типизираниог“ механизма.

У понедељак 13. јуна 1977. кратко је испричана једна дуга љубавна прича: „Вама се откинуло дугме, а она је имала иглу и конач. Тако је почело. Постала вам је жена и од тада више не зна где су јој она игла и конач“ (РАДОВИЋ 2006: 909).

Ово је карактеристичан пример економичности у Радовићевим записима, јер он успева да исприча причу у неколико реченица, а читав роман на једној страници. Његова песничка природа долази до изражаја и у жанру где се то не очекује, у јутарњој радио-емисији. Душан Радовић је елиптичан, гномичан, афористичан и језгровит, дајући обичним стварима симболичко и универзално значење. Елиптично изражавање свакодневног говора писац трансформише у поетски дискурс, а у обичним догађајима запажа дубљи смисао и успева да ту мудрост пренесе слушаоцима и читаоцима. При томе користи форму блиску афоризму, сажето и језгровито саопштавајући општеважеће истине. Посебан естетски квалитет овим исказима даје хумор, било да је благ и добронамеран или ироничан и сатиричан.

Најснажнији утисак на слушаоце радија остављају изненадни прелази са разговорног и новинарског стила на поетски, као у емисији од 30. децембра 1978. године, када на самом крају емисије писац препоручују неопходно поправке да би се могло наставити даље кроз живот: „Промените гумицу на свом оку. Стално вам капљу сузе. Промените шарке на прозорима своје душе. Кад год их отворите, они цвиле“ (РАДОВИЋ 2006: 924).

Последња мартовска емисија из 1979. године чији је текст објављен у другој књизи *Београде, добро јутро* је од 28. 3. а те среде се променило и време и расположење људи: „Киша је ноћас кришом дошла у Београд. Прикрала се прозорима оних чији је завичај далеко, шапутала им и наговарала их да се врате. [...] Плачите понекад, то је здраво. Сузе постају лек тек када их се ослободимо“ (РАДОВИЋ 2006: 931).

Плакање је пишчева аутореференца, али слушалац из 1979. године то није могао знати, за разлику од читалаца књига *Београде, добро јутро*. Радовић је много писао о тој теми и постхумно је објављена књига *О плакању* (1986) коју је приредио Миладин Ћулафић. Необично је али често, да су ведри људи тако меланхолични. Већ је поменуто да је Молијер један од најпознатијих примера дубоке повезаности суза и смеха. Душан Радовић је, уз Бранка Ћопића, српски допринос историји „тужне ведрине“ и „ведре туге“ светске књижевности.

Прави поетски дукат добили су на поклон слушаоци радија на самом крају емисије од 23. априла 1979. године: „Свакога јутра мало црвено сунце кане у небо, као таблета од које се прави лимунада дана“ (РАДОВИЋ 2006: 932).

Никоме не смета, ни редовним слушаоцима Душана Радовића, а ни читаоцима одабраних текстова, што је једна ранија емисија имала сличан почетак. Слично није исто, а осим тога, било је то неколико година раније, а лепота је тако ретка да заслужује да се репризира или појављује као римејк, поново креирана и представљена публици која се у међувремену и сама променила. Разматрања истих тема указују да су аутори склони аутореференцама.

Много је примера како у тексту писац прелази са новинарског на књижевни стил, а један од упечатљивијих настао је 27. августа 1979. и био посвећен тајни: „Лепо је имати тајну, боловати од тајне, пробудити се у празно јутро и сетити се своје тајне. Тајна је једино парче сопственог живота, уживање у безазленој себичности. Тајна је као неко унутарње сунце које греје само нас. Понекад се одблесак тог сунца пробије кроз очи и лице и сви виде да имате тајну и хтели би да вам је што пре одузму“ (РАДОВИЋ 2006: 936). Овај најдужи сегмент заузео је средишњи део емисије и представља песму у прози.

6.8. РИТАМ У ТЕКСТУ И РИТАМ НА РАДИЈУ

Строг према себи, писац је изостављао све текстове у којима се појављују већ коришћене слике и речи, а поготово ако у написаном и изговореном није било сатиричног коментара. То потврђује и одлука о необјављивању текста од 8. августа 1975. године који нам је доступан захваљујући приређивачу сабраних списа. Текст је занимљив због ритма који подсећа на политичке говоре, иако аутор пише о временским приликама. У првом плану није дескрипција, већ критика што се не поштује календар:

„Овом и оваквом дану лако бисмо могли признати да је ПЕТАК, али да је осми август – никако!

Шта је ово?!

Да ли се наш град већ преселио међу облаке, или су неки уморни, или лењи, или фелерични облаци пали на њега!

Да ли је могуће да ће нам се и ово *мутно* и *бело* рачунати у дан и живот?!

Ко живи од магле – ево му најлепшег дана у животу.

Благо и онима који ни сами не знају куда су кренули, јер овога назови јутра и назови дана једино они не могу залутати“ (РАДОВИЋ 2006: 984).

Ово је тек прва трећина текста који је писан као припрема за излагање на некој од конференција Социјалистичког савеза радног народа Југославије, са реторским питањима на која говорник не очекује одговоре, јер их сматра очигледним. Претпостављамо да је и спикерско читање пред микрофоном било тако изведено, јер многе емисије нису сачуване као аудио записи, због ограниченог рока трајања магнетофонских трака. Објављени текст јасно наговештава ритам и показује како се може бити ироничан и самим опонашањем познатих форми, независно од речника.

Ритам текстова прилагођен је теми о којој аутор пише: 19. августа 1975. на дан празника Преображење Господње, за који у народу постоји веровање да се тада и природа преображава из лета у јесен, реченице су попут дечјег скакутања у игри школе:

„Некима све одговара и годи, па и ово кишно јутро!

Нема везе!

Они весело скакућу влажним асфалтом и сваки корак римују кишом.

Тешкоће су са онима који хронично немају среће!

Њих је прво огрејало оно ОДВРАТНО сунце, а сад их прогања ова ЈЕЗИВА киша!

Страшно!

И што је најгоре, кад престане киша, може се лако догодити да опет буде сунца!

Њиховој несрећи краја нема!

А за све друге - нема проблема!“ (РАДОВИЋ 2006: 985).

Читање пред микрофоном делује као разговор писца са самим собом, јер свако запажање прати коментар. Штмпани текст је сачувао ритам са радија, с тим што графички подсећа на песму слободног стиха у којој рима стиже тек на крају, у поштапалици „нема проблема“.

У овом уводном пасусу синопсиса емисије свака реченица завршава се узвичником, што је код Радовића ретко, јер он често исказе завршава са три тачке (фигуром ретиценције), остављајући мисао отвореном за реакције и интерпретације примаоца, „*da rogođi što je ostalo neizrečeno*“ (БАГИЋ 2012: 271). У тексту се појављује и наговештај аутореференце, реч „Страшно!“ изговорена је као посебна реченица, а она је цитат из песме *Страшан лав* која је општепозната и заштитни је знак књижевника. Овде „цитатност“ (РАЈАН 2013: 366-367) не нарушава наратив, него га појачава, у Волфовом смислу метареферентности. Значење песме за децу се спонтано преноси на жалопојку одраслих на кишу и сунце, њихова кукњава је попут страха од нацртаног лава – она је без основа (РАДОВИЋ 2006: 25).

Први септембарски дан 1975. године био је понедељак, идеалан за почетак нове школске године. У тексту емисије се варирају различити мотиви на ову тему, а један пасус је омаж ТВ серији *На слово, на слово*, јер је инспирисан азбуком: „Београдски прваци крећу у поход на лепу и кратку Вукову азбуку: А – као Аутокоманда, А – као Албанија, А – као аутопут, А – као Астрономија, А – као Атеље 212, А – као аеродром, А – као Ада Циганлија... Бе – као Студио Бе!“ (РАДОВИЋ 2006: 987).

Писац овај део емисије конципира на начин на који ђаци прваци уче прво слово азбуке, у том ритму је написан и прочитан текст, а пошто је овај бескрајни низ асоцијација требало прекинути, учинио је то уводећи наредно слово и назив радио-станице из које се оглашава. Слушаоцима је то симпатично, будућим читаоцима занимљиво као кретање

наратива из школског контекста у рекламни али тако да се не наруши првобитна замисао приче.

Душан Радовић је често наглашавао значај „начина“ на који се нешто саопштава, не мислећи само на стил, него и на ритам, на оно „како“ се преко медија обратити кориснику (РАДОВИЋ 2006: 621). Добро расположење треба да се осети из ритма речи и реченица, али такође и меланхолија. Није довољно само рећи да са неким саосећамо, то му се мора и дочарати, као у емисији од 27. септембра: „Не знамо чиме да вас утешимо ове празне и посне суботе. Оперите зубе. Можда ће вас то освежити. Позовите неког телефоном. Можда неко има неку идеју. Или се напијте топле воде и покушајте поново да заспите. Пустићемо вам и мало музике.“ Следи инструментал, а затим други део кратке приче за тај дан: „Отидите до пијаце. Пробајте на једној тезги кајмак, на другој сир, док вас прва глад не прође. Код некога ко је купио новине можете преко рамена видети шта има ново у свету.“ Поново пауза, а затим пишчево утешно запажање да време тече и да нам је савезник: „Часовници раде. Ова субота мора проћи“ (РАДОВИЋ 2006: 990).

Осећање безнадежности дочарано је и краткоћом текста, а то је трансмедијални ефекат који слушалац спознаје схватајући да је емисија неубичајено брзо завршила, а читалац погледом на страницу књиге. Поређењем са претходним и текстовима који следе у књизи, он увиђа да је тог јутра, удаљеног од плате бескрајна четири дана, писац истински саосећао са својим слушаоцима, јер је и сам чекао исплату „личног дохотка“.

Ритам приповедања прилагођен радију као медију који инсистира на кратким реченицама, својствен је већини емитованих текстова. Радовић се често поиграва стилевима, а ритам прилагођава дискурсу: 22. априла 1976. године поставља реторска питања и на њих одговара попут филозофа атинске агоре. Комично је што се не расправља о космосу или бесмртности душе, него о дијети:

„На питање – како ослабити? – постоји један једини одговор:

треба мање јести.

И на друго питање – како доћи до пара? – одговор је такође цинично прост:

треба радити.

Овако логични и једноставни одговори нису популарни.

Њих дају они који се праве да нису разумели питање.

Јер прави смисао тих питања гласи:

како ослабити а не одрицати се јела, и како доћи до пара не радећи, и како положити разред не учећи, и како постићи нешто у животу не трудећи се?

То се тражи. Било би добро да ту постоји неки штос, нека духовита цака и решење. Проклета нека је памет, која на лака питања даје тако тешке, немогуће одговоре!“ (РАДОВИЋ 2006: 894).

Ритам радијског читања сачуван је и у графичком обликовању текста. Уочљиво је да писац напушта форму питање – одговор на крају текста, опонашајући незадовољство замишљеног слушаоца што су одговори тако захтевни. Емпатија са реципијентом је иронична, јер непостојање пречице до успеха у животу било је унапред познато, али аутор „проклиње памет“, што није у стању да понуди лакше одговоре. Радовић примењује поступак „довођења до апсурда“ (*reductio ad absurdum*), познат још из Аристотелове *Прве аналитике*. Образлажући га по правилима Аристотелове *Поетике* води слушаоце/читаоце ка катарзичном увиду да се без труда ништа не може постићи, о чему говоре и многе српске народне пословице: „Нема хлеба без мотике“, „Без муке нема науке“ и друге сличне. Сиромашни народи попут српског немају изреке о држању дијете, већ је спомињање хране увек у потпуно другачијем контексту, као у пословици: „Сит гладном не верује“.

Облик песме има текст написан 21. октобра 1976. године, али слободним стихом, што појачава утисак несагласности:

„Не певајте ујутру пред децом, није лепо.

Поготову ако ретко певате.

То може бити упадљиво и сумњиво.“

После „прве строфе“, аутор задржава исти ритам, али мења тему и говори о љубави:

„Жене смо волели док су то заслуживале.

Децу ћемо волети кад заслуже.

Тренутно смо слободни и без обавеза.“

(РАДОВИЋ 2006: 902-903).

Ритам је раван, реченице се нижу као у књижевним текстовима тока свести, а скривени смисао може лако да промакне слушаоцу. Читалац има могућност да проучи текст и уочи детаље који му откривају праву тему записа: певање је сумњиво, јер певају срећни људи. Љубав према жени је нестала, деца је нису заслужила, и кад реципијент помисли да је вољен неко трећи, писац саопштава да је „слободан и без обавеза“, имитирајући форму малог огласа. Зато су реченице телеграфски кратке, а тај ритам сугерише озбиљност и резигнацију онога ко саопштава поруку. При томе, Радовић има намеру да запису да комичан призив и у том науму и успева.

Сасвим неуобичајено за говорне емисије на радију, први циклус емисија *Београде, добро јутро* започет 23. јула 1975. године, завршава се 30. јула 1977. једном песмом, уз адекватно објашњење и најаву аутора:

„Саставили смо за данас и једну малу београдску химну.

Слушајте:

БРЕ, ТЕ НАШЕ РЕКЕ ДОБРЕ,

АВАЛА, БРЕ, И ТАЈ ХЛАД,
СВЕ ТЕ ЛЕПЕ ЗГОДЕ, ТО, БРЕ,
ИМА САМО БРЕОГРАД.“
(РАДОВИЋ 2006: 913).

Понављањем колоквијалне узречице „бре“ у тексту „мале београдске химне“, песма се ефектно завршава „преименовањем“ главног града Србије и Југославије у „Бреград“. Слушаоцу та игра речима не може да промакне, док је код читања могуће да се то не уочи одмах. Наиме, читалац не сриче слова већ препознајући познате речи одједном схвата целину као појам – знак за означено. Тако последњи стих може бити прочитан и као „Има само Београд“, али повратком тексту та грешка у читању биће исправљена. Задовољство које изазива тај увид блиско је ономе које осећа слушалац радио-емисије, тако да се у свести реципијента ова трансмедијална игра уједначава, без обзира на медиј комуникације.

У среду 29. новембра 1978. године не само да је био Дан Републике, створене на Другом заседању АВНОЈ-а у Јајцу 1943. године него и рођендан Душана Радовића. Рођен у Нишу 1922. тог дана је напунио 56 година али у емисији није то споменуо нити је било алузија да СФРЈ и он славе рођендан истог дана.

Синопис емисије, после честитке слушаоцима и жеље да буду добро расположени, представља лекцију која у пет ставки објашњава како се то постиже. Ако из текста издвојимо само уводне реченице, добијамо градацију лепоте у ритму песме у прози:

„Прво: лепо је пробудити се!

Друго: лепо је пробудити се у Београду!

Треће: лепо је пробудити се у Београду у свом стану!

Четврто: лепо је пробудити се у Београду, у свом стану и бити здрав.

Пето: лепо је пробудити се у Београду, у свом стану, бити здрав и све то делити још са неким“ (РАДОВИЋ 2006: 1079).

Пасуси се ређају попут стихова модерне поеме праћене музиком 23. 12. 1978. године:

„СТУДИО Б свира а Палата Београд звечи као даире.

Небо је далеко а ни земља није близу.

Ми се, драги слушаоци, држимо за вас да нас овај ветар не однесе“ (РАДОВИЋ 2006: 1084).

Форма и стил текста подсећају на Владимира Мајаковског и поему *Облак у панталонама* (1914), реченице се нижу попут степеница у филму *Оклопњача Потемкин* (1925) Сергеја Ејзенштајна, а свакодневни призори су лирски уобличени:

„Поново се разбеснео ветар.

Ако некога нешто питате на улици, морате трчати да бисте стигли одговор. [...]

Сви смо ми у Београду рођаци.

Повезује нас исти крвоток водовода и канализације. [...]

Велики синови, ставите своје мале мајке у крило и загрејте их мало.

Мајке су мајке, мајкама не сме да буде хладно али сме да им буде топло“

(РАДОВИЋ 2006: 1084).

Реченични ритам је од посебне важности када писац понављањем речи жели нешто да нагласи као у емисији од 21. јула 1979. године:

„Зашто неки родитељи имају много деце?

Зато што не мисле о томе.

А како успевају да исхране и обуку толику децу?

Опет зато што не мисле о томе.

А могу ли све да их изведу на пут?

Могу, јер не мисле о томе.

Све се може кад се много не мисли о томе“ (РАДОВИЋ 2006: 934).

Понављање је фигура дискурса, „najstariji i najjednostavniji postupak strukturiranja iskaza“ (БАГИЋ 2012: 255). Понављање чини исказ јаснијим, а ритам доприноси емоционалном учинку, како код слушаоца радија, тако и читаоца текста. Писац намеће ритам интонацијом, али га сугерише и у књизи, јер сваку реченицу почиње новим редом који оставља простор и време за поимање значења „успеха без много размишљања“. Иронија Душана Радовића је медијатизација библијске похвале упућене „сиромашнима духом“ (МАТЕЈ 5-3).

6.9. ГЛАВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ НЕОБЈАВЉЕНИХ ТЕКСТОВА

Приређујући прву књигу одабраних текстова из емисија *Београде, добро јутро* (1978), Душан Радовић је често жртвовао неке изузетне делове, јер није био задовољан целином текста, а није желео да накнадно мења већ емитоване прилоге. То се поновило и приликом селекције за другу књигу (1981), док је трећа (1984) објављена постхумно.

Као пример да међу изостављеним текстовима има прича високог квалитета, издвојићемо и анализирати узорак из накнадно објављених рукописа, насталих током прве три године (1975-1978). Они су штампани у сабраним списима *Баш свашта* (2006) које је приредио Мирослав Максимовић, утврдивши да емисије из другог и трећег циклуса нису сачуване.

Тако је у емисији од 14. јануара 1976. године писац прочитао и део текста који је варијација његове познате приче о човеку који се креће на једној ноzi: „Срели смо рано јутрос човека који је скакао на једној ноzi. Имао је и другу ногу, и ципелу на њој, и није имао видљивих разлога за скакање. Тај разлог може се видети само на рендгенском снимку. Кад имате камен, у бубрегу или ближој околини, здраво је скакати. То је један од начина да се камен истера и избаци. Чуди нас да се у таквим болницама и клиникама не формирају фолклорне секције“ (РАДОВИЋ 2006: 1001).

Овај запис је аутореференца на *Причу о једној непослушној ноzi*, у којој се обућар Клин прославио јер „те зиме у Падајевцу“ једино он није пао ниједном. Да не би штрчао, одлучио је једног јутра да намерно падне на клизавој улици како би био као и сви други. Међутим, имао је непослушну ногу која је одбијала наређења: „Лева нога је полетела радосно увис, и обућар је само чекао да се и десна одвоји од залеђеног снега, па да се као човек пружи, да и он већ једном ове зиме падне. Само још десна! Само још десна да полети! Али је десна нешто оклевала. Стајала је сигурно на клизавом снегу и понела Клина неколико метара. [...] Она је хтела да се клиза. [...] Није могао да се заустави. Клизао се на једној ноzi из улице у улицу. А у глави му је била само једна једина жеља: да се спусти, да легне, да седне, да се преврне у тај лепо снег око себе“ (РАДОВИЋ 2006: 140).

Обућар Клин је тако постао нека врста херојског побуњеника и ова дечја прича је метареференца на митске јунаке и историјске хероје. Са становиштва владајуће комунистичке идеологије у Југославији, сумњиво је што је лева нога одмах попустила, а баш десна одбијала да падне. Тек уз помоћ одговорних грађана Падајевца, из општине је одобрено да наставник гимнастике сме да покуша да се супротстави тој демонстрацији отпора: „Стајао је на Старом мосту и кобајаги га све то није интересовало. И кад је обућар наишао – изненада се окренуо и подметнуо му ногу. Луда Клинова десна нога полетела је увис и он је као најсрећнији човек на свету пао у снег“ (РАДОВИЋ 2006: 141).

Разумевање ове метаизације је могуће само слушаоцима који су и читаоци Радовићевих прича. Свима другима виши ниво когнитивне свести пропушта да уочи како је део текста из емисије, заправо медијатизована прича за децу са елементима фантастике и крипто-сатире. Читање отвара нове и другачије „светове приче“, они који избегавају књиге осиромашују сопствено искуство, јер бирају егзистенцију у једној равни, у линеарном наративу свакодневице.

У петак 16. јануара 1976. писац је на радију применио принцип који је сматрао примереним и за информативне емисије, али уредници никада нису послушали његов предлог да се Дневник не емитује ако нема значајних догађаја. Што није прихваћено у

РТВ Београд, аутор је показао личним примером. Цела Радовићева емисија је објашњење због чега је неће бити: „Драги слушаоци, Данас наша глава не ради због инвентара. Појавио се мањак, и постоје сумње да је било злоупотреба. Будите нам здрави и живи! Ако се све срећно сврши, чућемо се сутра, у исто време, на истом таласу!“ (РАДОВИЋ 2006: 1002).

Ово је најкраћи текст који је Душан Радовић написао за емисију *Београде, добро јутро* у периоду од 1975. до 1982. године и права је штета што није објављен. Претпостављамо да би био добар пример новинарима да, попут обућара Клина, понекад имају „непослушну ногу“, руку или глас (а пре свега слободну мисао!) и да једноставно одбију да „падну“ у празан медијски програм, тек да се нешто догађа на екрану телевизора, мада би такозвани „снег“ био занимљивији. Нажалост, „сметње у глави“ не смеју се признати, већ постају наратив чија се трансмедијалност огледа у лошем програму испуњеном празним причама у већини електронских медија.

У уторак 20. јануара писац је највећи део текста за јутарњу радио-емисију конципирао по угледу на ТВ серију *На слово, на слово*. То је прича о 'чудотворцима' који су „све око себе огрејали и оживели“: „Један од њих разговара јутрос са својим ципелама, ласка им да нико у Београду нема боље, не чисти их него их шминка, и обећава им да ће их водити на море, зато што су добре. Једна од две ципеле – близнакиње зове се Мара а друга Зора. Угрејале се од топлог људског разговора и једва чекају да крену. Кад такав чудотворац приђе свом аутомобилу, обавезно га потапше и поздрави: 'Здраво, Љубиша, добро моје'“ (РАДОВИЋ 2006: 1002).

Аутореференца је успела, јер инфантилним приступом буди најнежнија осећања и сећања слушалаца радија на детињство и подстиче их на размишљање о изгубљеном царству маште, тако да се појављује и као хибридна референца која упућује на дечју телевизијску серију али иде даље ка личном доживљају сваког појединачног слушаоца, медијатизујући њихову стварност.

Писац често преноси слушаоцима своје асоцијације, али не у виду цитата, већ наговештаја, остављајући им могућност да препознају и допуне слику. Чини то и 4. фебруара 1976. године: „Многи београдски аутомобили поново се враћају у гужву. Насрћу на семафоре, одморни и жељни авантуре“ (РАДОВИЋ 2006: 1004). Асоцијација на бикове који јуре према црвеном платну, као возачи према светлима семафора представља метареференцу на живот као кориду у којој страдају привидно јачи. Међутим, ова метаизација је преслаба да би била јасна већини слушалаца.

Аутоиронија омогућава писцу да буде критичан и према свима другима, не само политичарима, већ и књижевној професији којој припада. У уторак 17. фебруара пред микрофоном описује тежак живот уметника: „После неуспеха у Клубу књижевника, неколико несхваћених уметника искористило је ПОСЛЕДЊУ ШАНСУ на Ташмајдану. Градска чистоћа обећала је да ће им позајмити наранцасте флуоресцентне дресове. Огрејаће се и биће запаженији“ (РАДОВИЋ 2006: 1004).

Неуспех у клубу сугерише и неуспех у књижевности, тако да су се „несхваћени“ преселили у локал који је назван „Последња шанса“ јер има најдуже радно време. Радовић би могао да ту заврши причу, али је појачава „облачећи“ им радне униформе чистача улица. Метареферентно, њихово писање је одбачено као неуспели покушај књижевног дела.

Међу најбољим, а ипак текстовима које Душан Радовић није одабрао за објављивање, налази се и синопсис емисије од 26. фебруара 1976. године, у коме се иронично говори о васпитном деловању батина: „Туците децу, док је време! Не понављајте грешке својих родитеља! Ако их ви не тучете кад треба, тући ће их други, кад не буде требало! Батине код деце убрзавају рефлексе и повећавају брзину. То је мала али пресудна трансфузија крви, коју други делови тела поклањају мозгу“ (РАДОВИЋ 2006: 1005).

Варијације на ову тему аутор је изговарао током седам година трајања емисије, у виду кратких исказа, а овај најдужи запис послужио је као прототекст – „изворни текст на који је ослоњен метатекст [...] као његов креативни или критички коментар“ (ЛЕШИЋ 2010: 85). Новију метареферентну верзију, односно први метатекст, Радовић је прочитао на крају емисије од 13. октобра 1976. године: „Туците децу чим приметите да почињу да личе на вас“ (РАДОВИЋ 2006: 902).

Краћи исказ сматрамо успелијим, јер је јасније да је реч о иронији. Она је снажније изражена упозорењем родитељима да децу треба тући зато што „лично на вас“, него у првој верзији где је опомена „ако их ви не тучете [...] тући ће их други“. Ако се батине не схвате као метафора неуспешних васпитача, било да је реципијент слушалац или гледалац, наратив не остварује ауторску интенцију.

Емисија од 1. марта 1976. године, уз наговештавај пролећа, посвећена је разматрању еволуције на популаран начин – од птица и дрвећа, до техничког успона цивилизације који дехуманизује човека: „Ородили смо се са машинама и апаратима, а заборавили на велику фамилију живог света која нас је делегирала да *мислимо*. Ми једини од свих њих мислимо, и уместо да памтимо – заборављамо у каквом смо крвном сродству са сваком малом бубом и сваким анонимним цветом“ (РАДОВИЋ 2006: 1006).

За редовне слушаоце јутарњег програма *Студија Б* емисија *Добро јутро, Београде* била је једна врста радио-серије, јер је аутор неке наративе писао и разрађивао у наставцима. Тако је 3. марта 1976. продужио разматрање везе човека и животиња: „Ми волимо све што је туђе и увозно. У београдским биоскопима приказује се филм *Та дивна створења* о животињама којих нема у нашем граду. Мува није дивно створење, комарац није дивно створење, пацов није дивно створење – јер су из Београда“ (РАДОВИЋ 2006: 1006).

Овај исказ није само духовито металептично повезивање чувеног документарног филма (1974) снимљеног у јужноафричкој пустињи Калахари, са инсектима и глодарима који представљају напаст за људе и извор заразе, већ и метареференца на раније наративе

(29. 1. 1976.) у којима се наглашава: „Лепо ли је свуда где нисмо ми! Одувек је било лепо само тамо где ми нисмо!“ (РАДОВИЋ 2006: 1003).

Из те премисе, и друге која прозилази из филма *Та дивна створења (Animals are Beautiful People)*, писац сугерише слушаоцима да је то главни разлог што су нам инсекти и глодари само штеточине. Закључак је ироничан, јер тешко да би „београдске напасти“ биле дивне на филму, неке које живе далеко од српске престонице.

У оквиру поделе новинарских жанрова не постоји таква врста „коментара у наставцима“ као што их је писао Душан Радовић за јутарњи програм *Студија Б*. Теорија и пракса говоре о извештају у континуитету, јер „ако је реч о важном, крупном догађају који има дуже временско трајање, није довољно само једном извести о њему“ (ЈЕВТОВИЋ 2014: 263). Међутим, извештај је фактографски жанр, а писац „даје пресек неког догађаја [...] осветљен индивидуалном оценом и изнесен на начин који није сувопаран, хладан и уздржан“ (2014: 339), што је одлика фељтона. То је белетристички жанр, новинско штиво које се јавља и на радију, али Радовићу недостаје „методолошки осмишљен истраживачки поступак“ (2014: 340) да би га могли сврстати у фељтонисте. Тако је он, у свему оригиналан, „скромним доприносом београдском фолклору, усменом предању Београда нашег времена“ (РАДОВИЋ 2006: 880), створио нову врсту есејистичког фељтона.

Такво одређење је само условно, јер се ова „есејистика“ заснива на иронији и парадоксалном хумору, као у емисији од 16. марта 1976. године: „Није лако бити дете. Наш пријатељ Иван има једанаест година и досадно му је само да пуши, пије кафу и зева. Он пише домаће задатке са ролшуама на ногама и шрафцигером у левој руци. Кад га казне због тога, проговори његово уцељено срце: Кад ће једном бити Дан синова? Зашто само постоји Дан жена а не постоји и Дан синова? Родитељи га убеђују да је 29. новембар, пре свега, дан синова, али Иван неће да буде само син домовине, већ и дете оних који га бију“ (РАДОВИЋ 2006: 1008).

Има у овој причи и упућивања на Змајеву песму *Како би то стајало* (ЈОВАНОВИЋ 1988: 31) али и на многе Радовићеве песме и приче. У емисији је Иван дете које се понаша као одрастао човек не би ли привукао пажњу и задобио љубав родитеља, а у причи *Мали Јордан* главни лик има 34 године, а понаша се као дете: „Мали Јордан стрпљиво је подносио живот. Тридесет и четири године. Тада је изгубио стрпљење“ (РАДОВИЋ 2006: 186). Тешко је установити све везе, али једна је очигледна: никоме није довољно да буде само син домовине, патриотизам не може да замени истинску љубав. У књижевној форми, таква истина је прихватљива, директно изговорена без поетског језика који ће јој подарити естетски квалитет, она је само парола. Пишчева имагинација води слушаоца ка емулацији – заједничком сањарењу и емпатији са дечаком Иваном, јер ништа није лакше него поистоветити се са неким коме недостаје љубав. Слушаоци и читаоци, ма колико били вољени, увек се надају да би то могло да буде више и боље, јер су таква очекивања својствена људској природи.

Књижевнику Радовићу је то добро познато и дан касније, 17. марта, љубав је главна тема емисије, сагледана из више углова. Тако представљена, љубав је опасна и

компликована: „Долази пролеће, чувајте се љубави! Где се двоје воле, ту се трећи користе, они који долазе касније, као плод те љубави. Љубави нестане а остану само они. Чувајте се љубави! Ако већ некога морате волети, волите себе! Нико други вас неће тако одано и дуго волети! Чувајте се љубави! За љубав је потребно двоје-троје! А не знате да ли их је теже наћи или их се ослободити!“ (РАДОВИЋ 2006: 1009).

Наратив о љубави је у другачијем оквиру од приче о једанаестогодишњем Ивану: док дете скреће пажњу на себе како би добило љубав родитеља, осећања између двоје које се воле приказана су као опасна и нестална. Писац карикира љубав, наговештавајући да од ње корист имају само деца и иронично предлаже слушаоцима да у љубави буду сами себи довољни, попут Нарциса, јер ће само тако бити сигурни. Реципијент крај радио-апарата или са књигом у руци, забављен је оваквим виђењем љубави, јер и глас и штампани текст му сугеришу да Душан Радовић иронично преокреће и ситуацију и своје право мишљење о овој теми. Увек остаје могућност да ће бити и таквих прималаца поруке који ће поверовати у њено дословно значење, не разумевајући пишчеву поетику и стилске фигуре књижевности, али то је ризик који ни уметност ни медији не могу да искључе.

Увод у емисију од 23. марта је иронична слика „патриотског“ дима на републичким институцијама: „На лепој згради Извршног већа Србије, на углу кнеза Милоша и Немањине, вијоре као барјаци један млаз плавог и један млаз белог дима. Да им је још само један – црвени – имали бисмо тробојку чистог српског смога. Па да је човеку, Србину и родољубу, мило да га удише!“ (РАДОВИЋ 2006: 1009).

Пишчева сатира обично почиње благо и тобоже наивно, описом нечега рогобатног, што он представља као лепоту или велико достигнуће. Лажном задивљеношћу призором успева да поколеба неповерљивог слушаоца и читаоца, а онда следи недвосмислена поента којом се именује и проблем и кривац. Поготову не штеди политичаре, а конкретна загађеност града овде добија и метафорично значење Србије „у диму“ идеолошких неистина и манипулација.

Радовић стално преиспитује актуелни тренутак али повремено то чини и са догматским тумачењем историјских догађаја. У том смислу занимљива је емисија од 27. марта 1976. године, јер се отпор потписивању пакта са нацистичком Немачком никада јавно није преиспитивао. Радовић се усудио да доведе у питање владајући наратив о „херојском отпору Тројном пакту“, називајући га самоубиством: „Данас је субота, 27. март. Тај датум би вам морао бити познат, по њему је једна београдска улица добила име. Једног 27. марта, пре 35 година, наш Београд је био у великој форми. Самоубилачки је скандирао: Боље рат него пакт! и Боље гроб него роб! Тај празник поноса и пркоса Београд овог јутра дочекује велики, сигуран и спокојан. Чују се усамљени гласови: Нећемо лентрат, хоћемо лентонитрат! Боље лентонитрат него лентрат! То су они исти, од пре 35 година! Они се још увек буне и још увек мисле да знају шта је боље!“ (РАДОВИЋ 2006: 1010).

Критика је необично смела, јер не само да писац отпор Тројном пакту 1941. године назива „самоубилачким“ него и тадашње бунтовнике, актуелне властодршце, отворено

исмева као бунције које паролама намећу своје непромишљене ставове. Пародијски ефекат производи „отпор“ лентрату и залагање за лентонитрат – лековима за болести срца. Радовићева сатира метареферентно повезује самоубилачки отпор фашистичким силама који је донео пропаст Краљевине Југославије, са актуелном комунистичком влашћу у којој су остарели првоборци, уверени да увек све знају најбоље, и у политици, и у медицини. Комичности доприноси и случајност да је термин „лентрат“ у бокелском речнику израз за „фотографију“, што би пренесено могло да значи да првоборци не желе да виде „слике“ са демонстрација, свесни да је то била катастрофа, већ би радије да попију своје лекове за срце. Њихов наратив је увек исти, отпор према нечему, без много промишљања о последицама.

У понедељак 29. марта Радовић наставља своју „јеретичку причу“ (ЋОПИЋ 1950), две и по деценије после оригиналне, због које је Бранко Ћопић био у немилости: „Јуче је виталнији део Београда провео дан у викендицама. Одакле им викендице? Како, одакле? Продали су земљу. Коју земљу, чију земљу? Земљу својих очева и дедова. А сад се и даље правите наивни и глупи, па питајте – како се та земља зове?“ (РАДОВИЋ 2006: 1010). Радовић алудира на продају Југославије, мада из српског угла то може бити схваћено и као продаја Србије, распарчане на три дела, две покрајине и централни део Републике, Уставом из 1974. године. Од те давне 1976. до данас, продаја се наставила, тако да савремени читалац у овим редовима сагледава нови контекст и продатој земљи обавезно додаје и Косово и Метохију. Викендице политичара постале су „најскупља српска реч“ (БЕЋКОВИЋ 1989), што је још једна метареференца наше историје заблуда.

Пишчевој иронији подвргнуто је аутодеструктивно деловање, како на друштвеном, тако и на личном нивоу. Последњег дана марта 1976. године Радовић се поиграва пречестом употребом појма дијалектика: „Запалите цигарету, у здравље оних који производе и продају дуван. Попијте таблету, на корист и срећу оних који живе од болести и лекова. Упалите што више сијалица, да сване и онима који броје и наплаћују струју. Оставите отворену чесму, нека су нам здрави и весели и они који од воде праве и продају воду. Трошите! Будите добри и дарезљиви! Од тога ћете само ви имати штете, а сви други користи!“ (РАДОВИЋ 2006: 1011).

Исказ подстакнут марксистичком дијалектиком о „јединству и борби супротности“, близак је рецепијенту, јер се подудара са традиционалним схватањем да „Док једном не смркне, другом не осване“. Међутим, када у радио-емисији аутор доведе до апсурда такав став, то код слушалаца може да пробуди критичко преиспитивање наметнутог мишљења, од традиције до владајућег идеолошког дискурса. У сличној је позицији и читалац, с тим што се протоком времена повећава број наратива које треба преиспитати, пошто су све велике и племените утопије у међувремену доживеле неуспех. То се подудара и са постмодернистичким одбацивањем великих наратива о прогресу цивилизације и окретање малим, личним наративима, а такође и са наратолошким, а потом и метареферентним заокретом подстакнутим експанзијом медија. „Није се променио само наш приступ, променило се све што ми посматрамо и проучавамо“ (ВОЛФ 2011: 7).

Рурално порекло и манири становника престонице, чак и када се заклањају иза помодног чувања кућних љубимаца различитог габарита, једна је од најуспелијих прича које је Радовић саопштио у емисији од 12. априла: „У новим зградама изнад Лиона лају пси са балкона. Ухрањени, бесни и докони. Не би требало забрањивати држање паса. Треба само обавезати сваког власника да уз пса мора држати и неколико оваца. На балкону, у трпезарији или у спаваћој соби. Као некад, кад смо заједно чували овце и заклинали се да то никад и ником нећемо причати“ (РАДОВИЋ 2006: 1012).

Радовићева аутоиронија олакшава пријем порука, јер самокритичност демонтира бес оних који се у овој слици препознају. Ова кратка прича, од каквих се и састоје текстови читани на радију, показатељ је књижевне вештине којом писац обликује сиже од фабуле. Наратив почиње по новинарским правилима, поштујући принцип „обрнуте пирамиде“³⁴. Прво се саопштава актуелно чињенично стање: пси лају са балкона. Слушалац још не може да зна да ли се аутору то допада или припрема критику. Већ наредна реченица наговештава став писца, јер псе описује као добро ухрањене, бесне и доконе на терасама стамбених зграда. Власници паса, али и противници чувања животиња у становима, пажљиво слушају наставак који је неочекиван: не треба забранити чување паса. Ова реченица збуњује све категорије слушалаца, и оне који чувају псе, друге који би то забранили, али и треће који су неопредељени. Разрешење стиже преко парадоксалног предлога којим се исказује иронија: власнике паса треба обавезати да уз њих чувају и неколико оваца. Писац то додатно објашњава, „добронамерно“ саветујући да се у ту сврху може користити не само балкон, него све просторије у стану, од трпезарије до спаваће собе. Да прича овде завршава, власници паса осећали би се изиграним и исмејаним. Међутим, последњом реченицом Радовић се сврстава и солидарише са групом коју критикује, подсећајући да су „заједно чували овце“ и да су се заветовали да о томе „никад и никоме неће причати“. Оваква употреба ироније изазива смех и доводи до попуштања напетости, јер је умирила афективну реакцију реципијента. Управо за овако мајсторски примењену иронију у причи Вејн Бут је написао да представља „интелектуални плес“, а Нортроп Фрај је читав двадесети век назвао „добом ироније“ (БАГИЋ 2012: 163).

Медијском алегоријом о „сеоским“ вестима Радовић је започео емисију 15. априла: „На београдске пијаце стигле су последње сеоске новости. Добре су и охрабрујуће, гледајући уопште и са стране. Гледајући конкретно и директно – једина мана су им цене“ (РАДОВИЋ 2006: 1012).

Радовић је имао оригиналне идеје и у другим областима, па је путем радио-таласа предлагао спајање *Студија Б* и Градске скупштине, како би се убрзало решавање проблема грејања, неочекивано хладног 29. априла: „Не више од хиљаду људи влада београдским грејањем и здрављем Београђана. Имате утисак да се ради о тајној, илегалној организацији. Нема имена, нема телефона на коме бисте се могли огрејати. Нико није крив, криво је време. [...] Било би добро бар једно јутро преместити популарни телефон 684-444 из Студија Б у Скупштину града. Да уживо чују лелек мајки, које не знају како и

³⁴ „Композициона схема вести у којој се иде од најважнијег податка ка мање важном назива се обрнутом пирамидом“ (ЈЕВТОВИЋ 2014: 82).

чиме да огреју и заштите своју децу. Пре него што заштитимо човекову средину, покушајмо да заштитимо човека“ (РАДОВИЋ 2006: 1013-1014).

Дан касније, 30. 4. 1976. писац почиње емисију истом темом, саопштавајући последице: „Данас се опраштамо од априла, са сузама у очима и носу, са болом у срцу, глави и крстима... Машемо му марамицама влажним од кијавице и бронхитиса. Никад га нећемо заборавити, а једва да ћемо га преболети“ (РАДОВИЋ 2006: 1014). Пишчева хипербола је у функцији друштвене критике, подстакнуте реакцијама слушалаца радија током претходних дана, мада некоме ко није прикључен на даљинско парно грејање може деловати као жалопојка једног радио-хипохондра, молијеровског „уображеног болесника“.

Радовић је често говорио на тему здравља и умишљених болести, као у емисији од 12. маја: „Једну другарицу је гушило и давило. Мислила је да ће умрети, од љубави, па од љубоморе, па директно од срца – није просто знала од чега. Отишла је код лекара. Он јој је препоручио да купи већи брусхалтер. Она га је послушала и више је не гуши“ (РАДОВИЋ 2006: 1014). Писац преувеличава симптоме да би прича добила на комичности, а у истом тексту користи хиперболу за представљање још неколико животних ситуација: „Један друг је био очајан. Све га је нервирало. Жена му је говорила да је то од глади. Он се увредио и постао још очајнији. Не од глади већ од памети и поштења. Жена је и даље инсистирала да је то од глади. Он је викао, наводио јој конкретне глупости због којих не може да се смири и да живи. Све је то од глади! – остајала је она при своме. И он је отишао код лекара. Лекар му је дао таблете које ће узимати само после јела. Наш друг се најео, попио таблету и све га је прошло. Он мисли од таблете, жена мисли од јела.“ (РАДОВИЋ 2006: 1014).

Поигравајући се причом о болестима и „чудотворним“ лековима, аутор препоручује соду бикарбону и купање за душевне патње, а иронија прелази у оштру сатиру када говори о нашим мислиоцима: „Неки су постали интелектуалци и филозофи зато што нису редовно секли нокте на ногама. Са таквим болом и мукама, почели су размишљати и о томе – шта је на крају космоса, иза свега овог а што ми знамо и видимо. Чим су исекли нокте, све их је прошло“ (РАДОВИЋ 2006: 1015).

Пишчево претеривање постепено расте, градација почиње осећајем гушења, наставља се очајањем и душевним патњама, да би се стигло до филозофирања о смислу постојања. Истовремено, лек за све веће тегобе је све једноставнији, од већег броја брусхалтера преко хране и соде бикарбоне, да би напослетку помогло обично сечење ноктију. Наратив о умишљеним болестима заправо је слика људске умишљености и придавања претераног значаја и себи, и тешкоћама које су заправо баналне. Слушалац пролази са писцем кроз текст и пошто емпатијом „одболује“ све о чему се у емисији говори, стиже до комичне катарзе. Пред читаоцем је задатак другачији, јер текст захтева да емулацијом оживи менталне слике и урањањем у наратив стигне до истог циља - спознаје сопствене маленкости.

Радовић је први међу нашим књижевницима схватио значај медија али истовремено разумео и да је медијска слика лажна, да медијатизована стварност није

објективна реалност, већ измењена и прилагођена потребама владајућих партијских и државних структура. Због тога се залаже за критичко, метамедијско промишљање медијских садржаја, управо онако како и сам то чини. Његове емисије биле су практична настава медијске писмености и медијског образовања за све узрасте становника главног града Југославије.

На Дан ослобођења Београда у Другом светском рату, 20. октобра, пишчева реминисценција је филозофска: „Време пролази, а Београд не стари. Београд ће нас све надживети. Неће нас бити али ће остати наша дела и недела, као споменици пожртвовања и себичности, рада и лењости, бриге и равнодушности, талента и умишљености, знања и глупости, одговорности и површности“ (РАДОВИЋ 2006: 1018).

На притисак да се одлуке власти не коментаришу и не критикују, писац је одговорио сатиричним предлогом за хитно решење проблема у емисији од 4. новембра 1976. године: „Једног дана сви ћемо мислити исто. Томе је најближе – не мислити ништа. А то можемо остварити већ данас“ (РАДОВИЋ 2006: 1020).

Због дуге паузе у емитовању, Душан Радовић се поново огласио у програму *Студија Б* тек у априлу 1977. године. У концепту није било никаквих промена, тако да су се многе теме понављале, а такође и форма и начин обраде. Коментарисање актуелних догађаја учинило је да *Београде, добро јутро* остане и даље једна од најслушанијих радио-емисија код нас.

Може се уочити и да је аутор смелије него у почетном периоду, коментарисао програмске садржаје других медија и повезивао их са реалним догађајима, као 23. априла 1977. пред важан фудбалски меч: „За предстојећу утакмицу против Румуније требало би позвати неколико наших играча из иностранства и неколико из нове телевизијске серије *ВИШЕ ОД ИГРЕ*“ (РАДОВИЋ 2006: 1023).

Прва епизода ТВ серије *Више од игре* емитована је 14. априла 1977. године на Телевизији Београд. Догађа се у измишљеној варошици Србије у периоду од 1931. до 1941. године. Кроз причу о ривалству два локална фудбалска клуба – „Грађанског“ и „Радничког“, приказана је шира слика међуратне Југославије, економске кризе у свету, успона фашизма и илегалног рада комуниста у вароши Градина. Тако игра лоптом постаје „више од игре“, борба између идеолошки супротстављених погледа на свет.

Снимљена по сценарију писца Слободана Стојановића, Радовићевог пријатеља, у режији Здравка Шотре, ова телевизијска серија имала је више одличних фудбалера него домаћи југословенски клубови. Због тога је писац и предложио немогуће, да се неки од њих нађу у дресовима са државним грбом Југославије. Слушалац радија зна да је то немогуће, свестан је дистанце између фиктивног и реалног, али овакав метареференти приступ који повезује електронске медије – радио и телевизију са стварним животом, углавном изазива симпатије и емпатично разумевање ауторове идеје. Ова металепа је уверљива критика нашег фудбала, а истовремено похвала уметности.

Писац - раноранилац који на посао путује градским аутобусом 5. маја запажа и изговара у етар: „Просек личних доходака у раним јутарњим аутобусима, трамвајима и тролејбусима износи негде око три хиљаде нових динара. Између шест и седам часова тај просек је знатно виши и показује даљу тенденцију пораста. Највиши просек је негде око 11 часова“ (РАДОВИЋ 2006: 1023).

Сваки текст изискује од слушаоца мањи или већи напор да буде правилно протумачен. Намера аутора је да саопшти: најраније почињу да раде најслабије плаћени радници, а они са највишим примањима иду последњи на посао. Иако није споменуто, подразумева се да најимућнији уопште и не улазе у градски превоз, они су достојни само аутомобила и то углавном, функционерских са плаћеним возачима. Метареферентно функционисање људске свести омогућава разумевање неизреченог, што наратолог Ден Спербер објашњава урођеним потенцијалом човека за стварање и разумевање когнитивних веза, јер је људско биће „метареферентна животиња“ (ВОЛФ 2011: 7).

У петак 3. јуна више од половине кратке емисије заузела је тема демагогије коју је писац обрадио на примеру исхране: „Некада, док смо још били сиромашни, важила је демагошка, сиротињска парола да шећер квари зубе. Кад су престали бити скупи и шећер и зуби, та парола је укинута. Шећер је престао да квари зубе али је почео да гоји. И ево нас опет у неприлици: да бисмо ослабили треба да се одрекнемо у исхрани онога што је најјефтиније“ (РАДОВИЋ 2006: 1024). Прича о шећеру асоцира на бројна друга „открића“ савремене науке о намирницама које су извесно време прокажене, да би затим постале хваљене као здраве, попут масти, сланине и многих других.

Радовићева поетика заснована је уочавању бројних парадокса у свакодневном животу. Парадокс је стилска фигура мисли: „Iskaz koji naizgled proturječi općem mišljenju. Realizira se u rečenici, iznimno u većim diskurzivnim segmentima. Paradoksalni se element pojavljuje na kraju rečenice - ničim motiviran, on unosi zabunu, sučeljava se s dotadašnjim smislom iskaza, proizvodi učinak iznevjerenog očekivanja“ (БАГИЋ 2012: 226).

У суботу 18. јуна Душан Радовић је на свој особени начин проговорио о религијским дилемама: „Ових дана једном нашем пријатељу нудили су спас душе и место у рају. Он им се захвалио на пажњи и одбио такву понуду. Зашто би се сам досађивао у рају, кад су сви његови у паклу?!“ (РАДОВИЋ 2006: 1026).

Писац је склон измештању догађаја и ликова из реалности у измишљена места, нарочито када пише за децу. У емисији намењеној старијој публици онеобичава религијско схватање раја и пакла, примењујући исти поступак: „Но, без обзира на присуство или одсуство географских одређења, димензије простора у Радовићевом делу су померене, тако да он добија функцију виртуелне стварности у којој се дешава нешто необично и чудно“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 162).

Текст емисије од 16. јула завршава сликом која спаја живот, телевизију и позориште: „Прозори на солитерима увече личе на телевизијске екране. Ако сте преко пута, можете бирати програм. Обратите пажњу. Синоћ је један Отело давио Дездемону. Ако је још није удавио, можда ће наставити вечерас“ (РАДОВИЋ 2006: 1029). Иронијска

дистанца аутора према догађају који описује сигнализира слушаоцу да је реч о измишљеном догађају. Исти утисак добија се и читањем текста, јер реципијент претпоставља да писац уводи у причу ликове из Шекспирове драме да би нагласио повезаност позоришта, медија и реалности.

Радовићеве поуке су често парадоксалне, јер откривају дубљу истину о којој се многи и не усуђују да размишљају. Таквим саветом почиње емисија од 18. јула: „Немојте се толико волети. Кад једном престанете да се волите, биће вам жао што сте се толико волели“, а завршава упечатљивом сликом несталности љубави: „Лето је сезона када се губе девојке као кишобрани. Ако изгубите своју, наћи ћете неку другу, коју је неко други изгубио“ (РАДОВИЋ 2006: 1029).

Последњег септембарског дана 1977. године Радовић размишља о човеку и медијима и наглас се пита: „Зашто човек није као телевизор? Да се укључи кад је нешто занимљиво и важно а да се искључи кад је празно и досадно. Дуже би трајало и лепше би се провео у животу“ (РАДОВИЋ 2006: 1041).

Иронична похвала телевизије, тобоже занимљивије од људског живота, представља пишчево упозорење да овај медиј умртвљује човека и претвара га у свог послушног роба: „Пре него што сасвим умрете, нагледајте се телевизије. Телевизија је и измишљена због тога да нам се разлика између живота и смрти учини што мањом. Кад дође време, довољно је само склопити очи. Све друго вам је већ раније умрло“ (РАДОВИЋ 2006: 1041).

Наш књижевник је наслућивао да ће се моћ медија увећавати, доносећи позитивне али и негативне промене, као што је замена човека машином која по потреби пише, чак и афоризме, „тако да их може без тешкоћа и компјутер склапати“ (РАДОВИЋ 2006: 18). Због тога је са сетом говорио о старости, усамљености и лаганом одумирању човекових физичких и психичких снага. Уметнички је то изразио тако снажно да је у његов исказ могуће учитавати различита додатна значења, зависно од когнитивног оквира и контекста – временског и сваког другог. Буквално преведено, телевизија и јесте гледање на даљину, не само просторно, већ и у прошлост и у будућност у којој се фикција остварује као хибридна мешавина са стварношћу. Истовремено, сам човек постаје хибрид са „машином“ односно новим медијима који не укидају традиционалне, већ их преузимају, стварајући конвергентне медије. Фокус се пребацује на праћење путање онлајн корисника, уместо на врсте канала комуникације, јер су они већ технолошки обједињени. У том све савршенијем технолошком систему човек постаје важан само као потрошач медијских садржаја, а његова креативност све мање потребна. На такву будућност је опомињао Душан Радовић, без намере да изазива „моралну панику“, али са жељом да људска комуникација не буде ускоро у власти компјутера који ће постати наш главни саговорник.

Сврставање текстова писаних за емисију *Београде, добро јутро* у три циклуса је арбитарно, јер је условљено временом настанка Радовићевих радијских записа. Између оних објављених у књигама 1978, 1981. и 1984. нема битнијих разлика, осим што је аутор постепено смањивао обим београдских тема, посвећујући се универзалним питањима.

Дескриптивни делови текста често су увод у алегоријске слике: „Алегорија је фигура мисли позната још од античког доба: „Iskaz koji ideju ili kakvu kategoriju (moralnu, religijsku, filozofsku, emocionalnu) predocava govorom o bliskim i konkretnim stvarima. Najčešće se pojavljuje kao narativni ili deskriptivni tekst koji se može читати dvostruko - doslovno i preneseno. Типични likovi alegorijskog prikazivanja su ljudi, životinje i vegetacija“ (БАГИЋ 2012: 16).

Иако је писао за новине, радио и телевизију, много година пре интернета и компјутерских видео-игара, Радовићеве медијске форме постављају примаоцу порука сличне захтеве као медији двадесет првог века: првенствено активно учешће у одгонетању значења, нелинеарно мишљење и способност да се у текст урони и из њега изрони са мисаоним решењем. Некада је одговор само један али чешће питање подстиче бројне асоцијације.

Бит ових текстова остаје готово непромењен, од првог емитовања на радију, до објављивања у књигама, четири деценије касније. Разлог за то је двојак: Радовићево језгровито изражавање о углавном општељудским темама с једне, и блискост говора на радију са штампаним текстом. Трансмедијалност би сигурно више утицала на промене значења и деловања наратива, да се писац обраћао радијској публици без написаног текста, импровизујући на различите теме сам или са саговорницима, у улози водитеља емисија. Међутим, писање текстова учинило је његову мисао јасном и прецизном, без уплива глумаца као у радио-драмама или телевизијским серијама. Највећу разлику представља пишчев глас којим се директно обраћа слушаоцима, за шта су читаоци ускраћени. Ипак, захваљујући неким сачуваним снимцима, и савремени реципијент има могућност да чује неке од емисија и да глас Душана Радовића одзвања у његовој свести док чита записе у књигама. На оба начина осетиће пишчеву иронију као трансмедијално обележје уметности двадесетог века али и особености нашег књижевника, првенствено ведрину и добронамерност његовог хумора, склоност игри речи, зачудности и поетици надреализма.

Поред ироније, присутне од почетка писања за *Студио Б*, реципијент уочава тугу и сету као главну карактеристику текстова насталих у последњем периоду емисије *Београде, добро јутро*, објављених у трећем тому књиге. Медијски неспецифични феномени трансмедијалности у емисији *Београде, добро јутро* су иронија и меланхолија, с тим што је током седам и по година тежиште померено ка овом другом.

У тој завршној фази емисије и Радовићевог радног и животног века, настали су и записи о плакању који су постхумно објављени као књига. Уредник Миладин Ђулафић је из рукописа одабрао и распоредио ове луцидне афоризме, за које је Јован Христић написао да представљају „једну од најлепших књига на свету“ (ХРИСТИЋ према РАДОВИЋ 2006: 1092).

Приређивач сабраних списа *Баи свашта* Мирослав Максимовић је детаљније образложио зашто је Радовићево писање било тако добро примљено, упоређујући књигу *О плакању* са писањем за јутарњи програм *Студија Б*: „Он је иначе био склон том начину

коришћења језика: споју мудре дубине и брзе интелигенције, оштрог подсмеха и благе душевности, ироније и сентименталности у наизглед узгредној а продорној досетки. Та склоност је пронашла своју готово идеалну завршну форму у текстовима 'Београде, добро јутро'" (РАДОВИЋ 2006: 1092).

Ако бисмо покушали да са неколико речи представимо стваралачки живот Душана Радовића, томе би могли послужити само његови стихови:

„плачем и смејем се
не знам чему се више чудим
плачу или смеху“
(РАДОВИЋ 2006: 265).

7. ОПШТИ ОСВРТ НА РАДОВИЋЕВО КЊИЖЕВНО СТВАРАЛАШТВО (поетски експерименти као прилог бољем разумевању стваралаштва аутора у трансмедијалном контексту)

Душан Радовић је утемељивач модерне српске књижевности за децу, општеприхваћени је став наше књижевне критике. Његова прва књига песама *Поштована децо* (1954) обележила је преврат у писању за децу и уважавању најмлађих читалаца. Била је то „диверзија“ којом је срушен дотадашњи дидактички и удворички приступ дечјој публици који је ову литературу сврставао у нижу категорију, стиховање засновано на римовању. Радовићева појава у српској и југословенској књижевности потпуно је променила дотадашња уверења чак и оних критичара који писању за децу нису ни признавали статус књижевности: „Душан Радовић ствара аутентичну и озбиљну уметност [...] у сфери дечје књижевности где је такав случај редак, где се то тешко постиже и где се дела држе или на танкој спољној сличности са стварношћу, или пак само на моралистичкој и дидактичкој жици, а у већини случајева остају дословно или готово дословно отворена, маргинална“ (ЛУКИЋ 1980: 171).

У похвали Свете Лукића може се уочити и став да се под „отвореношћу“ дела подразумева његова недовршеност и то је спорна тачка ове критичке процене Радовићевог стваралаштва. Усвојивши догму да истинско књижевно дело мора да буде затворено, у формалном и садржинском смислу, наша критика је пропуштала да уочи како је Душан Радовић целокупан свој рад засновао на писању које опонаша дечју игру, и самим тим оставља текстове отвореним за читање, тумачење и „дописивање“ бескрајним асоцијацијама читаоца/слушаоца/гледаоца. Термин „метареференце“ није се користио у то доба, али је необично да је теорија Умберта Ека о „отвореном делу“ остала непозната већини наших критичара. Објављена у Италији 1962. године, књига *Отворено дјело* публикована је већ 1965. у Југославији, у издању сарајевског Издавачког предузећа „Веселин Маслеша“.

Еко „*otvoreno djelo*“ представља као „jedan polaritet konačnog i beskonačnog, tako da se beskonačno stavlja u samo središte konačnog. Ovaj tip 'otvorenosti' je u samoj osnovi svakog perceptivnog akta i on karakterizuje svaki trenutak našeg spoznajnog iskustva“ (ЕКО 1965: 52). Потврду оваквог става он налази у *Феноменологији перцепције* Мерло-Понтија: „Bitno je, dakle, za stvar i za svijet da se oni pokazuju kao 'otvoreni'... da nam obećavaju uvijek 'nešto drugo da vidimo'“ (МЕРЛО-ПОНТИ према ЕКО 1965: 53).

Отворено дело је „*djelo u pokretu*“, оно не води ка хаосу релација, већ допушта да се те релације организују, што је веома блиско схватањима Дана Спербера (ВОЛФ 2009: 2) и Вернера Волфа о метареференцама, метаизацији и медијатизацији (ВОЛФ 2011: v-vi). „Jednom riječju, autor pruža uživaocu djelo na dovršenje: on ne zna tačno na koji će način djelo biti приведено крају, али зна да ће дјело приведено крају ипак увијек бити његово дјело, не неко друго, и да ће се на концу интерпретативног дијалога конкретизирати један облик који је његов облик, иако организован од неког другог, на начин који он није могао потпуно да предвиди (ЕКО 1965: 55).

Овако схваћено „отворено дело“ је и дело Душана Радовића, оно је „дело у покрету“, комбинације свега што је написао за новине, књиге, радио, телевизију, позориште, филм, сценске приредбе, рекламе, фестивале и спортске манифестације отворене су за комуникацију са реципијентом, тако да свака има за резултат уметничко дело. Сви ти многобројни текстови, расути у различитим медијима, истовремено су и књижевни, то је фундаментални аспект Радовићевог писања.

Парадоксално је и да је Душан Радовић ушао у српску књижевност са маргине – литературе за децу, пишући о наизглед споредним темама, без великих претензија, осим да представи живот онаквим каквим га он види и како га је запамтио још као осетљиво и болешљиво дете: „Ја никада нисам лудовао за књигама. Читао сам, али без велике страсти. Чинило ми се да су књиге за неку другу и другачију врсту деце и људи, бољих и отменијих од мене. Мислио сам, као дете; да једни људи само живе, а други само читају књиге, да између књиге и живота нема неке непосредне везе, да је читање избегавање да се живи. Тако некако... Ни данас не читам много. Књиге више разгледам него што их читам... Дивим се животу и људима, њих 'читам' и у њима највише уживам. Више их волим пресне него транспоноване. Можда се тако може објаснити и моје понашање у литератури“ (РАДОВИЋ 1983: 97).

Ова духовита опаска о „животу и људима“ које писац више воли „пресне него транспоноване“ у књиге, значајна је, јер указује да није трансмедиијални феномен само преношење наратива из једног у други медиј, већ је то свака уметност од самог почетка. Душан Радовић који записује своја сећања и објављује их под насловом *Шта сам то радио* (РАДОВИЋ 2006: 7-22), заправо кроз процес метаизације претвара биографске детаље у књижевни наратив. То није само метонимија – Радовић у тексту није исти Радовић који пише, већ много више од тога - трансмедиијално „хватање муње у боцу“ (АБА 2015), односно живота у неку од бројних медијских форми.

Очевидна различитост у приступу и начину писања за децу у поређењу са савременицима, учинила је да многи појаву Душана Радовића у књижевности сматрају „самониклом“ али његова иронија и неконформистички однос према традицији, могу да завајају: „Пре свега, желимо да укажемо на снажно инспиративно дејство народне књижевности (претежно оне за децу) на стваралаштво Душана Радовића. Симулација усменог говора и директне комуникације са читаоцима (слушаоцима), модели приповедања, слобода израза и језичке игре, указују на утемељеност његовог дела на достигнутим вредностима народне књижевности“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 15).

Ауторка књиге *Поетика Душана Радовића* Славица Јовановић, сматра да се његов однос према традицији најбоље може сагледати из прича, наводећи као карактеристичан пример *Причу за Гордану*. У њој писац описује догађаје али и разговара са главном јунакињом, постајући књижевни лик у сопственој причи, Тај дијалог онеобичава причу, металепсом која Радовића и његовог „страшног лава“ уводи у „свет приче“, а Гордана „израња“ из текста у стварност читаоца. Другачије речено, читалац „урања“ у зачудни свет, у коме се прича стално започиње и мења, јер девојчица није задовољна и захтева нове начине причања: „Једном сам причао Гордани причу за ручак а она је рекла

одједанпут: какве су то приче, кад свака почиње 'био једном један деда', и 'била једном једна баба', и 'био једном један лав'?... А ја сам је питао како да почне прича, а она је рекла нека почне како хоће, само да не буде стално исто. Лакше је да се прича једно исто, то свако зна. А ја сам морао да измислим за Гордану једну друкчију причу: није била једна девојчица, и није имала црвену капу, и нису је звали Црвенкапа... [...] Онда сам морао и друге приче да причам наопачке, а онда је Гордана рекла: и то је досадно, причај опет као пре!“ (РАДОВИЋ 2006: 144).

Ова непрекидна надмудривања заиста подсећају на српске народне приче, загонетке, брзалице, бројалице. У то надмудривање Радовић је „увукао“ и критичаре који су уочили његову појаву у књижевности у време модернистичког преокрета који су извршили Миодраг Павловић, знаменитом књигом „87 песама“ (1952), и Васко Попа, збирком песама „Кора“ (1953). Сви они наводе књигу *Поштована децо* (1954), превиђајући да је Радовић књижевно „дебитовао“ у електронском медију, на радију, радио-игром за децу *Капетан Џон Пиплфокс* (1953). Тај превид је разумљив, јер текстови за електронске медије дуго нису сматрани уметнички вредним, мада је велики део значајних књижевних дела настао по наруџби деџе и омладинске редакције Радио-телевизије Београд. Међу првим таквим текстовима била је Радовићева радио-игра о пензионисаном гусару.

Објављивање књига поезије и прозе текло је упоредо са реализацијом емисија и различитих врста програма на радију и телевизији. После паузе од седам година, Радовић је у кратком периоду објавио три књиге: *Смешне речи* (1961), *Причам ти причу* (1963) и *Где је земља дембелија* (1965). Ни једног тренутка није запостављао медијски рад, само је из најслушанијег, „народног“ медија, прешао на нови електронски медиј – телевизију. Тако је средином шездесетих година снимљена ТВ серија за децу *На слово, на слово* (1963-64), прави мајдан песама, прича и кратких драмских форми које су нашле места и у књигама.

Бранко В. Радичевић у поговору за постхумно објављену књигу Душана Радовића *Насмешите се, децо*, запажа да је он „песник киптећег духа, који је тражио да дете буде поштован а не омаловажавани читалац“ и да је успео да се избори за узајамно уважавање тако што „није постао Чика Душко, избавивши књижевност за децу из рођаклука који је неминовно претвара у подврсту“ (РАДИЧЕВИЋ 1985: 173).

Одредивши *ведрину* као „повод и смисао бављења литературом“ и своју тежњу да буде „сарадник Сунца“, Радовић је указао и на то ко му је велики узор: „Змај је био једно такво наше мало Сунце, неодољиве ведрине. Како су радосно засјали и наш језик и наше народно биће у његовим невиним и наивним стиховима, и како нас још увек греју и лече те мале, баналне речи, пропуштене кроз призму његовог изузетно једноставног, здравог и *ведрог* уметничког бића“ (РАДОВИЋ 2006: 15).

Неки од југословенских критичара су студиозно проучили ову књижевну релацију Змај – Радовић и закључили да су везе заиста јаке, али и да постоји једна важна разлика, јер је Јован Јовановић Змај „имао међу књижевним критичарима код нас све оно што један

песник може да има: заговорнике, присташе, захвалнике, строге судије и неумољиве порицатеље“ али да „за разлику од Змаја, Радовић није имао ове последње“ (ТАХМИШЧИЋ 1971: 14). Исти аутор је истицао да је песник Радовић својим уметничким текстовима, провокативним пародирањем клишеа у поезији за децу, истовремено био и критичар свега устајалог и беживотног у овој књижевној врсти, тако да његово дело „данас и критички делује, можда чак и ефикасније од саме књижевне критике“ (ТАХМИШЧИЋ 1971: 80).

Пола века касније, дело Душана Радовића делује истом снагом, како у поезији и прози, тако и у свему што је сачувано у медијској сфери: „И у историјској перспективи његово место је такође веома високо, прекретничко, пионирско и визионарско“ (ШОП 1981: 229).

Други су уочили да између Јована Јовановића Змаја и Душана Радовића постоји још један значајан аутор који је увео надреализам у поезију за децу – Александар Вучо, чије су предратне поеме вероватно подстакле Радовића да експериментише и идиличној слици детињства супротстави несигурност, фантастику и зачудност која се манифестује на јави слично као у сновима. Владимир Миларић запажа тај утицај надреализма на српску књижевност за децу: „Нова српска дечја поезија у Душану Радовићу добила је магистралног песника, који је на основама Вучове прекретничке поетске мисли изградио осебујан, оригиналан и аутономан свет“ (МИЛАРИЋ 1975: 76).

Међутим, три Вучове поеме објављене између 1929. и 1932. године у дечјем додатку *Политике*, потписане псеудонимом *Аскерланд*, под насловима *Путовања и авантуре храброг Коче* (штампана у књизи 1933. под промењеним насловом *Сан и јава храброг Коче*), *Полудели бициклет* и *Подвизи дружине пет петлића*, ако су и привукле пажњу деце, нису биле широко прихваћене у педагошко-образовним круговима. (БОГОЈЕВИЋ 2017: <http://www.alma.rs/knjizevni-pregled/broj03/kp03.html>)

Његова „смела и халуцинантна поезија није имала великог непосредног дејства“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 12), али је Душан Радовић двадесетак година касније успео да надреалистичком поетиком придобије и најмлађе читаоце и нашу књижевну критику окренуту модернистичким струјањима у поезији и прози. Догодило се да су „особине Радовићеве поезије за децу“ биле тако добро прихваћене да их је „критика ове књижевности прогласила мерилима добре поезије“ (ПЕТРОВИЋ 1991: 1-2).

Српска књижевна критика истиче још неколико аутора значајних за развој књижевности за децу, међу којима се у вредносном смислу издвајају Гвидо Тартаља, Десанка Максимовић и Бранко Ћопић. Послератно стваралаштво за децу било је друштвено ангажовано у духу соцреализма коме су се најбољи писци одупирали великим талентом, али је идеолошко усмерење било важније од естетског, у свим дечјим новинама покренутим после ослобођења. Недостајао је глас који би, после Вучових самосвојних поема о лепоти игре и нереда, променио дискурс књижевности за децу, ослободио га дидактичности и идеолошко-васпитног модела: „Било је неопходно да се појави песник изузетне снаге и формата па да устаљена представа о детињству као свету неискуства и

неслободе, и уходано схватање поезије као васпитног и сазнајног средства, буду неопозиво потиснути у прошлост, у онај део традиције који је мртав и стваралачки неплодан. Тај песник је Душан Радовић“ (ПРАЖИЋ 1972: 12).

Радовић је у поезију за децу увео језичке игре, парадокс, нонсенс и надреалистичке каламбуре које су прихватили и други песници: „Главне елементе нове дечје песме чине владалачка машта, неодољиве хуморне слике, разиграност свих структуралних елемената песме, мудрости детињства и ослањање песме на живу дечју инвенцију“ (МИЛАРИЋ 1975: 5).

Душан Радовић је убрзо постао предводник читавог „новог таласа“ писаца за децу, међу којима су предњачили Александар Поповић (Радовићев сарадник на сценарију ТВ серије *На слово, на слово* 1963-65.), Драган Лукић и Григор Витез, да би ту поетику затим прихватила и млађа генерација: Стеван Раичковић, Милован Данојлић, Љубивоје Ршумовић, Мирослав Антић, Брана Црнчевић, Милован Витезовић и многи други песници наредних нараштаја.

Квалитет књижевности за децу допринео је да се она озбиљно прихвати и третира у оквиру српске и југословенске књижевности, а „стремљења модерних стваралаца за децу изражена су у манифестном излагању Душана Радовића на Трибини Змајевих дечјих игара 1958. године, у есеју *Дете и књига*, чију основу чине разматрања поетског израза у литератури за децу“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 13).

У надахнутом тексту Радовић је подсетио да је детињство признато као посебно доба, тек са развојем цивилизације, а да је код нас дете „измислио [...] велики српски песник Змај Јова“, јер је промовисао децу као посебна, највреднија бића и подарио им песме писане за њих: „Дечје књиге су као најдивније играчке. Неодољиво лепе и примамљиве. Ведре и лековите. Једноставне и паметне. Не постоји популарнија уметност од оне намењене деци. Ниједна књига није читанија од дечјих. Ниједна радио-емисија није слушанија, јер слушају и читају и млади и стари. И ничему се не може прорицати лепша будућност и најдубља старост но тим лепим играчкама духа“ (РАДОВИЋ 2006: 413).

Међутим, свет се променио, уметност се од „ретког доживљаја“ преобразила у „артикал широке потрошње“, а неки књижевници који пишу за децу као да то нису ни приметили: „Има писаца који деци причају носталгичне успомене на своје детињство. Нису нашли другу везу са данашњом децом. То су књиге сентименталне и поетске. [...] Данашња деца и патријархалне слике негдашњег живота тешко се могу везати. Филмови, стрипови, низ других врло баналних облика ослободили су савремену децу патетичног и романтичног односа према уметности, па и према писаној речи“ (РАДОВИЋ 2006: 414-415).

У завршници овог програмског текста, аутор се усудио да изговори и оно што је књижевна критика прећуткивала: „Према мишљењу случајних и професионалних критичара и теоретичара, стање у нашој поезији је идилично. Нема лоших књига и недаровитих песника. [...] Добре песме не разликују се толико колико начелна схватања поезије. Добра, успела песма брани себе, својом инвенцијом и интелигенцијом, укусом и

културом певања. Добра песма је песма с мером. Добра песма има онолико речи колико је потребно да би се доказала. Добра песма је здрава песма. [...] Добра песма за децу мора занимати и одраслог читаоца. Она мора садржати обрт или значење које може обрадовати и већег читаоца него што је дете. Она мора имати још једну вертикалну димензију и значити нешто друго сем онога што је деци речено. [...] Али она мора имати неке везе са животом и искуством деце и бити врло близу дечје могућности да схвати и разуме. Добра песма за децу не може бити празна вербална игарија. Она мора бити озбиљна и одговорна према малим читаоцима“ (РАДОВИЋ 2006: 417-418).

Даровити песници и писци добро су разумели Радовићеву поруку и прихвативши нове идеје, развијали су самосвојан пут у писању за децу. Њихов утицај био је тако велики да су седамдесетих година двадесетог века почели да излазе часописи специјализовани за књижевност за децу, у свим деловима Југославије, а међу најзначајнијима било је и новосадско *Детињство*. Уследило је и отварање катедри књижевности за децу на нашим Универзитетима, а од посебног је значаја и што су педагошке академије увеле као посебан предмет Књижевност за децу.

Међутим, број оних који су желели да пишу био је већи од броја талентованих, тако да је Радовић добио и следбенике који су само променили приступ најмлађој публици, али им то није могло надокнадити недостатак дара: „Цијела једна мала армија пјесника прихватила је нови манир, не трудећи се, углавном, да нађе неки властити пут у свему томе. Тако смо се опасно приближили стању кад и по конструкцији и по лексици и по хуморном ефекту и по општем току почиње пјесма да личи на пјесму као јаје на јаје“ (ВУКОВИЋ 1982: 35-36).

Показало се да Радовићева „естетика једноставности“ није лако достижна, у складу са запажањем грчком филозофа Ксенофонта који је сматрао „да би човек разумео генија, мора и сам да буде геније“. Ипак, они најбољи из плејаде писаца за децу од шездесетих до осамдесетих година прошлог века, значајно су допринели прихватању ове литерарне врсте и утицали да се избрише граница између „велике и мале литературе“. У савремено доба све је више књижевника који се не устручавају да пишу и за одрасле, и за децу, а то је првенствено заслуга Душана Радовића који је у сваком жанру демонстрирао уметничко мајсторство.

Прихвативши из српске народне књижевности оно што је одговарало његовом афинитету – бајке, приче, брзалице, бројалице, ређалице, бајалице, усмени говор близак руском сказу, и директно обраћање читаоцу – слушаоцу, Радовић је и од Јована Јовановића Змаја усвојио оно што је сматрао модерним - надреално и фантастично, а све дидактично је пародирао. Чинио је то на благонаклон начин, указујући почаст Змају, пишући тако да песмама указује на прототекст свог великог узора.

Неки књижевници и критичари нису то разумели, попут Боре Ћосића, чија је похвала неумесна и за писца и за његове младе читаоце: „Радовић је најдидактичнији дечји песник овога тренутка, који проналази довољно веселе и довољно ироничне путеве

да оправда обавезне школске лекције свом бесловесном дечјем аудиторијуму“ (ЋОСИЋ 1965: 11).

Повезивање традиције са модернизмом, Змаја са Васком Попом као савремеником, Иван Шоп је видео као блискост која се не заснива на следбеништу у темама и мотивима, „већ у ставу према детету и песми намењеној том детету, једном речју, у иманентној поетици двојице песника. [...] Радовићева песничка имагинација издржала је пробу различитих комуникативних медија, прилагођавајући се телевизији, радију, позоришту, луткарској сцени, али остајући увек везана за једну визију света прожету неисцрпном маштом за обликовање језичке тензије блиске дечјој, у поетске слике блиске читаоцима свих узраста“ (ШОП 1981: 229).

Душан Радовић је крчио нове путеве српској књижевности за децу, у складу са схватањем филозофа Имануела Канта да „геније јесте таленат (природна обдареност) који уметности прописује правило“ (КАНТ 1991: 196-197). Ово истицање субјективности у људским судовима о естетском, али и у самом стваралаштву, Хегел тумачи другачије: апсолутна објективност апсолутног духа је основа свега. Ни природа као оспољење апсолутног духа, ни уметник и његова генијалност, упркос слободној вољи човека, не постоје изван тога, што значи да је и уметничко дело такође чулно оспољење апсолутног духа: „Уметничко дело је дело слободне воље. А уметник је мајстор божији“ (ХЕГЕЛ 1987: 466).

Наш књижевник није волео велике речи и мистификацију стваралаштва, ни туђег ни сопственог. Сматрао је да се може живети слободно и спокојно, и без сврхе и циља, тако што се сваки тренутак, сусрет и доживљај сматрају вредним, онако како то деца чине: „Кад нема великих ствари, онда су све ствари велике. Пошто ништа нисмо сазнали ни докучили, вратимо се на почетак – чуђењу и игри“ (РАДОВИЋ 1972: 33).

Душан Радовић је пронашао слободу у скромном животу посвећеном раду, схваћеном као игра имагинације и мноштву путева од детета у себи до детета као читаоца, слушаоца, гледаоца: „Кад данас погледам – ШТА САМ ТО РАДИО – чини ми се да сам више експериментисао, тражио како се све може писати за децу, него што сам писао и остваривао неке своје могућности. Протекло је већ више од тридесет година од како сам на свом путу. Дугих тридесет и више година, а моје дело је све шареније и нестабилније. Клати се у широким амплитудама, од књиге 'Поштована децо' (1954) до сликовнице 'Седи да разговарамо' (1982), и све је теже закључити – шта је то. Сви други пишу своје песме и приче, сеју и негују сваки свој цвет, а ја себи личим на геометра који тражи, мери и утврђује шта све припада деци и литератури за децу“ (РАДОВИЋ 1983: 97).

Често наглашавајући да је „примењени писац“ (РАДОВИЋ 2006: 17), користио је читаву палету заната, да дочара свој рад – од „шнајдерке која шије по кућама“ до „геометра који тражи и мери“ књижевну територију која припада дечјем свету. У његовој библиографији се поред објављених књига налази и велики број дела изведених у позоришту, на радију и телевизији, али и наручени текстови за различите прилике: рецитал *Црни дан* (1971) за Велики школски час у Крагујевцу, песме *Вукова азбука* (1971)

написане за „Акцију описмењавања“, збирка *Зоолошки врт* (1972) наручена од београдског ЗОО врта као поетски водич за посетиоце, песма *Здравица* за „Радост Европе“ у Београду која је постала химна ове манифестације, текстови за шабачку „Чивијаду“ (1972), „Драгачевски сабор трубача“ (1972), пропагандне акције за крушевачку „Мериму“, „Жупски рубин“, „Јоги душеке“, „Енергоинвест“, „ЈАТ“, „Бисер сир“, „Атекс“, „Центропром“, „Југодрво“, „Луксол“, „Никшићко пиво“, „Деламарис“, минералну воду „Књаз Милош“ али и БИГЗ.

Оно што фасцинира јесте Радовићев труд око сваког текста како би он имао и естетску вредност, уз информацију коју треба да саопшти, о чему год да је реч: „Немојте бити прости, молим вас! Немојте ценити само оно што сте скупо платили! Ви се можете китити свим и свачим, сребрним и златним шљокицама и украсима, скупим ђинђувама, међутим – оно што је најлепше на вама добили сте бесплатно, кад сте се родили и нешто касније! Зар је то тако тешко схватити? Има ли нешто лепше и скупоченије од лепих очију, лепе косе, лепе главе... и свега другог, чиме су вас тако богато даривале мајка природа и ваша рођена мати? Па нема, сигурно!“ (РАДОВИЋ 2006: 827).

Овако почиње реклама за козметичке препарате фабрике „Луксол Зрењанин“, а било да је то био његов радни задатак или нешто што пише из љубави, као песме за Фудбалски клуб „Партизан“ и поруке упућене навијачима, Радовић се својски трудио да уз квалитет пренесе и своја уверења о „чојству и јунаштву“, по угледу на Марка Миљанова: „Добро се зна шта се под Партизановом заставом сме узвикивати и радити а шта не сме. Или мењајте заставу или понашање“ (РАДОВИЋ 2006: 851).

У поређењу са данашњим временом комерцијализације спорта и макијавелизма у коме победа као једини циљ, „оправдава сва средства“, Радовићеве поруке делују архаично. Оне и јесу из једног другог времена социјалистичког морала који су поштовали „мајстори“, а подсмевали му се „дунстери“, али је првих било више: „Одговарати на тако различите потребе културног тржишта могу само добре занатлије и вешти мајстори. Ја сам постао баш то, и није ми жао нити ме је срамота. Имам много муштерија и све су, углавном, врло задовољне“ (РАДОВИЋ 1983: 99).

Главна сврха писања била је, ипак, сасвим другачија, сажета у одговору на питање зашто пише за децу: „Одбрана од онаквог гледања на свет какво постоји у науци; жеља да се другачије гледа на свет. Писање значи врсту игре, што је боље него радити. Боље је чудити се него откривати истину; лакше је стварати свет него га описивати“ (ВАСИЋ 1975: 17).

Неки књижевни критичари, попут Хусеина Тахмишчића, запазили су да су Радовићеве песме „ефикасније од саме књижевне критике“ (ТАХМИШЧИЋ 1971: 80). На исти начин, он је исказивао и своје поимање литературе, теорије књижевности и програмска начела, кроз песме и приче, предговоре књига, а повремено и на трибинама различитих врста, од оних организованих на манифестацијама посвећеним стваралаштву за децу, до медијских конференција.

У предговору књизи *Причам ти причу* (1963) Душан Радовић је у једној реченици објаснио свој приповедачки поступак, наглашавајући пресудан значај занимљивости приче: „Ако писац хоће да занимљиво прича, он прво мора да буде кратак, друго, да измишља немогуће ствари; треће, да прича смешно“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 21).

Још једноставније је то демонстрирао у песми *Деца воле* објављеној у књизи *Смешне речи* (1961), која почиње потрагом за чудним речима, а крај је отворен, у духу Ековог схватања отвореног дела:

„Деца воле чудне ствари

као што су оџачари,

као што су кочничари,

као што су, као што су...

Деца воле слатке ствари

као што су сутлијаши,

као што су грилијаши,

као што су, као што су...

Деца воле смешне речи

као што су пападаћи,

као што су сумарени,

као што су, као што су...“

(РАДОВИЋ 2006: 28).

Треба нагласити да упркос похвалама које је добијао од књижевне критике као први модерниста у српској књижевности за децу, Душан Радовић није волео такве поделе писаца: „Модерно је непрецизан израз за нешто што би морало да буде трајно, што би, дакле, као парадокс, морало да буде изван моде. У том смислу модерно, или оно што бисмо у неким делима данас могли да препознамо као модерно, можемо наћи и у врло старим књигама и код давно умрлих писаца“ (РАДОВИЋ 1969: 119).

Због тога је Јована Јовановића Змаја сматрао модерним песником у већем делу његовог стваралаштва, а с друге стране, међу савременицима, Радовић је уочио многе чији речник, стил и наратив не функционишу у комуникацији са читаоцима двадесетог века. Предлагао је да се о делу суди објективно, по критеријуму естетског квалитета, али је ипак

признавао неке особености модерне литературе које су унапредиле књижевност намењену деци: „Она је изванредно обогатила језик, апаратуру мишљења, и то је једна од њених највећих вредности, не као разонода, не као шегачење, него као помоћ детету да располаже што богатијом апаратуром којом може да гледа и да се изражава“ (РАДОВИЋ 1969: 121).

Сви критичари су запазили да је насловом прве књиге *Поштована децо* (1954), Душан Радовић увео у српску књижевност уважавање детета и нови приступ: „Док традиционалисти, па и неки модерни песници деци говоре, Радовић са децом разговара“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 26).

Међутим, то поштовање има и хумористички призвук, јер подсећа на обраћање циркуског импресарија публици, чиме се најављује почетак представе. Зато је од дечје публике и био прихваћен са одушевљењем, јер је од почетка пристајао на логику најмлађих. Бахтиновска дијалогичност писца и читалаца заснована је на равноправним основама: „Читалац не жели исповедни приступ песника у песми, он жели песму у којој нису ни деца, ни одрасли, он жели, изгледа, песму у којој говори неко трећи, ни људи, ни деца, већ неко моћнији, или бар чуднији од њих“ (МИЛАРИЋ 1977: 20).

Душан Радовић је саговорник који својим стварањем испуњава дечји хоризонт очекивања, али га и премашује. Филозофску тезу о човеку као задатом бићу песник оваплоћује тако што поставља будућност као циљ поезије, чиме заједно са децом прекорачује датост садашњости. Уочивши значајну разлику деце од одраслих, јер се дете не потврђује у размишљању, него у акцији, писац запажа и да је идеализација детињства склоност којој се прибегава у зрелом добу. Док траје, детињство је доба у коме има много страха и патње, о чему је говорио кроз стихове, као у краткој песми *Шта је страшно* из књиге *Седи да разговарамо* (1981): „Страшно је кад неко плаче/ а нико га не пита/ - зашто плаче“ (РАДОВИЋ 2006: 39).

Милован Данојлић, један од наших књижевника који је писао и за децу и за одрасле, такође је уочио да је „безбрижно детињство“ само мит: „Дете се, свакако, ужасава своје ситуације. Детету је детињство мука и ропство, напор и лишавање“ (ДАНОЈЛИЋ 1973: 45). Другим речима, одрасли лакше запажају радост и смех, одушевљење и зачуђеност деце светом и његовим лепотама, трудећи се да одагнају страх и ужас од живота, како код најмлађих, тако и код себе самих. То потискивање и чини да „забораве“ нелагодност сопственог детињства.

Дете је незадовољно светом у коме осећа страх и тескобу, оно жели да га промени али не на дуге стазе, већ брзо и одмах. Радовић је разумео ту дечју потребу за редом и хармонијом који му уливају сигурност, како би могло да се препусти активном откривању света, често учествујући у несташлуцима, јер је то пречица ка мењању свега што спутава и ограничава.

Занимљиво је да је Жан Жак Русо запазио да се дечја активност чешће испољава у рушењу него у грађењу, али је за то имао разумевања и дао објашњење таквог понашања: „Дете осећа у себи тако много живота да је у стању оживети сву своју околину. Било да

ствара или да руши, то је њему свеједно; оно је задовољно тим што мења стање ствари, и свака промена за њега значи делање. Његов тобожњи нагон за разарањем није последица урођене злобе него се да тако објаснити што је стварајуће делање увек споро, док разарајуће делање боље пристаје децјој живахности, јер даје брже резултате“ (РУСО 1950: 9).

Душан Радовић поштује чињеницу да дете има свој сопствени поглед на свет, да размишља и осећа другачије од одраслог човека. Зато и не покушава да наметне било шта из репертоара педагошких калуца, већ својим стиховима и причама нуди слободну игру и проналазаштво као пут откривања света. За разлику од неких других великих песника за децу, попут Александра Вуча који *Дружину пет петлића* води на Аду, или Милована Данојлића који ствара *Дечју Републику Викторију*, Радовић не нуди никакву утопију. Уместо тога он разбија деци наметнуте шаблоне и правила, устаљене конвенције и правила, не замењујући је тобожњом занесеношћу и сентименталношћу.

„Радовић је често хладан, мисаон и далек од сваке осећајности, ироничан и циничан. Обраћање децјој памети подразумева и нове моделе сликања света који се не заснивају на веродостојности и илузији стварности. Детету није потребна помоћ за улазак у одређену невероватну ситуацију, коју изграђује књижевни текст, да би се уочиле дубље везе између света дела и стварног света. Радовићево претеривање и 'измишљавање' није романтичарско, оно прелази у карикатуру којом се затежу лукови међу противречностима у стварном животу“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 33).

Суштинска одлика књижевног дела Душана Радовића је интелектуалност и то његов опус чини јединственим у српској књижевности за децу. Он размишља о свему постојећем, од играчака до људске егзистенције у свету који је човек оплеменио културом и цивилизацијом, а оно што је посебно значајно, кроз текстове за децу он се рефлексивно осврће и на саму рефлексију, Стално преиспитујући логику, он указује деци на бројне, другачије погледе на свет, ствари и бића у њему, остварујући добар баланс рационалног и ирационалног. Освајајући нове просторе слободе, за себе и своје читаоце, Радовић је заслужио да се и на њега, као и на највеће светске писце, односе речи Пола Валерија: „Оно што учимо читајући праве писце, јесу слободе. Читајући слабе, осећамо се тескобно“ (ВАЛЕРИ 1980: 199).

Комуникацију са читаоцима али и слушаоцима и гледаоцима радија и телевизије, Душан Радовић успоставља користећи традиционалан начин карактеристичан за усмено народно стваралаштво. Попут приповедача уз огњиште или гуслара који уместо десетерца користи модернистичке форме, углавном кратке и ефектне, он успоставља јединство духа са публиком, претварајући читање од индивидуалног у чин колективног учествовања: „Душан Радовић се тврдоглаво опире аристократизму писане речи, ослањајући се на непосредну реч народног приповедача, примењујући стил без украса, без великих гестова“ (ДАНОЈЛИЋ 1973: 121).

Намерно редукујући уметничка средства, он ствара књижевност за децу али и одрасле, првенствено као уметност живе речи, враћајући је њеним историјским почецима.

За то је имао основа у експанзији електронских медија, радија и телевизије, који су публику окренули, у великој мери, слушању и гледању, уместо читања. То је обновило јединствени комуникацијски ток између казивача и слушалаца, а појава интернета омогућила је да се Радовићеви сачувани снимци шире на друштвеним мрежама и допиру до старих и нових поборника његових поетских и прозних текстова.

Још од првих песама којима је „пронашао свој глас“, а то су биле три песме написане почетком педесетих година двадесетог века, на службеном путу у хотелској соби у Загребу – *Био једном један лав, какав лав, страшан лав, Писмо за ловца* и *Да ли ми верујете*, успостављена је присна комуникација са читаоцима, толико сугестивна да деца осећају потребу да на стихове гласно одговарају. Бројне анегдоте потврђују да већ код наслова песме *Да ли ми верујете?*, ђаци углас одговарају учитељици или учитељу: „Верујемо!“. Потребно је неко време да деца схвате да то није питање као увод у песму, већ сама песма: „Снажан естетички ефекат његовог књижевног дела за децу огледа се у беспрекорној илузији да је оно настало и да постоји само у сарадњи са читаоцем“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 41).

7.1. ПОЕТСКЕ ИГРЕ ДУШАНА РАДОВИЋА

Поетско дело мора имати естетску вредност, све друге су секундарне. Песник Лаза Костић је у *Књизи о Змају* написао, поводом дидактичности његових песама: „Учити дете посредством стихова јалов је и штетан посао“ (КОСТИЋ 1984: 133).

Душан Радовић је уместо педагогије даровао најмлађем читаоцу универзалне људске вредности, условно речено – „педагогију слободе“ и људских права, а посебно права детета на здраво одрастање и на игру као предуслов креативног развоја личности. У међувремену се и педагогија модернизовала, под утицајем сазнања о детету до којих је дошла развојна психологија.

Тако се Радовићева антидидактичност показала пожељном, а речи песника Милована Данојлића одавно на то указују: „Сложимо ли се да је за изграђивање дечје личности важно упућивање у тајне слободе, усмеравање ка игри и радости, и да томе може допринети и поезија, онда је Душан Радовић васпитач од великог утицаја“ (ДАНОЈЛИЋ 1973: 104). Потврду да је модернизам стигао и у педагогију налазимо у приручнику *Књижевност у дечјем вртићу* (ДОТЛИЋ и КАМЕНОВ 1996), у коме је Радовић заступљен са 26 наслова, а Змај и Ршумовић са по шест, док су остали песници заступљени са највише четири песме.

Универзалним људским правима припада и право да све радимо у складу са сопственим могућностима, а не са споља наметнутим циљевима који и од детета траже немогуће. О томе је Радовић писао у песми *Важна питања*, ослобађајући пионире потребе да буду и хероји и најбољи у свему што се учи у школи:

„Да ли пионир мора да буде храбар?

Не мора, ако није.

Да ли пионир сме да се туче?

Не сме, ако не мора.

Да ли пионир мора бити добар ђак?

Не мора, ако је глуп.

Да ли пионир мора све да зна?

Мора, али не може.“

(ЈОВАНОВИЋ 2001: 47).

Ова песма је ослобађајућа и за одраслог читаоца, она је попут психолошког саветовања које нас учи да не постављамо себи нереалне захтеве. О томе је, на сличан начин Радовић говорио и у радио-емисији *Београде, добро јутро*, саветујући да се понекад и одустане од претераних амбиција и тако осети олакшање, неопходно за спокојан живот. Писац нас учи да је за превазилажење унутрашњих конфликта потребно направити компромис, онај најтежи: са самим собом.

Иако су Радовићеве песме, приче и драме антипод бајкама, оне ипак имају нешто заједничко са њима: њихов наратив је занимљив и чудесан, без наравоученија какво следи на крају басне. Детету се препушта да само изведе закључке, а то је по мишљењу психоаналитичара Бруна Бетелхајма од изузетне важности да се проникне у значење бајки: „Једино овај процес обезбеђује истинско сазревање, док казивање детету шта да чини само замењује ропство његове властите незрелости робовањем крутим заповестима одраслих“ (БЕТЕЛХАЈМ 1979: 59).

Понекад су критичари погрешно разумевали Радовићеву поезију и прозу, свдећи је на игру ради игре, чисту игру речи која за собом повлачи и ирационалне преокрете фабуле: „Свет је по Душану Радовићу игра, а његова поезија је слављење пантеистичке диктатуре игре“ (ПРАЖИЋ 1971: 41).

Сам писац није се заклањао иза филозофа који су, попут Ханса Георга Гадамера (1986: 126), у игри видели суштину људског бића, већ је на неразумевање одговарао детаљним објашњењем: „Игра је само поступак, начин да се савременијим средствима дође до неке слике или мудрости... Добра песма за децу не може бити празна вербална игарија. Лоши песници лоше су прочитали песнике који се играју и учинило им се да у њиховим песмама нема никаквог смисла, већ само неодговорне игре“ (РАДОВИЋ 1984: IX-XI).

По аналогiji Фројдовога схватања сна као „царског пута у несвесно“ (1976: 127), Радовићу је стваралачка игра поступак који представља „пут до мудрости“. Тај пут није циљ, већ је сам процес суштински важан за испуњен живот: „Игра је заједнички феномен детињства и уметности, најшири простор слободе и авантуре духа. Поезија је, пре свега, у

себи затворена сфера игре, сасвим посебан свет, са својим посебним законима, различитим од сваке стварности“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 50).

Дечја игра и наративи Душана Радовића одлично комуницирају, јер се заснивају на стваралачкој имагинацији која ствара нове светове, другачије од постојећег. Та илузија је један од могућих светова приче, освешћена илузија у коју се по потреби улази и из ње излази. Сам корен речи „илузија“ наговештава такво значење: *in lusio* примарно значи „улазак у игру“. Другачије речено, позив на игру је примамљив, јер води у „нестварну стварност“ која се, парадоксално, док игра траје, схвата као „стварност стварнија од стварности“. Обичан штап постаје коњ и деца то прихватају потпуно озбиљно као што глумци у представи сваку условност предочавају публици истинском акцијом на сцени, упркос свести свих учесника у догађају да је реч о илузији.

Француски писац, социолог и књижевни критичар Роже Кајоа, фокус истраживања усмерио је на однос игре и онога што је за човека свето: „Игра може да се састоји не само у развијању неке активности или покоравану судбини у некој фиктивној средини, него и у томе да лично постанемо нека измишљена личност и да се сходно томе понашамо“ (КАЈОА 1979: 47).

Радовић успева да својим наративима и начином на који их представља, споји дечји доживљај игре са дечјим доживљајем књижевности. При томе се догађа необично чудо, дете је усхићено и та радост га води ка ослобођењу од веза са стварношћу, што изазива „проширење бића, али се свест о стварности не губи“, што је одлика човека схваћеног као *homo ludens* (ХУИЗИНГА 1973: 58).

Све док игра траје, у Радовићевој песми, причи, радио-драми или епизоди телевизијске серије, она је отелотворење слободе и усхићења изазваног радношћу постојања без ограничења. За разлику од Јована Јовановића Змаја који је песме и приче завршавао укидањем илузије, по принципу „Ал' што не мож' бити/ о том немој говорити“ из песме *Кад би*, код Радовића се завршетком игре односно текста, илузија може наставити. Ако је *Плави зец*, једва уловљен на крају света, преварио ловца и побегао „из торбака“, то не значи да га неко други, „Плавог зеца, чудног зеца, јединог на свету!“ (РАДОВИЋ 2006: 26-27) неће поново уловити. Можда ће то бити баш неко дете које управо слуша или чита песму. Остављање наде је великодушан гест песника који дозвољава да дечји свет настави да постоји, тако необичан и зачаран лепотом речи и догађаја.

Коришћење звучних рима је Радовићев начин на који гради песму али тако да се међу речима налази веза и њихова значења успостављају смисао, спајајући неочекиване менталне слике код читаоца односно слушаоца: Петроније постаје музичар из филхармоније, захваљујући рими, кнез мора да има бркове, јер „брковез“ то захтева, сер – пропелер, а недостатност једног краља да влада, огледа се кроз његову величину – буквалну и фигуративну, јер је он „три фртаља краља“. Овакво писање није иновација Душана Радовића, само је инсистирање на звучности оно што га издваја: „Има много више

изгледа да једна рима прибави какву (књижевну) 'идеју' него да се пронађе рима полазећи од 'идеје'" (ВАЛЕРИ 1980: 205).

Попут мудраца који у самом животу виде највећу вредност, тако и игра речима Душана Радовића није бесмислена забава: по схватању Пола Валерија, њен смисао открива се у трагању за смислом, сам процес је смисао који даје неочекиване резултате, тако да песма на крају изненађује и самог аутора. То је могуће само ако песник поседује изражено осећање за језик и говор, ако трага за речима које имају необичан смисао али и необично звуче. Радовићево књижевно дело, првенствено текстови писани за децу, али и за одрасле, представља аутореклексивну уметност која је свесна језика као медија књижевности. Тако се потврђује мисао Вофганга Кајзера да „језик није само медиј већ и супстанца књижевности“ (КАЈЗЕР 1973: 322).

Када се наглашава значај звучности речи, не треба занемарити друге изражајне могућности језика и говора: Радовић користи и типографске могућности да визуализује текст песме и тако сугерише догађаје, он казује и показује, уједињујући садржај и форму, као у песми *Врабац* из циклуса *Све што расте*:

„Врабац
је
мали
да
пева,
зато
цвр -
ку -
ће!

Врабац
је
ситан
да
скаче,
зато
ска -

ку -

ће!“

(РАДОВИЋ 2006: 33).

Овакав тип интервенција у тексту представља први трансмедијски корак Душана Радовића ка визуелним уметностима. Уочљива је блискост и са поетиком дадаизма, посебно са српским авангардним ствараоцима окупљеним око часописа „Зенит“ – Драганом Алексићем, Бранком Ве Пољанским и Љубомиром Мицићем који су били најактивнији у кратком периоду од 1921. до 1923. године. У *Антологији српског дадаизма* приређивач Предраг Тодоровић (2014) представио је нашој књижевној јавности жанровски разноврсне литерарне творевине које одликују интертекстуалност, полиморфност и метајезик, што резултира метатекстом.

Могућа референца је и сигнализам Мирољуба Тодоровића који је 1959. године започео експерименте у језику, повезујући га са сцијентизмом – уношењем формула и симбола из егзактних наука, а затим и са визуелизацијом текста, разлагањем речи на слоге и њихово распрострањање у простору странице. Дадаисти и српски зенитисти су на тај начин обликовали текст одмах после Првог светског рата, али је Тодоровић оживео њихове авангардне иновације у доба соцреализма који се повлачио пред модерним струјањима у српској књижевности.

Радовићу је блиско разлагање речи на слоге и графичко обликовање текста на страници, а један од најупечатљивијих примера је у песми *Како се смањивала реална вредност једног каубоја*. По ауторовој идеји, у овој песми се постепено смањује и слог којим је одштампана, у складу са падом вредности каубоја од 100% на 80%, затим на 60%, потом на 40% и на крају на једва читљивих 20% које воде ка потпуном нестанку: „Педаљ по педаљ страћи/ - и гроб заслужи краћи“ (РАДОВИЋ 2006: 83).

КАКО СЕ СМАЊИВАЛА РЕАЛНА ВРЕДНОСТ ЈЕДНОГ КАУБОЈА

100%

У идеји – сјајан

у принципу – лаф,

у побуди – бајан,

у намери – паф!

У цртежу – бљесак,

у концепту – флит,

у начелу – тресак,

као цака – хит!
Теоретски – чудо,
у жељама – гром,
у пројекту – лудо,
за почетак – лом!

80%
Међутим,
чим негде
прасне
-он
за нијансу
спласне.
Чим негде
нешто
лупи
-он се
приметно
Скупи.

60%
Буде ли
негде
треска
-он се
буквално
спљеска.
Ако га
нешто
такне

-он се
за проценат
смакне.

40%
Почне ли
рафал
да крчка
-он се
директно
збрчка.

Ако
и с бока
кока
-још се
за рецку
скљока.
Још ако
и с леђа
груне
-он
упадљиво
труне.

20%
Деси се,
стрела
врисне
-он се
за педаљ
стисне.
Погледа:
секира
трчи

-joш ce
за пeдaљ
згpчи.
Пeдaљ
пo пeдaљ
cтpaћи
-и гpоб
зacлyжи
кpaћи.

(PAДOВИЋ 2006: 83).

У не баш богатом трансмедијалном приступу језику и његовом повезивању са цртежом, сликом, фотографијом и рукописним белешкама, у српској уметности се издваја дело филмског редитеља Слободана Шијана *Мораћу да скренем – визуелни експерименти 1960 – 2012*. у издању Музеја савремене уметности Војводине. У овом контексту треба поменути и графички роман Владимира Вељашевића *Слободан пад* (2017), својеврсни омаж српском дадаизму, инспирисан стиховима Љубомира Мицића, јер „Онога који љуби не води се за руку него за срце!“ (МИЦИЋ према ТОДОРОВИЋ 2014: 172).

Радовићева сарадња са Душаном Петричићем, карикатуристом и илустратором, не заостаје за најбољим нашим и светским авангардистима који уједињују визуелно и језичко, а често их и надмашује, производећи нова, метареферента значења у комуникацији текста и цртежа са читаоцима/гледаоцима. Најпознатије су *ТВ куварице* (1982), али квалитетом не заостају ни *Београдски сувенири* (1979) и *Београђани и Београд* (1982), док је сликовница *Никола Тесла: моје детињство* (1980) пример како књига делује као уметнички предмет, формом превазилазећи значај садржаја.

Било да ствара самостално, у сарадњи са другим писцима или ликовним уметницима или тимски – у реализацији радио и телевизијских емисија, Душан Радовић уноси ведрину и просветљујући смех у откривање и промишљање света. Ако је меланхолија била трансмедијални феномен доба романтизма, као што запажа Вернер Волф, за послератни период југословенског социјализма, од педесетих до осамдесетих година, може се рећи да је то доба оптимизма и хумора. Један од „генератора“ такве врсте енергије био је Радовић, што је запазила и књижевна критика: „Дечје чуђење у свету није отворено за тамне стране света; дечје чуђење је чуђење откривања, освајања, радовања“ (МИЛАРИЋ 1970: 42).

То не значи да у дечјем животу нема туге и бола, већ да је песник Радовић у стању да снагом уметничке имагинације „неутралише поразна осећања света“, пише Владимир Миларић у тексту чији наслов управо о томе и говори: *Песма која не зна за пораз* (1970: 28-43). Једна од песама коју наводе сви књижевни критичари је *Здравица*, написана за манифестацију „Радост Европе“ и сви су сагласни да је то химна животу, а тако и завршава, као ода дечје радости:

„Нека пева
све што има глас,
нико лепше,
ведрије од нас.
Певати, певати, лепо је певати!
Живети, живети, лепо је живети!
ЖИВЕЛИ!“

(РАДОВИЋ 2006: 32).

Душан Радовић је често истицао да за децу треба „писати кратко, измишљати немогуће и причати смешно“, а то је најдиректније формулисао у предговору књиге *Причам ти причу* (1963). Кратки текстови су неопходни да би деца имала стрпљења да их прочитају, јер се њихова пажња не може дуго задржати ни на тексту, нити на слушању или гледање једне исте приче. Чудесно које превазилази стварност је „магнет“ за њихову радозналост, а смех је најдиректније повезан са дечјом животном енергијом која се испољава кроз радост и ведрину. Свет одраслих није идеалан, а поготово није „кројен по дечјој мери“. Зато је смех и одбрана од неправде, и критика таквог света.

Хумор је у народном стваралаштву веома заступљен, а такође и као део свакодневице, на местима где се људи окупљају да раде, тргују, забављају се: „Смех долази одоздо. Смех је у суштини демократски; хумор је најдемократичнији од свих људских обичаја“ (ЧАПЕК 1967: 61). Зато готово и да нема писаца за децу који нису истовремено и сјајни хумористи. Александар Вучо је смех сматрао неком врстом дечјег штита од невоља, а хумор у књижевности за децу, својеврсним громобраном од спољашњег света.

У истој књизи, *Марсија или на маргинама литературе*, новинар и писац Карел Чапек истиче управо ту, одбрамбену улогу смеха: „Хумор је супротност патосу; то је трик помоћу ког се догађај умањује као кад на њега гледамо кроз окренути дурбин. Ако се човек шали на рачун своје невоље, тиме јој умањује значај; када би се цар шалио на рачун своје власти, приметио би да она није баш тако славна и велика како би могло изгледати. Хумор је увек помало одбрана и напад против судбине, из незадовољства се рађа више обешечајства него из блаженог и спокојног духа“ (ЧАПЕК 1967: 64).

Оно што је посебна карактеристика Душана Радовића као аутора јесте присуство хумора и у тужним песмама. Најупечатљивији пример таквог приступа је у елегiji *Тужна песма* о госпођи Клари и њених шест мачака:

„Живела једна госпођа Клара,
чудна и стара, врло стара...
И није имала ни маму, ни тету,

никога, никог свог на свету.“

Почетак је тужна слика једне усамљене старице, али спомињање „маме и тете“ уноси ироничан призив, јер се и не очекује да о јако старим људима брину њихови родитељи. Наставак је „урањање“ читаоца у Кларин свет, дом у коме упознаје њене префињене мачке:

„Госпођа Клара је шест мачака чувала
на јастуцима од жуте свиле.
Машне им је кројила, млеко кувала
па су сите и срећне биле –
белих мачака шест.“

Чини се да овде нема хумора, али осмех призива луксуз у коме мачке живе и посвећеност госпође Кларе њеним љубимицама, које третира као децу племенитог, краљевског порекла. Та слика се нагло мења у наредној строфи, оним што је неумитно за свако људско биће:

„А кад је умрла госпођа Клара,
чудна и стара, врло стара,
јастуке од жуте свиле нико није прао,
на доручак нико није звао,
а ловити мишеве нико није знао!“

Показало се да је толико обиље и размаженост, упропастило мачке, јер нису више биле способне за самосталан живот. Без госпође Кларе, и њихова је судбина била запечаћена:

„Тужне су, тужне и гладне биле,
заспале су на јастуцима од жуте свиле
и никада се,
ах, никад се више нису пробудиле –
белих мачака шест.“

(РАДОВИЋ 2006: 26).

Тужна песма истовремено се и подсмева љубави која је упропастила љубимице, на исти начин на који и претерана заштићеност деце у окриљу породице, може да их учини неспособном за живот. Породични „принчеви и принцезе“ бивају свргнути са престола чим закораче у школу, а уколико се томе не прилагоде, и касније током школовања и као одрасли људи, на послу и у браку, осећају се стално закинутим и увећеним, јер други не

примећују како су они другачији и како заслужују сву пажњу и све почести, попут правих краљева и краљица. За њих важи синдром „свргнутог принца“ о коме пише шпански писац за децу Мигел Делибес (1984) у истоименом роману.

Ова песма Душана Радовића, намењена деци, штампана је у многим букварима и антологијама, али је после смрти Тита, неко од високих комунистичких функционера „уочио“ скривену сличност госпође Кларе и Тита, „белих мачака шест“ и република које су чиниле Југославију. То читавање било је подстакнуто економском кризом која је наступила после Титове смрти, продајом робе на бонове, несташицом бензина и све чешћим сукобима републичких руководстава. Тако је једна тужна песма са елементима хумора, постала сатирична, јер се контекст променио.

С друге стране, радио-драма *Капетан Џон Пиплфокс*, препуна метареференци на борачке и гусарске пензије, јунаштво које се заснива на превари попут оног којим је Марко Краљевић савладао Мусу Кесецију, није била политички сумњива. Првенствено због гротескног приступа, иако је и њен текст могуће „двоструко читати“, као игру и као сатиру.

„Од свих видова комичног, код Радовића преовладава хумор, мада ни сатира, са својим иронијским сликањем и цинизмом, ни гротеска, са карикатуралним изобличавањем, нису ретке. У сваком случају, у мешању типова комичног (што је најчешћи случај код нашег песника) доминира хуморни доживљај света, поетски дух симпатије и саосећања за људске мане, топлина према свим облицима постојања, разумевање за људске лудости, благонаклон смешак за слабости у којима се огледа људска и дечија природа, која није идеална“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 64).

Књижевно дело Душана Радовића подсећа на позоришну сцену којом владају најразноврснији ликови. То је последица пишчевог стапања речи са гестом, што није чест случај у поезији: „Ова тежња подстиче писану реч да пређе у живи говор, па онда у радњу, у неку врсту играказа. Она до крајности скраћује размак између поезије и драме, између наратије и акције. На једној страни реч се прелива у радњу, на другој страни она се слива са сликом“ (ТАУТОВИЋ 1975: 123).

Овакав начин писања, о чему је већ било речи у анализи Радовићевих радио-емисија и ТВ серија за децу и одрасле, укида разлику између дијегезиса (приповедања) и мимезиса (представљања). Аутор то чини по аналогiji на најбоље архитектонске грађевине у којима се остварује јединство садржаја (функције) и форме (изгледа), тако да не претеже ни један од ова два елемента, на штету другог. Сваки текст, било да је то песма, прича или драма, заправо је драмски. Писац то постиже тако што увек користи три основна елемента који, по природи ствари, производе догађаје: субјекат се налази у одређеном простору и делује у неком временском оквиру.

Било да су то читаоци, слушаоци или гледаоци, однос аутора је исти, а посматрачима је на услузи увек и наратор. Радња траје док траје приповедање, тако да је временски оквир приповедача (наратора) исти као и за примаоца поруке (наратора). Перспектива из које сагледавају догађај им је такође иста, а то поклапање простора и

времена често се постиже и металепсом којом наратор уводи и публику у наратив, а тиме и у авантуру заједничког кретања кроз одабрани медиј. Писац се готово никада не обраћа појединцу као усамљеном читаоцу књиге, већ слушаоцима и гледаоцима, што увек подразумева миметички однос. Због тога је Радовићево дело, зато што је сценично и драматично, брзо и лако нашло места на радију и телевизији. Ауторском наративу готово да и није била потребна адаптација, јер је он изворно писан за приказивање, како на листу папира у менталним сликама читаоца, тако и аудиовизуелно у електронским медијима.

Природно, позориште као старији медиј је кућа у којој се његови јунаци осећају као у свом дому. Књижевна критика је запазила да је Радовићева поезија блиска позоришту, у њој се остварује и доживљава карневалско осећање света. Та „карневализација“ је онаква какву је описивао Миахил Бахтин, али је истовремено и под утицајем филма и нових медија, тако да постиже зачудност фелинијевског типа: неки обични људи имају необичне идеје и жеље, а неки чудаци би да са њима удруже снаге за остварење највећег подухвата као што је миран живот: „Атмосфера непрестаног дешавања, гужве и метежа, многострукости и обиља, појачава хедонистички аспект, који је значајан елемент естетског уживања малог читаоца у делу. Напротив, у књижевности за одрасле, осећај незадовољства даје пуноћу уметничког доживљаја“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 84).

Ова тврдња није у потпуности тачна: незадовољства животом има и у Радовићевој литератури за децу, али се оно превладава, најчешће тако што бива исмејано и што се, без зазора, одустаје од нереалних амбиција и окреће ка другим стварима. У писању за одрасле, метеж је сведен у оквире свакодневних обавеза, али такође нема мирне са осећајем незадовољства. Хумор се и ту појављује као лек, али још чешће иронија и сатира, усмерена ка онима који су у име свих, укротили животну енергију и покушавају да је усмере, попут планинских река, да тече кроз цеви и буде корисна. Душан Радовић се томе одупире, било да само описује ситуацију, било да нуди алтернативу, боље од најбољег, као у песми *Циљ*:

„Све се понавља,

и јутро,

и петак

и лето.

Циљ је да се све усаврши,

да добијемо најбоље јутро,

најбољи петак и најбоље лето.

Кад постигнемо све то,

рећи ћемо: ето,

зар није вредело?

Сад имамо најбоље јутро,
најбољи петак и најбоље лето.“

(РАДОВИЋ 2006: 34-35).

Критичари су сагласни у мишљењу да Радовићево писање за децу помера постојеће жанровске оквире, мешајући и спајајући стилове, тако да се у песми приповеда и приказује драмска радња, у причу умећу стихови и драмски дијалог, а драма има наратора и мотиве који се повезују асоцијативно, уз бројне дигресије, занемарујући главни драмски ток. ТВ серија *На слово, на слово* је најбољи пример таквог асоцијативног повезивања, где структуру сваке епизоде и серије у целини, држе варијације игара на 30 слова српске азбуке.

Трансформација односа између људи, животиња, ствари и појава, представља главни модел у структури књижевног дела Душана Радовића. Писац непрекидно преобликује стварни свет, понекад то чини нагло метаморфозом, а понекад постепено, поступком који Мери-Лор Рајан назива морфингом (РАЈАН 1999: 131), јер се промене могу пратити, као у песми *Да ли ми верујете?* (РАДОВИЋ 2006: 25).

При томе се везе са стварношћу никада не губе, јер аутор успева да и у креирању најсмелијих светова задржи детаље који подсећају на реалност. Тиме постиже да се „неприродни наратив“ испољава као симболичка визија ванкњижевне стварности. Заправо, један исти наратив непрекидно се сели из једног медија у други, при чему је и „стварност“ само једна од могућих форми доживљавања света. Независно од реализације Радовићевих наратива у електронским медијима, они и на папиру, у новинама или књигама, а сада и на мониторима компјутера, таблета, мобилних телефона, поседују потенцијал за трансформацију, што је предуслов трансмедијалности. Душан Радовић користи различите медије као инструменте на којима је могуће „одсвирати исту композицију“, али неминовно, она увек другачије звучи, иако се ради о истим „нотама“, односно речима. Његово дело је у основи трансмедијално, иако је последње текстове написао читаву деценију пре појаве интернета. Дугогодишњи рад у медијима, на радију и телевизији, учинио га је сензибилисаним за актуелне и будуће, тек наслућене могућности нових медија.

Радовићев фантастични свет задржава везу са стварношћу и пишчевим наговештајима да је реч о уметничкој демистификацији. Попут Брехтових упутстава глумцима да задрже дистанцу у односу на ликове које тумаче, Радовић то сугерише својим читаоцима, слушаоцима и гледаоцима. Понекад то чини већ насловом песме, приче или књиге, као што то чини са делом *Причам ти причу* (1963). Сам израз „означава причање пуно претераности и измишљотина, беспослицу, бесмислицу, глупост, неозбиљну ствар“, према речнику српскохрватског књижевног језика Матице српске (1990).

Приређивач сабраних списа Душана Радовића *Баш свашта* Мирослав Максимовић, о овом допуњеном делу бележи значајна запажања: „Поглавље ’Причам ти причу’ обухвата, под Радовићевим насловом, његове текстове који би се могли сврстати у жанр

кратке приче, као и једини његов путопис. При том, ваља имати на уму да је код овог писца и жанр кратке приче, као и његове песме, специфичан: чудесни обрти који уопште не делују као да су измишљени, јер су засновани на једноставној (и логичној) употреби језика. Само мањи део ових текстова је оригинално написан као прича, већи део су или сам Радовић, или, по његовом моделу, овај приређивач 'извукли' из телевизијских или радио текстова. (Још један пример жанровске мултифункционалности књижевног дела овог писца.)“ (МАКСИМОВИЋ у РАДОВИЋ 2006: 1091).

То што Максимовић назива „мултифункционалношћу“ синоним је за термин који ми користимо у овом раду: трансмедиаљност: „Радовић рачуна на савременог читаоца, дете које одраста уз књиге, радио и телевизију“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 162). То дете се радује када може да упореди своју имагинацију („сањарење“, по Ајзенхуту) коју развија док му читају или док само чита, са филмом који му представља исту причу. Раније генерације су то могле и слушајући радио-драмски програм, данас занемарен у већини домова, а савремене су окренуте интернету и видео-игрицама. Ако се томе додају и бројни производи који подржавају „културну индустрију“ – играчке, мајице, качкети, школске торбе, пернице, шоље за млеко, тањире са ликовима омиљених јунака, сваки наратив постаје трансмедиаљан, преобликујући и саму „стварност“ у још један трансмедиаљни жанр.

Простор у коме Радовићеви наративи бивају представљени публици је нека од разноврсних медијских форми. У том контексту занимљиво је размотрити феномен простора у његовим текстовима. С обзиром на то да је главни део његовог стваралаштва намењен деци, могло би се очекивати да је Душан Радовић сагласан са феноменологом Гастоном Башларом да је кућа „наш први свемир“ (БАШЛАР 1969: 30) и да и за нашег писца важи: „Пре него што ће бити 'бачен у свет'[...] човек бива положен у колевку куће [...] вредност којој се враћамо у нашим сањарењима“ (БАШЛАР 1969: 34).

Напротив, у његовом књижевном делу, најприсутнији је отворени, спољашњи простор - екстеријер. Радовић пише о непрегледним просторствима, великим даљинама, његови јунаци крећу се далеко од свог дворишта, пловећи морима и океанима, прелазећи пустиње и залеђене пределе Северног и Јужног пола, спремни да им под звезданим небом свуда буде дом, па и на крају света. Отвореност простора омогућава испољавање чежње за слободом и укидањем граница и свега што спутава појединца, пре свега дете које је у милости и власти одраслих. Та тежња за превазилажењем постојећег, скученог живота, спаја жељу за кретањем са радозналешћу и сазнањем којим се свет открива и њиме овладава, као у песми *Шта је на крају*:

„Шта је на крају?

На крају неба, на крају мора,

на крају пута?

Шта је на крају –

деца би хтела да знају!

Зато једу, зато спавају,
зато расту брже од капута.
Шта је на крају среде?
Четвртак!
А шта је на крају четвртка?
Петак!
На крају свих крајева –
увек је по један нови почетак!“
(РАДОВИЋ 2006: 122).

Неки проучаваоци књижевности за децу запазили су да се по приступу феномену простора, јако разликују Душан Радовић и Јован Јовановић Змај, упркос Радовићевом наглашавању да му је Змај узор, јер је био „сарадник Сунца [...] неодољиве ведрине“ (РАДОВИЋ 2006: 15). Док првог модернисту у нашој књижевности за децу привлаче бескрајни отворени простори, а његове књижевне јунаке проналазимо у затвореном само ако су ту да би решили неку мистерију или се супротставили некој забрани, Чика Јова се држао изреке „своја кућица, своја слободица“. По томе је Змај близак Башлару, и „кући као првом свемиру“, док Душан Радовић и то преокреће, тако да цео свемир постаје људски дом: „У том погледу, Радовићев свет се веома много разликује од Змајевог просторног круга, који обухвата кућу, двориште, сокак испред куће, школу, каткад виноград. У том кругу дете се сусреће са домаћим животињама, жабама из сеоских бара, птицама које лете изнад кровова“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 169).

Отворени простор као симбол слободе није једини разлог што Радовић избегава да спомиње дом и кућу. Клонећи се сентименталности, писац не сматра детињство заштићеним животним добом. Напротив, већ од рођења, почињу да се упоредо догађају и пријатне и непријатне ствари: радост и заиграност увек прати и страх од напуштања, усамљености, сопствене неспособности да се испуне очекивања, туђа али и своја. Цена слободе је велика.

Просторно одређење прати и временска перспектива и већина догађања у радио-драмама, песмама и причама, код Радовића је у прошлости. Изузетак је ТВ серија *На слово, на слово*, у којој се све догађа у садашњости, пред гледаоцима телевизије, као на позоришној сцени. Наратори, а то су сви ликови у серији, повремено говоре о прошлости, али само када желе да нагласе да нешто потиче из давних времена, да би се одмах вратили у садашњост.

Прошлост је код Радовића одређена условно, а веома ретко се наводи тачан датум као што је то у радио-драми *Како су постале ружне речи*. Да би догађају дао на значају и потврдио да је историјски тачан, у тренутку када светионичар Клаудије бива ухапшен, Офицер одмах изриче и краљеву одлуку о погубљењу кривца: „...Пресуда ће бити

извршена у суботу, трећег марта 1762. године у 10 часова на мосту Великог лава!“ (РАДОВИЋ 2006: 583).

Тачан датум има и пародијски смисао, јер је Клаудије оптужен и осуђен зато што је користио ружну реч „шашав“, и што је најгоре, она се проширила на двору и почели су да је користе и чланови краљевске породице, а најпре „принцеза Кристина, кћи Ричардова“. Понекад се, са истим циљем, датум спомиње и у понекој причи, као у *Белим мишевима*, да би се прецизирано када је дошло до сукоба две врсте ових створења: „Мишије године 1142. дошло је до сукоба између сивих и белих мишева“ (РАДОВИЋ 2006: 139).

Изузетак су текстови писани првенствено за медије, као што су радио-емисија *Београде, добро јутро*, где аутор често почиње обраћање слушаоцима тако што спомене датум или бар дан у недељи. То је најчешће чинио када би освануо неки датум од историјског значаја: „Данас је субота, 27. март. Тај датум би вам морао бити познат, по њему је једна београдска улица добила име. Једног 27. марта, пре 35 година, наш Београд је био у великој форми. Самоубилачки је скандирао: Боље рат, него пакт! и Боље гроб, него роб!“ (РАДОВИЋ 2006: 1010).

У текстовима писаним за новине, датуми се такође подразумевају, па је боравећи у Сједињеним Америчким Државама, Душан Радовић написао *Један путопис* у форми *Дневника из Њујорка, 29. 08. – 11. 09. 1981.* Потпуно супротно од измишљених догађаја у песмама и причама, писац је наводио сваки детаљ, толико прецизно да би читалац могао стећи слику о Америци, али истовремено се осетити блиским аутору, као да су заједно путовали преко Атлантског океана. Као илустрација може да послужи неколико реченица записаних 2. септембра 1981: „Јуче сам био, натерао ме Драган, у МЕТРОПОЛИТЕН МУЗЕЈУ УМЕТНОСТИ – њујоршком Лувру. [...] Кутију филмова за Ацин полароид платио сам око 20 долара. Учинило ми се много. [...] Био сам уморан и покушао да заспим. Од 12 до 5 сам се мучио и тек онда заспао. Пробудио сам се у 10 кад се Драган спремао да легне. [...] Сада је 4 часа. Далеко је још до њујоршког јутра“ (РАДОВИЋ 2006: 244).

Посредно, и то је говор о прошлости, јер се садашњи тренутак не може „уловити“ и сачувати, док пишемо све се претвара у сведочанство о догађајима који су иза нас, а доживљаји у непоуздано сећање. Зато је важно записати их, иако ће читање представљати реконструкцију, а не фото-снимак сећања. Важно је уочити различит приступ Душана Радовића према фикцији – књижевним текстовима у којима је прошлост неодређена, и писању за медије, где су датуми и друге временске одреднице прецизно наведени, до најситнијих детаља.

Што се тиче структуре текстова писаних за класичне и електронске медије, Душан Радовић и његов наратор често мењају психолошку перспективу приповедања, што утиче и на просторно – временске координате. Нарочито велику слободу у оваквом манипулисању, писац примењује у две радио-драме: *Капетан Џон Пилфокс* и *Како су постале ружне речи*. Прва има форму радио-репортаже, тако да улогу наратора има Спикер. У радио-игри о настанку ружних речи Приповедач је распричан попут импресарија у циркусу. Он води слушаоце кроз причу али тако што се позива на њихову

перспективу, директно им се обраћајући: (*Преко музике*) „Ви, децо, знате шта су то принцезе. Принцезе целог дана иду у новим хаљинама, а тати и мами говоре 'Ви'. Њихови очеви су краљеви, а мајке су им краљице. (*Краћи мотив харфе*) Сеђаше једном тако принцеза Кристина, кћи Ричардова. У крилу јој вез, у десној руци златна игла. У иглу уденут златан конац“ (РАДОВИЋ 2006: 580).

Док Приповедач не опише сцену у потпуности, јер на радију нема другог начина да се она представи, ликови из драме не проговарају, а чине то тек када им наратор дозволи, односно када их најави. Он се повремено укључује, да објасни и повеже две сцене, а на самом крају даје завршни коментар, попут репортера са важног догађаја, у директном преносу који је карактеристичан за радио и телевизију.

У књижевном делу Душана Радовића, а нарочито у текстовима писаним за медије, изузетно важну улогу има наратор. Он је у електронским медијима „говорно лице“, односно наратор – спикер. Наратив увек започиње директним обраћањем публици. Тако се успоставља директна комуникација између наратора и наратора, приповедача и слушаоца. Радовић је шкрт у карактеризацији ликова, он веома мало говори о њима, већ се они представљају кроз акцију, речи које изговарају и поступке које предузимају. Такав поступак доведен је до крајности када је реч о говорном лицу, јер је он фиктивна личност која припада свету књижевног текста, мада га слушалац може поистоветити и са самим писцем. Он је увек само имплицитни аутор, али то је довољно да се успостави „металепса аутора“ коју Женет наводи као пример „рушења четвртог зида“ између уметничке фикције и реалности (ЖЕНЕТ 2006: 7-8). Електронски медији су погодни за то, било да слушаоци заиста слушају глас аутора, као у емисији *Београде, добро јутро*, било да им се обраћа глумац, као говорно лице у радио-драмама, на позоришној сцени или у ТВ студију. Оно што доприноси уверљивости и успостављању поверења између наратора и наратора је говор у првом лицу и директно обраћање које траје током комплетне реализације медијског текста.

Радовићев „свезнајући приповедач“ има једну карактеристику која није честа, а доприноси бољем пријему код публике: он повремено нешто не зна, није сигуран, неодлучан је, тако да се слушалац лакше може са њим поистоветити. Било да је реч о песми, причи или тексту за електронске медије:

СПИКЕР: „Капетан је стварно размишљао, а море је ударало о бокове једрењака, док се ветар носио са црним облацима... (*Ветар, море, музика*) Прошла су два дана капетанових размишљања, два дана пуна језиве тишине и сумњи. Трећега дана капетан је изишао из своје кабине у плавој кошуљи, која је увек обећавала да ће се ствари добро завршити. (*Оштар бат корака*)

КАПЕТАН (*радосно и свечано*): Синови! (*Бат гусарских корака*) Синови!... Ако немамо памети, као што је по свој прилици и немамо, то не значи, тако ми сунца, да је нећемо стећи!

ГУСАРИ (*без разумевања*): Тако је, капетане!

КАПЕТАН: Предлажем... слушајте – не предлажем него наређујем да цела посада од данас па за још двадесет и један дан – решава укрштене речи! (*Ударац бубња и таса*)

СПИКЕР: То је заиста била сјајна идеја. Гусари су се нагло почели усавршавати у свим наукама, тако да је капетан пун вере гонио једрењак према Кинеском мору. Опет се чула хармоника и опет се орила песма, међу овим, тако рећи, простим људима“ (РАДОВИЋ 2006: 572).

Хумористичком ефекту не доприноси само Капетаново незнање и збуњеност Гусара, већ и одушевљење Спикера који радосно хвали нимало мудру идеју. Слушаоцима је то смешно, али и примамљиво, јер су заинтересовани да чују како ће се незналице извући из неугодне ситуације, пловећи у сусрет седмоглавом чудовишту. Емпатија се много лакше јавља него да је наратор савршен, апстрактан и да се подсмева ликовима из радио-драме и њиховој наивности, јер верују да се незнање може превазићи на тако једноставан начин. Природно, и деци која су имала прилику да виде укрштенице, јасно је да се знање не може стећи читањем питања на која се не знају одговори и гледањем у празна поља која треба попунити одговарајућим речима.

Критичари су уочили и да су Радовићеви ликови једноставни и редукованих особина али су упркос томе веома упечатљиви: у ситуацијама у којима се појављују, догађају се необичне ствари, њихове реакције су чудне и смешне, тако да се из њиховог понашања и несвакидашњег реаговања, граде несвакидашњи ликови какви се ретко срећу у књижевности за децу. Њихова вредност није сразмерна са њиховом сложеностју, јер их писац намерно оставља „недовршеним“, односно неодређеним и загонетним.

Радовић није проучавао теорије књижевности пре него што би се осамио *На острву писаћег стола*, што је посебно истицао: „Ја искрено мислим да сам изван књижевности и да због тога нисам ни у пажњи ни у надлежности књижевних критичара. Што дуже живим и што више пишем све сам даље од постојећих књижевних класификација“ (РАДОВИЋ 2006: 16).

Ипак, његово дело итекако припада савременој књижевности и теорија нам помаже да га боље разумемо: „Карактерисање личности је поступак за њено распознавање. Под карактеристиком мислимо на систем мотива нераскидиво везаних за одређену личност“ (ТОМАШЕВСКИ 1972: 219).

Душан Радовић најчешће бира имена за своје јунаке која су довољна да га карактеришу као носиоца радње, било да је то лично име – као Петроније, или занимање – члан Београдске филхармоније, у ТВ серији *На слово, на слово*. Имена ликова су у складу са наративом, обична када се фабула развија у свакодневним ситуацијама, на уобичајеним местима, а необична када се приповеда о чудесним догађајима на далеким местима: Дон Пиплфокс путује морима и океанима да би ослободио свет напасти – седмоглавог чудовишта, Дил-Бер је нека врста кентаура Дивљега Запада, јер је истовремено и каубој и коњ.

Често је име ознака занимања, јунакових особина или асоцијација на посао којим се књижевни лик бави: Клин је обућар, Секира – гусар, Константин Константиновић је велики човек, па му је и име такво, а Мића и Аћим су као ликови у огледалу, лице и наличје стварног и измаштаног света, а такође представљају и супротност светова одраслих и деце. Радовић често користи аптрониме, што је термин који је сковао амерички новински колумниста Франклин Пирс Адамс да означи име које одговара природи или занимању личности, што често даје духовите и ироничне ефекте.

Поред индиректне, Душан Радовић повремено користи и директну карактеризацију, изричући судове о јунаку, његовим поступцима и карактеру. Међутим, писац то користи или иронично, или као неку врсту дидаскалија, да упути читаоца на предстојеће догађаје и необичне поступке књижевних јунака. Тако у песми *Терор* припрема публику за појаву каубоја који мало говори, али се понаша преслободно бранећи свој начин изражавања:

„У свему је био широк,
једино на речи шкрт.
Подносио није прирок,
за падеж је слао у смрт.
Убио је једног Стива
због случајног генитива.
Смакао је једног Грива
због несрећног аблатива.
Много људи тако скратив
завео је номинатив.“
(РАДОВИЋ 2006: 82).

Душан Радовић то „дозвољава“ и својим књижевним јунацима, што је још један облик директне карактеризације. То се најчешће догађа у песмама и причама, али је изражено и у радио-драмама.

Душан Радовић, писац изван стандардних књижевних оквира, необичан је и по томе што иако пише за децу, ликови деце у његовом делу су ретки. Теоретичари књижевности сматрају да је младом читаоцу најближи јунак са којим може да се поистовети, јер су „вршњаци“, исте животне доби и са истим интересовањима. Међутим, дух детињства преовладава у целокупном Радовићевом стваралаштву за децу, јер су и сви други његови ликови креирани по дечјем моделу. Они размишљају на дечји начин, тако се и понашају, што је својеврсна инверзија у свету приче Душана Радовића: деца желе да што пре одрасту, али свет одраслих функционише по принципима дечјег света, света у коме је дух детињства неприкосновен. Ликови одраслих су детињастии, они су приказани из угла

из којег их деца сагледавају и тумаче њихове поступке. То их чини блиским најмлађим читаоцима, они су у текстовима много ближи дечјем идеалу, него што је то у стварности. Могло би се рећи да песмама и причама Радовић поправља стварни свет и чини га привлачнијим малом читаоцу.

Одрасле муче исти страхови као и децу, на јави а и у сновима. Један од најупечатљивијих примера те врсте је приказан у причи *Шта је учитељица сањала* из књиге *Причам ти причу* (1963): „Једна учитељица сањала је најстрашнији сан на свету: као прозове она Ђорђа Николића да напише нешто на табли, а то више није Ђорђе него – крокодил! Излази из треће клупе прави правцати крокодил! И учитељица види да је крокодил, али не верује. [...] А крокодил, као месечар, трепће сањивим очима, испружио руке и иде према катедри. Све ближе и ближе... И ту се учитељица пробудила. Кад је дошла у школу, у клупама је чекају њена деца. Сви лепо и нормални. У трећој клупи седи Ђорђе. – А ти, Ђорђе, тако, а? – каже учитељица Ђорђу. Ђорђе не зна да је био крокодил. Он мисли на нешто друго. [...] Учитељица их онда све лепо замоли: - Децо, ако је неко љут на мене, нека ми то слободно каже. Немојте се претварати у крокодиле, јер ме једне ноћи можете и појести!“ (РАДОВИЋ 2006: 142).

Наратор инсистира на страху који је учитељица осетила у сну, али слика деце као „лепе и нормалне“ дата је из перспективе учитељице. То јој омогућава да не наруши поверење које има у своје ђаке, тако да их она, на крају приче, „све лепо замоли“ да „слободно кажу“ ако су љути на њу, уместо што се у њеним сновима „претварају у крокодиле“. Учитељица је ауторитет, али њен начин размишљања је дечји, и зато млади читаоци саосећају са њом.

Фантастика Радовићевих наратива чини да многобројну групу ликова одраслих на које наилазимо у његовом књижевном делу, не сусрећемо у стварности. Они не само да не припадају дечјем свету, они не припадају ни свету одраслих у наше доба. Реч је о ликовима из далеке прошлости али и митова и бајки, из света „нереалне стварности“ (*unreal reality*). Они су такође представљени као инфантилни и то их чини смешним и безопасним, а пошто су егзистенти у дечјем свету фантазије, постају „реални“ у том свету, ништа мање од митских бића старих народа широм планете. Седмоглаво чудовиште из радио-драме *Капетан Џон Пиплфокс* није мање реално од киклопа које срећемо у Хомеровим делима.

Персонификовани ликови животиња, али и биљака, ствари и различитих природних појава су најтипичнији ликови књижевности за децу, а то је и чини посебном у односу на књижевност за одрасле, где се много ређе јављају. Та врста „анимизма“ блиска је дечјем „оживљавању“ свега што га окружује, јер на тај начин боље разуме свет, усклађујући га са сопственим поимањем: „Има у свему томе, наравно, и дечјег игралаштва, јер је код детета илузионистички доживљај толико активан и снажан да оно лако и са задовољством замишља животиње, предмете и природне појаве као људске ликове“ (ЧАЛЕНИЋ 1977: 147).

Душан Радовић, одличан познавалац деце и њихове склоности да се непрекидно упоређују са свим бићима и стварима из своје околине, приказује свет флоре и фауне, предмета и природних појава, као пандан људском свету из дечје перспективе. Животиње се најчешће појављују у Радовићевој поезији и прози, од мачака и мишева, преко домаћих животиња, до мајмуна, крокодила и китова. Персонификација биљака је ређа али је зато веома успела, као у рефлексивној песми *Свет*:

„Цвет је чекао пчелу,
пчела је тражила цвет.
И испало је:
велики је свет,
тешко је дочекати пчелу,
још теже наћи цвет.
А свуд по свету
пчеле у лету,
а сав свет у цвету!“
(РАДОВИЋ 2006: 35).

Ово је песма о немогућности остварења љубави у несавршеном свету, у коме је све, наизглед, на дохват руке (пипка, латице), али се прави сусрети ипак ретко догађају.

Персонификација ликова предмета и природних појава је код Радовића ретка, али и међу тим песмама и причама има изузетних дела. Једна од таквих је песма *Поука*, о којој су писани есеји:

„Хтела је да види шта је доле,
Нагла се преко стола и – пала.
Ко?
Једна виљушка радознала.“
(РАДОВИЋ 2006: 30).

Душан Радовић „оживљава“ детету блиске предмете, виљушку, ципеле, дугмад, пегле и слично.

Од појава које дете виђа у природи, најчешће је певао и приповедао о мраку, што је осим поетске имало и функцију превазилажења дечјег страха од мрака. У песми *Кад је био мрак* управо је тама спасила миша од мачке, мада ни то није сасвим извесно:

„Кад је био мрак,
кад је био мрак,
појурила мачка миша
чак, чак, чак.
Појурила мачка миша
чак, чак, чак,
- а да л' га је прогутала,
то ни она није знала
- јер је био мрак,
јер је био мрак...“
(РАДОВИЋ 2006: 28)

У другим песмама мрак није заштита, већ тајанствена опасност, као у песми *Отворио сам прозор*, где је гладан и прождрљив: „Отворио сам прозор, / и мрак је ушао у собу/ и појео све ствари...“ али Радовић увек има и контрапесму за савладавање страха:

„ЧЕГА СВЕ ИМА У
МРАКУ?
УПАЛИ СВЕТЛО
ДА ВИДИШ –
ЧЕГА СВЕ ИМА У
МРАКУ.“

(РАДОВИЋ 2006: 39).

Кад се упали светло, испостави се да је ту све оно што се да видети и када је дан. Песникова порука младом читаоцу је да се мрака не треба плашити, да је само време за спавање и сан.

У осврту на различите ликове који се појављују у књижевном делу Душана Радовића, критичари посебно издвајају и оне најређе, а то су фантастична бића. Могло би се очекивати да је њих много више, с обзиром на зачудност и надреалистичку имагинацију писца, али пошто он својим књижевним јунацима из свакодневице придаје необичне особине, њему ликови из фантастике нису ни потребни. Плави зец из истоимене песме подсећа на зеца из бајке, с обзиром на безброј необичних вештина којима располаже, али самим тим што је зец, деца га прихватају као љубимца, а не као свемоћно биће кога се треба чувати.

Другачији доживљај изазива лик морског страшила у песми *То је било кад је било*, јер је његов изглед у складу са именом:

„Једна глава са три главе,
једно око, ко три ока,
проби се из воде плаве,
са седамнаест водоскока!

[...]

Ви сте сигурно кит, цар мора?

Не, не.

Морски пас, у пуној снази?

Не, не.

Морска крава, јака и здрава?

Не, не!

Онда сте, без сумње, једна врста

Диносауруса?

Не, не.

Извините, дозволите – а шта сте ви?

Ја сам морско страшило!... Плашим

птице да не кљују!

Дозволите, а које птице и шта би птице

могле овде да кљују?

Кљују воду, и кваре утисак!

Да, да... Добро, али ја нисам птица.

Ти си кукавица, а и кукавица је птица!...

Плаши се – Беее!“

(РАДОВИЋ 2006: 48-49)

У овој страшној песми о језивом страшилу, његово објашњење шта ради на морској пучини је смешно и тај комични ефекат развејава страх детета које чита или слуша песму.

Значајна карактеристика Радовићевог писања је често понављање речи или синтагми у оквиру текста, како у песми и причи, тако и у радио-драми и сценарију ТВ серије. Тиме се остварује једноставност у организацији текста с једне стране, а „разуђеност“ значења с друге. Понављање у тексту који се развија постепено мења значење, јер се и контекст обогаћује и разлике постају све очигледније. Понављање је принцип композиције на коме се заснива структура текста Душана Радовића, почевши од првих песама: *Страшан лав*, *Писмо за ловца* и *Да ли ми верујете?*.

У песми *Страшан лав* понавља се рефрен „Страшно, страшно!“ али пети, завршни пут као закључак који више не подиже напетост код читаоца, јер следи после открића да је лав био само цртеж који је дечак Брана избрисао гумицом. Тако се од израза ужаса, духовитим обртом, рефрен преображава у смех који изазива олакшање, а стрепња нестаје.

У *Писму за ловца* понављање је другачије врсте, више као лајтмотив: „У Африку, у земљу далеку“, са падежним променама, варира се кроз све четири строфе, од слања писма „другу Билу“, преко лова на „малог крокодила“, све до његовог доласка „у Кошутњак, на станицу“.

Трећа песма из „загребачког циклуса“ с почетка педесетих година двадесетог века, има рефрен већ у наслову *Да ли ми верујете?*, али и лајтмотив „Умивао се један дечко свакога дана“. Све три су штампане у првој књизи *Поштована децо* (1954), а овим песмама започиње и књижевни опус објављен у сабраним списима *Баи свишта* (РАДОВИЋ 2006: 25).

Неки проучаваоци српске књижевности за децу истраживали су индекс понављања речи у поезији и прози. У истраживању лексичког фонда књига за децу које је спровела др Смиљка Васић 1972. године, обухваћени су најчитанији и у читанкама и лектири најзаступљенији књижевници: Десанка Максимовић, Александар Вучо, Драган Лукић и Душан Радовић. Показало се да највећи индекс понављања има Радовић, јер укупни речник његове књиге *Поштована децо* има 6261 реч, а „нових“ речи је 1311, што даје висок индекс 4,77. Преведено са језика бројева, то значи да се једна реч јавља скоро пет пута, у првој књизи Душана Радовића (ВАСИЋ 1975: 7).

Из овога би се могао извући погрешан закључак о „сиромаштву“ речника Душана Радовића, али напротив, понављањем једне исте речи у тексту успостављају се релације и контекст који проширују семантичко поље речи (ЈОВАНОВИЋ 2001: 240). Ако се томе дода и хомонимија, којој песник често прибегава, онда је Радовићево стваралаштво добар пример како се и у литератури, попут сликарства, са ограниченим бројем боја – речи, може остварити задивљујући учинак, као у песми *Шта сам све имао*, варирањем речи „пола“:

„Имао сам, децо, *пола* стола,

на *пола* стола – *пола* вола

и *пола* динара.

То је било јуче
у *пола* осам,
на *пола* пута
између Северног и Јужног *пола*,
дакле, на полутару.
Поједем оно *пола* вола,
а остане ми *пола* стола
и *пола* динара.
Заменим оно *пола* стола
за *пола* једног старог чиче,
који је знао *пола* приче,
а остане ми *пола* динара.
То је било јуче,
у *пола* осам,
на *пола* пута
између Северног и Јужног *пола*,
дакле – на полутару.“
(РАДОВИЋ 2006: 42)

Реч „пола“ јавља се 17 пута у 20 стихова песме, не рачунајући 2 полутара, да се изразимо у стилу Душана Радовића, у складу са хронотопом – јучерашњим даном у кафанском амбијенту на полутару, односно екватору. Песникова игра речи у коме је „пола“ и половина, и генитив Земљиних полова, подстакла га је да употреби српску реч „полутар“ уместо уобичајене туђице „екватор“. Минималистичким приступом Радовић показује читаоцу колико су речи вредне и какве се све необичне приче могу створити ако сваку реч добро одмеримо, о њој размислимо и пустимо речи, као кликере, да се закотрљају, сударају и изазивају варнице нових значења, у флуидном контексту непрекидних промена.

Занимљив детаљ везан за књигу *Игре и играчке* у којој је објављена песма *Шта сам све имао*, у издању загребачке Младости 1979. године, јесте да је половина тиража штампана ћирилицом, а половина латиницом. Тако су се два званична писма сусрела на југословенском полутару српскохрватског/хрватскосрпског језика.

Када говоримо о понављању речи у текстовима Душана Радовића, треба споменути и риму која захтева другачију врсту гласовних понављања, а не целих речи, мада се и то догађа. Модерна поезија је ослободила стихове тако да се рима ређе користи, а и када је има, она је флексибилнија и дозвољава креативнији приступ песника. Радовић често

користи риму, али је не апсолутизује, понекад је намерно разбија баш тамо где се она очекује, а често пародира овештале риме како би их претворио у каламбуре, језичке и семантичке. У поезији за децу песник користи укрштenu и парну риму, узастопну (нагомилану), леонинску (гласовно подудараче речи унутар стиха), расуту – са интегрисућим дејством, а њен размештај у оквиру песме такође је разноврстан: рима је понекад потпуна, прекинута, испрекидана, повремена, делимична или изненадна – појављује се потпуно неочекивано, обично на крају песме. Велики број песама уопште нема риму, Душан Радовић користи „бели стих“, а неки други облици понављања дају песми ритам и мелодију.

Већ споменути каламбури појављују се у мањем броју песама у функцији риме, као у песми *Joe King of Nicknames*, у њеном рефрену којим се, тобоже, сажалева каубој кога су сви исмевали због великог носа:

„О Цо, о Цо, о дивни Цо,

ти ниси то

заслужи-о!“

(РАДОВИЋ 2006: 80)

Највећи број стихова у поезији за децу Душана Радовића чине слободни стихови, а то се огледа у промени ритма по строфама, у самом стиху, грађењу делова песме по различитим принципима, еклектичком приступу стиловима, што је условљено током мисли и осећања. Истраживачи су установили да су Радовићеве „стихови различите дужине карактеристични за највећи број песама“, али је „најзаступљенији стих осмерац“, а следе стихови од четири слога „који се могу сматрати преломљеним осмерцем“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 273-274).

Закључак студиозног истраживања је да је Душан Радовић највећи број стихова испевао „у кратком метру“, од једног до осам слогова, што је карактеристично за поезију покрета и сталних преокрета, акције и реакције, таласа који се сударају и сукобљавају. „Метрички систем чини основу стиха, али он није норма која би обавезивала пјесника на начин на који језички систем нормира говор појединца. Он претходи конкретној реализацији стиха и пјесник се управља према њему у градњи својих стихова. Али као и све друго, пјесник и то чини на свој посебан начин“ (ЈЕШИЋ 2010: 207).

Овакав начин „грађења песама“ је у метареферентној вези са Радовићевим приступом стваралаштву и књижевним и медијским формама – врстама и жанровима. Филмским језиком речено, он је писац „кратког метра“ – не у смислу структурне организације дела, већ дужине текста, како књижевног, тако и предлошка за реализацију радио и ТВ емисије. О томе сведочи и Милован Витезовић у фељтону *Вечерњих новости* објављиваном током јесени 2004. године: „Бранко Ћопић је волео често да помиње Душана Радовића у својим интервјуима – хвалећи га. ’Једва чекам да се једном огледаш у роману’, рекао му је у време једне књижевне вечери на децјем одељењу библиотеке ’Петар Кочић’. ’Може ли роман да стане на једну страницу?’ питајући, шалио се Радовић

на свој рачун: 'Ја сам писац до једне странице'. 'Сложи тако двеста страница на једну тему и то је роман', наставио је Бранко Ћопић. 'Где да нађем двеста првих реченица за тих двеста страница?', завапио је Душан Радовић. У својој тајној азбуци од тридесет слова са тридесет имена, у чију је славу испевао епиграме, по принципу Радовићевог 'На слово, на слово', Бранко Ћопић је на слово Р ставио: 'Радовић Душан – Радо Србин иде у песнике, да на ТВ бере ловорике'". (ВИТЕЗОВИЋ 2004: Витезовић, Милован, Комплетан фелтон о Душану Радовићу, www.novosti.rs/додатни_садржај.524.html:276813-Време-велике-кризе).

На крају овог разматрања главних карактеристика Радовићеве поезије, треба споменути још један податак који потврђује његову склоност ка слободном стиху: од 168 песама, колико је објављено у сабраним делима, више од половине, чак 97 нема строфичну структуру. Она није битан елемент за композицију Радовићеве песме, зато су оне најчешће астрофичне и написане тако да једна строфа чини једну песму. Понекад се скривене строфе налазе унутар текста, али их је песник намерно остављао заједно, јер се тако постиже бржи ритам и темпо усклађен са садржајем стихова.

Међу проучаваоцима књижевног дела Душана Радовића, неки су посебну пажњу посветили покушају да жанровски одреде пишчеве текстове. То није лак задатак, јер је Радовићу најважнија слобода у садржинском и формалном смислу, он се изражава спонтано и мимо свих клишеа, спајајући и пародирајући различите жанрове. Тако ствара хибридне врсте али свака важи само за конкретан текст, јер већ у наредном писац бира сасвим другачије путеве за свој исказ. Отвореност дела, у Ековом смислу (ЕКО 1965: 56), суштинска је одлика опуса Душана Радовића. Та отвореност у стваралачком процесу изазов је за читаоца у креативном тумачењу текста, било да је реч о поезији или прози, независно од начина пријема поруке.

Пошто јединственог обрасца нема, нити јасне поделе на жанрове, Радовићево дело се може сагледавати само кроз шире концепте, што књижевни критичари и чине. Владимир Миларић и Милан Пражић истичу лудички концепт у делу Душана Радовића, посебно када је реч о писању за децу: „Лудички концепт инсистира на детињству као свету *sui generis* који карактерише богатство илузије која се остварује у игри, па и песма следи игру не би ли и сама помогла изграђивању илузије о тоталном животу“ (МИЛАРИЋ 1977: 10).

Шилерово одређење песника у делу *О наивном и сентименталном песнику* (1796), сврстава Радовића у прву групу: „Песник [...] или јесте природа, или ће је тражити. Прво чини наивног, друго сентименталног песника“ (ШИЛЕР 1952: 34).

Душан Радовић је далеко од сваке сентименталности и патетике, а свој приступ писању за децу објашњава сасвим једноставно: „Врло сам се лепо осећао док сам био дете. Волим децу. И то је оно основно расположење у коме пишем за њих. Дакле, ништа конкретно, ништа буквално из живота, него једна радост детињства, необавезност

детињства. То је оно из чега настаје моја поезија и све што пишем за децу“ (РАДОВИЋ 2006: 16).

Велики песник романтизма, Фридрих Шилер, написао је крајем осамнаестог века нешто слично, али у духу романтичарске филозофије и погледа на свет: „Дете је за нас стога оличење идеала, додуше не оствареног, већ оног кога смо се одрекли, и стога нас уопште не дира представа о његовој немоћи и ограничењима, већ, напротив, представа о његовој чистој и слободној снази, његовом интегритету, његовој бесконачности“ (ШИЛЕР 1952: 8).

Поједностављено речено, Шилеров наивни песник полази од идеала, а за одраслог човека то је детињство као најдрагоценије животно доба. Радовић је такође истицао да дете није свесно вредности слободе коју има, већ напротив, једва чека да одрасте, превазиђе страхове, ограничења разне врсте и буде самостално. Само одрасли успевају да схвате тај идеал, упркос беспомоћности које детињство има, јер увиђају потенцијал који оно представља.

Сентиментални песник не трага за изгубљеним идеалом, сасвим супротно од тога, он трага за идиллом и ствара је својим стиховима. Његова утопија је заиста „место које не постоји“, већ га треба створити, а наивни песник пише о времену које је неумитно прошло. Због тога се ове две врсте песника не сусрећу, јер се њихове димензије, простор и време, не поклапају.

Милован Данојлић, кога такође сврставају у наивне песнике за децу, а који се и сам тако одредио у есеју *Наивна песма* (ХАМОВИЋ 2012: 16), образлаже како и Душан Радовић припада тој групи: „Одлике тог концепта су применљивост, пародичност, хумор, игра, инвентивност, и уверење да је писање, пре свега, пријатна доколица и слободна игра духа“ (ДАНОЈЛИЋ 1973: 104).

Концепт је тако широк и отворен, да не намеће јединствен образац песницима и свако ко има дара може бити „наиван“, а разликовати се од других „књижевних наиваца“ својом поетиком. Душан Радовић је аутентичан, непоновљив и харизматичан у свему што пише у књижевној и медијској сфери, било да је то поезија, проза, радио-драма или ТВ сценарио.

У том наивном приступу, где по Шелингу „песник или јесте природа или ће је тражити“, Душан Радовић се разликује од претходника, не само по модернистичком приступу, него и по огромном богатству тема које га занимају и о којима пише. Он је субјективнији, флексибилнији, а повремено излази из миметичког оквира и потпуно се посвећује звуку као носиоцу значења речи и текста: „Радовићеву песму тад настањују тешко изговорљиве, смешне и чудне речи, зачаране у својој неразумљивости, а општем метежу се придружују варваризми и жаргонизми, који рачунају на необичност и хумор који се из њихових неприличних веза рађа. Читалац застаје пред чаролијом и надмоћности

речи којима се могу извртати ствари. Но и такве песме, које слободно теку од звукова и речи, преко њихових тајанствених односа, ка чудном и магијском, нису потпуно отргнуте од саопштавања и мишљења“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 284).

Писац на овај начин експериментише и са прозним текстом, најчешће оним који пише за медијско емитовање, као у већ навођеном примеру из ТВ серије *На слово, на слово*, где у сцени из четврте епизоде „разговарају“ две главе:

„I: Један, два, три, четири, пет...

II: А, б, в, г, д, ђ...

I: Шест!

II: Е!

I: Седам, осам!

II: Ж, з!

I: Девет!!

II: И!!

I: (*Брзо*) Десет, 11, 12, 13...

I: Ј, к, л, м...

II: Тринаест, 12, 11, 10?

I: М, л, к, ј?!

I: (*Накашље се*)

II: (*Накашље се*)

I: Шездесет и седам?

II: Сарма.

I: Сто педесет и два?

II: Шнуфтикла.

I: Милион!

II: Милионер!

I: Милион седам стотина хиљада деведесет и девет?

II: Ото-рино-ла-рин-го-ло-ги-ја!

I: Хм!

II: Хм!

I: Седам?

II: Ж!!

I: Седам?

II: Ж!!!

I: Седамдесет и седам!

II: Жуженберг!

I: Један?

II: А!

I: Два?

II: Б!

I: Три?

II: В!

I: Милијарду милиона милијарди!

II: Рас-ки-се-ли-ше-ли-ти-се-о-пан-ци?“ (РАДОВИЋ 2006: 673-674).

Смисао се успоставља и нарушава више пута током ове полемике, забавне због необичног приступа, у коме се разговара бројевима и словима, и речима које немају значењску везу, али звуче необично и доводе саговорника у недоумицу како да узврати и настави дијалог. Иако обе главе говоре српским језиком, има се утисак да користе различите стране језике и да је то узрок неспоразума и немогућности успостављања комуникације. Овај дијалог има у подтексту и иронију и сатиру, јер приказује како се често не разумемо са другима, јер не одступамо од свог мишљења, ма колико наши ставови били бесмислени. „Два јарца на брвну“ је метареференца ове Радовићеве шаљиве сцене из популарне ТВ серије за децу.

Окренутост чулној страни говора Душана Радовића, тражење скривеног смисла у привидном бесмислу, није једини начин на који писац уочава необичне везе између речи. С обзиром на то да је користио писаћу машину, графички изглед текста, првенствено песама и драмских дијалога, такође се појављује као носилац значења. У таквим случајевима неочекивано „израња“ представљачка функција текста, визуелно надомешћује оно од чега се првобитно одустало када се значење речи потиснуло у корист звука. Песник тада наставља да графички обрађује контуре облика које су се случајно појавиле на папиру.

Један од примера је *Песма* из књиге *Смешне речи* (1961), која и графички дочарава покушај пијаног човека да нешто каже, што је необична тема поезије за децу:

„Господо,

рекао је тај кога ћу на крају споменути...

Господо,

рекао је тај кога ћу на крају споменути,

- ја сам хтео...

Господо,

загрцнуо се тај кога ћу на крају споменути,

Господо...

Господо...

Господо...

- И сео.

Дајте им сланине, сира и ловоре,

ал забраните им, господо,

да пијани држе говоре!“ (РАДОВИЋ 2006: 30).

Радовић је ову песму „сакрио“ у књигу за децу, мада је њена метаизација упућена на говоре политичара. Писац је уместо уобичајене речи у обраћању комунистичких функционера и ословљавања са „другови“, употребио реч „господо“, избачену из употребе заједно са претходним, предратним режимом Краљевине Југославије.

Покушај класификације текстова аутора који се читавим својим радом и делом опире таквом приступу, тврдећи да он сам и није прави већ „примењени књижевник“, мора рачунати са тим да је увек само условна. Она нам служи да боље разумемо и тумачимо опус писца. Један од могућих приступа је класификација лирике пољског теоретичара књижевности Хенрика Маркјевича, са Јагелонског Универзитета у Кракову који разликује три модела: 1. непосредне (ауторепрезентационе) песме; 2. песме представљања и 3. песме позива (МАРКЈЕВИЧ 1974: 139-140). Прве имају модел „ја позиције“, тако да су лирски говор и његова изражајна функција надмоћнији од приказивања предмета, јер говорник говори о себи.. Лирски субјекат је протагониста, јунак сопственог текста, а једна од најкарактеристичнијих Радовићевих песама тог типа је често цитирани *Мали живот*:

„Док неко пије

-ја ПИЈУЦКАМ.

Док неко гризе

-ја само ГРИЦКАМ.

Док неко глође
-ја само ГЛОЦКАМ.

Док неко боде
-ја само БОЦКАМ.

Док неко пева
-ја ПЕВУЦКАМ.

Док неко дрема
-ја ДРЕМУЦКАМ.

Док неко ради
-ја РАДУЦКАМ...

И тако, мало, ситно ЖИВУЦКАМ.“

(РАДОВИЋ 2006: 35).

Иако се, на прво читање, може помислити да се лирски субјект жали на своје стање и „мали живот“, деминутиви откуцани великим словима поручују да је он задовољан таквим стањем ствари. Његов мали живот није лишен догађаја, нити је празан и бесмислен. Нема у њему ни велике среће, али ни несреће, али има помирености са животом који је вредност, сам по себи, што у виду закључка, изражава последњи стих песме.

У другом моделу лирике, у песмама представљања, у првом плану је предмет који се приказује, а лирски субјект у другом, тако да песник користи треће лице једнине и множине. Главна карактеристика ове групе песама је представљање света, реалног или измаштаног. То не значи да се у овој врсти песама не догађају фантастичне ствари и да се Радовић не поиграва са зачудном перспективом ствари и догађаја, уз обавезан хумор да отера страх. Један од добрих примера је песма *Мрак*:

„У мраку проговоре гране,
и оживе сенке,

и панталоне узјашу столице,

и пењу се на полице

и праве теревенке.

Председник им је прекидач за сијалицу.

Кад он каже: кврц

-не чује се ни фррр

ни мррр

ни жврц.

Све се умири, и све се утиша

-сем миша, и сем кад пада киша.“

(РАДОВИЋ 2006: 28).

У сличном стилу је и песма *Отворио сам прозор* из исте збирке *Смешне речи*:

„Отворио сам прозор,

и мрак је ушао у собу

и појео све ствари...

Само није појео,

само није појео,

-Горданин палац у устима.“

(РАДОВИЋ 2006: 28).

Трећи модел чине песме позива, које уводе читаоца у поетски простор. Овде је све усмерено према граматичком другом лицу, саговорнику имплицитног аутора, а он као наратар постаје центар песме конципиране као разговор. Правог дијалога у тексту ипак нема, јер је записано песниково обраћање, а одговори читаоца су индивидуални, менталне слике и емулација које и чине читање чином „задовољства у тексту“.

Овој групи припадају готово све Радовићеве песме из прве књиге *Поштована децо* (1954), укључујући и ону у којој се песник овако обраћа читаоцима. Реч је о песми чији је и наслов (као перитекстуални елемент) адекватан моделу који разматрамо – *Позив*:

„Поштована децо!

Овај дивни, овај страшни брод зове се
САНГЛБАНГЛТИНГЛТАНГЛРОД!

Капетан му је

Христифоријуса Колумбуса унук

или неки мало даљи род.

Министарство морнарице наредило је:

За морнара на тај диван брод могу да приме

само оног ко му брзо изговори име.

И онда тај може да се пење на катарку,

да плови смело за Африку жарку;

може да пуши лулу колико хоће,

да једе банане и друго хавајско воће

и да се прави важан као неки капетан Кук!“

(РАДОВИЋ 2006: 26).

Проза Душана Радовића је иноваторска, као и поезија. Она у многим елементима одступа од норми наративног текста и темељи се на разграђивању постојећег канона: деконструкција је једно од главних начела његовог грађења приче, драме и ТВ сценарија. Иако се Радовић никада не позива на филозофска схватања човека и света, нити је његово писање инспирисано теоријским начелима, његов приступ језику подсећа на Деридино разграничење од структурализма, оспоравањем ауторитета лингвистике, језика и логоцентризма: „Тај термин деконструкција не би требало схватити у смислу поништења или деструкције нечега, него у смислу истраживања седиментираних структура које обликују дискурзивни склоп, ту филозофску дискурзивност унутар које мислимо. То је нешто што пролази кроз језик, кроз западну културу и укупност онога што дефинише нашу припадност самој историји филозофије.“ (ДЕРИДА 2020: *Шта је деконструкција?* <https://www.ikjasen.com/zak-derida-sta-je-dekonstrukcija/>).

Радовић се не одриче језика, јер би то значило нихилистичко одустајање од покушаја да се изрази, већ се усмерава ка говору, ка коме указују изучавања Михаила Бахтина, да би се тако „освеженим језиком“ вратио писању. Истовремено је и ауторски приступ другачији, од необичних сижејних поступака, сажетог и једноставног приповедања и динамичности догађања у причи, до „отежалe форме“ текста у коме је важан сваки детаљ, јер изражава целовитост наратива и његову мултифункционалност. Писац не гради компликоване заплете да би привукао читаоца, већ га придобија необичним иновацијама које изазивају зачуђеност и буде радозналост. Радовићево инсистирање на важности стила, односно начина на који се прича саопштава, покреће

имагинацију читаоца и придобија га да прихвата и парадоксалне оксимороне као уобичајене, свакодневне догађаје. Тако се приче *Како је Кит постао домаћа животиња*, *Прича о краљу Пуши*, *Парче краља*, *Прича о мајмунима*, *Прича о једној непослушној нози*, *Земља Дембелија* и многе друге, читају и слушају као свакодневица зачараног света приче. С друге стране, има много прича о најобичнијим стварима и догађајима, али су испричане на тако необичан начин да и оне откривају „тајне пролазе“ и „прозоре“ („процепе у тексту“), кроз које се може „заронити“ у свет приче или стварност сагледати на изненађујуће нов начин. Такве су приче *Шта је учитељица сањала*, *Прича о малом прсту*, *Бркови*, *Шешир*, *Стари радио* и већина из пишчевог стваралачког опуса (РАДОВИЋ 2006: 137 – 152).

Кључно је да прича увек мора бити нова, испричана на нов начин, да се увек прича другачије, све док и то не постане досадно, а повратак на првобитни начин приповедања буде доживљен као нешто ново, као откриће. Фантастика и реалност се непрекидно преплићу, али Радовићево двосмислено приповедање никада не укида реалност, гротеска води ка сагледавању животних прилика на другачији начин, што проширује доживљај стварности.

Фантастика Душана Радовића често је бајковита, али она не води у празан простор из кога нема повратка, не изазива вртоглавицу и страх – *horror vacui*. Напротив, писац се понаша попут демијурга, он гради причу „ни из чега“ – *ex nihilo*, тако што без фабуле успева да импровизацијом и демистификацијом књижевног заната, ипак стигне до занимљивог сижеа. Тако *Прича о Савалоралиновачком* – пародијска метареференца на Ђиролама Савонаролу (1452-1498) италијанског монаха и краткотрајног владара Фиренце, почиње као покушај да се нешто приповеда: „Ако хоћете, децо, данас бисмо вам могли испричати причу о Лазарову. Кад би тог Лазарова заболоо зуб, он би се тако уплашио да ни сам себи није смео рећи који га зуб боли. И није, ваљда, нико толико храбар, бар што се тиче зубобоље, да Лазарова не би могао разумети. А иначе, има храбрих људи. Једном један Француз умало није скочио у Нил да спасе друга који је био у крокодилској опасности. И шта сада, са тим Лазаровим и тим Французом, кад смо их већ узели у причу. Ништа нарочито, и ја се већ кајем што сам их споменуо. Јер све то није ништа према једном Савалоралиновачком, који је имао тако дугачко и неспретно име да је целог живота имао неприлике због тога“ (РАДОВИЋ 2006: 142).

Средишњи део приче је заправо најсличнији правој причи, јер наратор приповеда о проблемима које је дечак имао због дугачког имена, најпре у школи, а затим и на послу, као одрастао човек. Све док једног дана, радећи као зидар, умало није страдао од цигле која је падала са висине баш на његову главу: „Виде радници – пада цигла, требало би викати, и лако би се рекло 'Перићу', 'Митићу', па и 'Васиљевићу', али Савалоралиновачком изрећи име значило би осудити га невиног на смрт. Викнуше они зато нешто друго, краће, измакне се човек и поче мислити о својој судбини. И тако.“ (РАДОВИЋ 2006: 143).

Писац никада не оставља недовршене дигресије, ма колико оне биле неважне, тако да то чини и на крају ове приче: „А онај Француз није скочио у Нил, јер се крокодил

предомислио и отпливао на другу страну. А Лазарову су извадили зуб. Питали га – који боли, а он није умео или није смео да каже. Онда му они изваде један, било који, и престане га болети“ (РАДОВИЋ 2006: 143). Овај дужи цитат из једне од прича настале „ни из чега“, прави је пример разграђивања канона да би се могло изградити нешто ново. Наратив је деконструисан да би поново био реконструисан, сви делови, и важни и неважни, нашли су своје место у причи.

Због поступка разграђивања, који је увек прилагођен конкретној причи, тешко је одредити општи модел који би важио за све приче. Ипак, користећи термине Виктора Шкловског и руских формалиста, Славица Јовановић у студији *Поетика Душана Радовића*, истиче нека од најчешћих правила структурирања његовог приповедања: „За структуру кратке приче Душана Радовића битна је антитеза мотива и ситуација, али не и расплет који се темељи на разрешењу противречности. [...] Радовићеве приче познају, углавном, линеарни модел сижеа. Догађања се нижу узастопно, врло често без средишњег збивања које би водило одређеном расплету. Сукцесивно излагање мотива доводи до тога да нарастања могу бити бесконачна, отуда у многим причама 'негативан крај' ('нулти завршетак', 'лажни крај'), крај који не проистиче из унутрашње логике, из деловања фабуле. Уместо предметно–смисаоне исцрпености, завршетак приче обично опредељује говорна замисао или воља приповедача“ (ЈОВАНОВИЋ 2001: 316).

У приповедању Душана Радовића могу се уочити још неке особености, које све заједно, дају карактеристичан стил грађења приче и аутентичност аутора: фабула је једноставна или потпуно изостаје; књижевни јунаци су често бизарни; субјекат приче је приповедач-протагониста; динамика у причи проистиче из динамичности приповедања, а не из динамичности радње; описи су ретки, али упечатљиви и функционални, јер се заснивају на личном доживљају наратора или ликова; чести су искази који упућују на дубља, симболична и метареферентна значења, наизглед наивних фабула.

Општи модел који би дефинисао све приче Душана Радовића не постоји, али се може уочити да писац доследно поштује начела која је сам поставио: свака прича је кратка, необична и смешна. Чак и његове најдуже приче, попут *Приче о једној непослушној ноzi*, у оквиру књижевних узуса, припада жанру кратке приче. Велики број песама и прича прилагођен је за електронске медије, радио и телевизију. Међутим, Радовић је написао само две драме које су и настале у ту сврху: да буду емитоване на радију. Првом радио-драмом *Капетан Џон Пиплфокс* (1953), ушао је у велики свет књижевности, а друга је написана шест година касније, под насловом *Како су постале ружне речи* (1959) и била инспирација за књигу песама *Смешне речи* (1961). Обе радио-драме су емитоване на таласима Радио-Београда, и имале су велики успех код слушалаца, о чему сведоче и бројне репризе, а објављене су и на грамофонским плочама ПГП Радио-телевизије Београд. У међувремену, емитоване су и драмске верзије *Приче за Гордану* (1956) и радио-сцена *Једнога дана* (1957). Од емисија и серија реализованих на телевизији, издваја се *На слово, на слово* (1963 – 1965).

Треба нагласити да су многи текстови Душана Радовића играни и на позоришној сцени, иако су писани за друге медије: радио, телевизију и објављивање у штампи и

књигама. Тако је *Капетан Џон Пиплфокс* сценски адаптиран за београдско Позориште „Бошко Буха“ 1962. године, у режији Мирослава Беловића, затим је комад извођен и у Бечу, Загребу, Нишу и Скопљу. Ова представа играна је у нишком Позоришту лутака у два наврата, 1967. и 1980. године. По текстовима Душана Радовића у истом позоришту премијерно је изведен комад *Поштована децо* (1985), а такође и представа *Како су постале ружне речи* (1990).

После преснимавања комплетне ТВ серије *На слово, на слово* (1963-65), захваљујући редитељки Вери Белогрлић која је сачувала магнетоскопске копије у својој приватној архиви, у њеној режији је на сцени „Малог позоришта“ у Београду, играна истоимена представа 1969. године. После великог успеха и освајања награде за драмски текст на Сусретима луткарских позоришта Србије, наредне 1970. године Вера Белогрлић је режирала на истој сцени и представу *Поново на слово на слово*. На Змајевим дечјим играма у Новом Саду представа је награђена за стваралачки допринос модерном изразу у књижевности за децу, а добила је и ванредну награду Стеријиног позорја за текст представе.

Међу бројним позоришним представама треба издвојити *Женске разговоре* игране најпре у Народном позоришту у Мостару (1972), а затим и у Београду, Новом Саду, Зеници, Сарајеву, Крагујевцу и Нишу.

Популарност радио-емисије *Београде, добро јутро*, и прве књиге текстова одабраних из ове емисије градског радија *Студио Б*, учинила је да се у Народном позоришту у Београду припреми и одигра истоимена представа 1979. године.

Овакво путовање наратива Душана Радовића кроз различите медије, њихова адаптација и трансмедијално преобликовање за разнородну публику, није необично ако се има у виду да је писац од самог почетка свог књижевног рада, спајао неспојиво, повезивао супротности и сударе противречности претварао у креативне муње за писање необичних, често парадоксалних текстова. Сукобљавајући буквално и фигуративно, свет одраслих и свет деце, Радовић је двосмисленост умножавао у вишесмисленост, а дијалогичност у полифоничност. Тако је градио слојевите и асоцијативне текстове којима је онеобичавао обично, свакодневно, а истовремено успевао да „припитоми“ и одомаћи чудо, чиме је надреалистички приступ учинио блиским књижевној публици свих узраста.

То је Радовићу полазило за руком јер његов уметнички поступак садржи средства евокације којима преобликовани свет фантазије успоставља везу са реалношћу, али и са другим књижевним делима и целокупном културом. Писац рачуна на тоталитет искуства читаоца, слушаоца и гледаоца, ослањајући се не само на доживљено, него и на читалачко искуство и оно стечено у сусретима са позориштем, филмом, спортом и електронским медијима. Пре него што су теоретичари посткласичне наратологије учили метареферентност савремене културе, Душан Радовић је то интуитивно осетио, и својим стваралачким делом наговестио. Тако је публици омогућио да повезује његове текстове са другим контекстима, појединцима да сами проналазе сопствене везе и асоцијације које обогаћују авантуру читања. Ако је Ролан Барт прогласио „смрт аутора“ и препустио

читаоцу главну улогу у откривању „задовољства у тексту“, Душан Радовић је својим стваралачким радом прихватио да ауторске прерогативе преда кориснику дела и понудио му отворена врата за пролаз ка бескрајним асоцијацијама, метереферентном умножавању задовољства у тексту. Тако је трансмедијалност прерасла уметнички поступак и преобразила се у животни стил савременог човека, коме је култура, истовремено, и поглед на свет, и смисао тог света, а метареферентност начин размишљања и поимања стварности.

8. ЈЕЗИК НОВИХ МЕДИЈА И КОМУНИКАЦИЈА СА РАДОВИЋЕВИМ ДЕЛОМ

Актуелно доба већ је освојено новим медијима који не само да представљају, него и креирају стварност. Индивидуални поглед на свет готово да и не постоји, без посредовања медија. Тврдња руског и совјетског психолога Лава Виготског, од пре једног века, да је личност социјални производ и „став о уметности као друштвеној техници осећања“ (ВИГОТСКИ 1975: 13), потврђује се језиком нових медија. Обједињујући све старе, компјутер није само „машина за приказивање и дистрибуцију медија“ већ и „инструмент за њихову производњу или похрањивање. Сви ти облици могу да промене постојеће језике културе“ (МАНОВИЧ 2015: 61).

Више од три и по деценије протекле су од смрти Душана Радовића, српског књижевника за децу и „осетљиве“ одрасле, а његово дело је и даље веома присутно, у класичним медијима – књигама и штампима, електронским медијима – на радију и телевизији, новим медијима заснованим на информационим технологијама – интернету и друштвеним мрежама. Тезе канадског доктора књижевности и најутицајнијег теоретичара медија у двадесетом веку, Маршала Маклуана, о „свету као глобалном селу“ и „медију као поруци“, независно од садржине (МАКЛУАН 1971: 381), изречене у доба експанзије телевизије, потврдиле су се у доба интернета и „светске комуникационе мреже“ (*World Wide Web*), почетком деведесетих година двадесетог века.

Међутим, Маклуанова теорија и подела на „топле“ и „хладне“ медије (МАКЛУАН 2008: 25), при чему су први „високе дефиниције и засићени подацима“ (фонетско писмо, радио, филм, фотографија), а други „ниске дефиниције и пружају мало података“ (хијероглифи, телефон, телевизија, стрип), није најбоље оруђе за објашњење нових медија који се непрестано развијају. Зато је објављивање књиге *Језик нових медија* (2001; 2015) Лева Мановича, америчког професора на њујоршком Универзитету, са руским бекграундом - представљало дуго чекану историју, теорију и методолошки алат за изучавање дигиталне трансформације медија и стварности.

Хоће ли интернет и различите форме рачунара, конвергентно обухватити све медије, и да ли ће ту и књижевност пронаћи своје место, упркос уметничкој склоности ка дивергентном мишљењу? Можда право одговора и нема, али је Манович један од најпозванијих савремених мислилаца који може да говори на ову тему, јер је још 1998. године објавио текст *О тоталитарној интерактивности*, у електронској форми: „Западњачки уметник сматра да је интернет савршено оружје за рушење свих хијерархија и довођење уметности до народа. Насупрот томе, за мене, посткомунистичку особу, интернет је само један заједнички стан из Стаљиновог доба: нема приватности, сви све шпијунирају, увек постоје редови пред заједничким просторијама као што су кухиња и купатило“ (МАНОВИЧ 2015: 11).

Износећи у јавност сопствену дилему, последицу руског порекла и школовања, и емиграције у Њујорк 1981. године, Манович је актуелизовао стару расправу о слободи и хлебу (сигурности), упечатљиво приказану у наративу *Велики инквизитор* романа *Браћа Карамазови* Фјодора Михајловича Достојевског. Интернет је медиј који делује самом

својом формом, независно од садржаја, а у какве ће сврхе бити коришћен, то првенствено зависи од друштвеног система и слободе и одговорности индивидуалних корисника. Само постојање светске комуникационе мреже, њених бројних апликација и друштвених медија попут фејсбука, твитера, инстаграма и многих других, утиче на људе, мења их и можда се ту крије и одговор на питање: да ли ће човека будућности занимати естетика књижевности и, конкретно, оно што може да понуди опус писца какав је Душан Радовић.

Преображај медија, било постепено као морфинг или нагло као метаморфоза, о коме пише Манович, наговештен је већ у Маклуановом објашњењу медијског деловања на кориснике чистом формом. Заправо, само је светлост медиј који има једну, чисту форму, сви други настају укрштањем и то тако што нови медиј преузима онај стари и његову садржину користи као унутрашњу форму: радио користи информације штампе, филму је унутрашњу форму дала фотографија, а телевизији је садржина филмова постала та скривена форма. Једноставније речено, Маклуан је разматрао укрштање медија и њихову хибридизацију, а пошто је наглашавао значај форме, користио је другачије термине од Мановичеве конвергенције старих и нових медија, у смислу да „интернет нуди широке могућности остваривања нових облика заједничке производње, демократске дистрибуције и учесничког искуства“ (МАНОВИЧ 2015: 12).

Код Маклуана се може уочити и паралела са схватањем културе као метареферентне људске творевине, јер његово преплитање медија и садржине старог која се претвара у унутрашњу форму новог, блиско је схватању трансмедијалности наратива: суштински, прича остаје иста, али путујући кроз медије, неминовно мења форму и начин комуникације са публиком. Од сценарија као текста који може имати и књижевну вредност, преко филма који комуницира речима и сликом, наратив стиже до балета који само покретом и музиком успева да исприча „исту“ причу. Она суштински то и јесте, али измене форме учиниле су да дође до наративне трансформације коју Рајанова назива „морфингом“ (РАЈАН 1999: 131) али и „рецентрирањем“ из једног у други могући свет, а „управо је такав доживљај основни предуслов читања као урањања“ (РАЈАН 2001: 103). Један од најпознатијих успешних примера трансмедијалности у српској култури и уметности повезан је са радом редитеља Слободана Шијана, иначе склоног трансмедијалном експериментисању: према сценарију Душана Ковачевића снимљен је филм 1980. године, да би *Ко то тамо пева* 2004. године постао балетска представа на великој сцени Народног позоришта у Београду. На музику Војислава Вокија Костића, у режији Сташе Зуровца који је и аутор кореографије, припремљен је балет који је постигао велики успех код нас и у свету.

Значајно је уочити да теорије медија, уметности и науке, не само да уочавају метареференту повезаност својих предмета истраживања, него су и оне саме у непрекидном процесу метаизације (медијатизације), која повезује давну прошлост са савременошћу и, вероватно, блиском и далеком будућношћу. Маклуанова хибридизација медија, у којој нови „потчињава“ оне старе и преузима им садржај да би га уградио у сопствену форму као „унутрашњу“, блиска је Мановичевој медијској конвергенцији и стварању језика културних интерфејса, којима комуницирају човек и компјутер, на

релацији корисник – екран. При томе, развој технологије постепено обједињује корисника са монитором, стигавши већ до безичне хололенс технологије, уређаја који користи специјалне тродимензионалне наочаре да би стварност за посматрача прекрио виртуелним холограмима. Хоће ли у будућности наочаре заменити сочива попут оних за побољшање вида, или ће то бити микрочипови уграђени у рожњачу, то је за сада неизвесно.

Без обзира на правац технолошког развоја, у блиској будућности реципијент ће имати могућност да се у новој медијској форми преобрази у једног од учесника у креирању и развоју наратива. Уметничко дело пружаће кориснику исте или још веће могућности да се буде актер, него данашње видео-игре.

Задивљујуће је што све ове могућности нису нове, оне постоје већ од зачетака причања, приказивања, певања, а појава позната као „слика у слици“ (*mise en abyme*) или „прича у причи“, изгледа да је нераскидиво повезана са историјом људског покушаја да одгонетне смисао сопствене егзистенције и представи своју животну улогу другима. Правећи избор текстова за књигу *Маклуанова галаксија*, Слободан Ђорђевић је овај принцип уочио и код Маршала Маклуана: „Реч је, заправо, о преради, темељитој преради којој једно ново, из неког разлога јаче општило подвргава старо, из неког разлога слабије. Тако, ваљда, и треба схватити Маклуанов став да 'општила представљају моћ (која) има мало везе са садржином или општилима у оквиру општила“ (МАКЛУАН 1971: 30 и 92).

Ђорђевић користи термин „општило“ уместо „медиј“, који је употребио у свом преводу Маклуанове књиге *Understanding Media: The Extensions of Man* (1964), у издању београдске „Просвете“ (1971). Тиме је избегао да употреби израз одомаћен у југословенском социјализму – „средства јавног информисања“, али и светски прихваћен појам „медија“ Ипак, овде је значајније што је уочио да Маклуаново објашњење начина на који нови медији присвајају старе, постајући „општила у општилима“, представљају формулацију која „неодољиво подсећа на 'комад у комаду', популарни механизам елизабетанске драме“. [...] „Комад у комаду представљао је, бар у једном свом виду, средство разарања форме, зато што је рушио драмску илузију, претварајући глумце у гледаоце, те је на тај начин опасно приближавао стварности“ (ЂОРЂЕВИЋ 1982: 13).

То што је преводилац и приређивач Маклуанових текстова сматрао „разарањем форме“ и „опасношћу“, под утицајем есеја Артура Брауна (Arthur Brown) о томе склоном позоришту елизабетанског доба у Енглеској, заправо је металепа, „прекорачење рампе“ између фикције и реалности које повезује глумце и публику. То је креирање нове „стварности“ коју, по савету Набокова, „треба писати само под наводницима, јер је слична сну и склона металептичним маневрима“ (ЖЕНЕТ 2006: 93). Уз метареференце, металепа је главна одлика савремене трансмедијалне културе, што потврђује и истраживање језика нових медија Лева Мановича.

Пишући о авангардном ремек-делу руског редитеља Дзиге Вертова *Човек с филмском камером* (1929) и храбрости аутора да камером у покрету сними дугометражни филм без иједне изговорене речи, Манович га повезује са савременим дигиталним добом, као неку врсту претече трансмедијалног третмана наратива: „Уколико је интерфејс између

човека и рачунара интерфејс са рачунарским подацима, и уколико је књига интерфејс са текстом, онда филм можемо посматрати као интерфејс са догађајима који се одвијају у тродимензионалном простору. Као и сликарство у ранијим временима, филм нам нуди познате слике видљиве стварности – ентеријере, пејзаже, људске ликове – уприличене унутар једног правоуганог рама. Естетика тог уприличења протеже се од крајње сведености до изузетне густине.[...] Довољан је сасвим мали скок па да доведемо у везу ту густину 'приказа слике' са густином савремених приказа информација као што су веб-портали, који могу садржати десетине елемената повезаних хипервезама или интерфејсе популарних софтверских пакета, који на сличан начин нуде кориснику десетине истовремених команди“ (МАНОВИЧ 2015: 37).

У разматрању целокупног опуса Душана Радовића и његове склоности ка медијској експанзији, јасно изражене у тексту „Прецењена је свака књига, а потцењена нека нова средства изражавања“ (РАДОВИЋ 2006: 618), у блиској будућности могући су хиперлинкови који ће спајати његове наративе реализоване као видео-радове најразличитијих врста. Тренутно имамо на располагању објављене књиге, снимљене позоришне представе, радио-игре и радио-драме, телевизијске серије, и кратке филмове, од којих су неки документарни записи емитовани у текућем ТВ програму Радио-телевизије Београд. Има ту и необичних записа, као што су они са фудбалских утакмица Партизана, када се у кадру види Душан Радовић како посматра меч док навијачи певају стихове које је он написао. Најпознатија је мини-трилогија „Земља – Ваздух – Вода“, која је и снимљена и емитована са разгласа Стадиона ЈНА, како се Партизанов стадион све донедавно звао:

„ЗЕМЉА

Не питајте – каквога смо рода? Ми смо рода: ЗЕМЉА – ВАЗДУХ – ВОДА!

На застави црно-белог брода јасно пише: ЗЕМЉА – ВАЗДУХ – ВОДА!

ВАЗДУХ

Сад се носи црно-бела мода, фина мода: ЗЕМЉА – ВАЗДУХ – ВОДА!

Јединствени испод плавог свода, „црно-бели“: ЗЕМЉА – ВАЗДУХ – ВОДА!

ВОДА

Бод до бода, пуно дрво плода, под знамењем: ЗЕМЉА – ВАЗДУХ – ВОДА!

Нема томе ништа да се дода, све је јасно: ЗЕМЉА – ВАЗДУХ – ВОДА!“

(РАДОВИЋ 2006: 852).

Дигитална будућност медија која је увелико почела, наговештава велике промене, што значи да ће наративи неких књижевних текстова бити прихваћени и прилагођени новим медијским формама, док ће други бити одбачени као непогодни. Радовић као „писац романа од једне странице“, увелико присутан на сајтовима, друштвеним мрежама и

блоговима у XXI веку, већ доживљава нову популарност. С тим у вези, значајно је размотрити „језик културних интерфејса“ (МАНОВИЧ 2015: 111), а посебно третман „штампане речи“ (МАНОВИЧ 2015: 116).

Иако живимо у претежно визуелној цивилизацији, што је и логично с обзиром на то да преко 80% информација из спољашње средине добијамо преко чула вида, па се и технологија развијала у том смеру као маклуановски „продужетак“ ока, писана реч је увек била у фокусу научног разматрања. Много пре појаве дигиталних медија, већ шездесетих година XX века, неки истраживачи рачунарске технологије попут Теда Нелсона (www.xanadu.net), разматрали су могућност да свеукупност људског знања садржана у штампаним издањима, буде свима доступна. Идеја да се све књиге, енциклопедије, научни чланци, белетристика, све што чини нашу цивилизацију обједини, постала је могућа појавом интернета као светске мреже. Пре тога су научници у многим земљама развијали сопствене концепте чувања и доступности, повезујући се међусобно преко линкова. Крајњи резултат је реализација оригиналног хипертекст-пројекта, како је и „Занаду“ био замишљен 1960. године, када се кренуло у истраживање.

Зато је и било очекивано што је осамдесетих година текст³⁵ постао први културни медијум који је подвргнут рачунарској обради и масовној дигитализацији. Штампана реч и текст имају повлашћену улогу у информатичко-рачунарској култури, иако је на први поглед реч о медијуму који је као и сваки други, с предностима и манама у односу на, рецимо, визуелне медије: фотографију, филм, графику. Међутим, текст је метајезик рачунарског медијума који обухвата све друге, а уз то је и основно средство комуникације између компјутера и његовог корисника: „Док рачунари користе текст као свој метајезик, културни интерфејси преузимају принципе организације текста које је људска цивилизација развијала током целог свог постојања. Један од тих принципа јесте страница – правоугаона површина која садржи ограничену количину информација, пројектованих тако да им се мора приступати одређеним редом и које имају посебан однос са садржајем осталих страница“ (МАНОВИЧ 2015: 116).

Нека врста компромиса – задржавање модернизоване верзије стандардне странице са текстом и другим медијским садржајима али уз могућност коришћења хиперлинкова, који нису хијерархијски повезани, већ имају исти значај, показала се као најбољом опцијом за сада. Постмодерна стварност није наклоњена великим наративима, јер су се досадашњи показали као опасне утопије, а из истог разлога негује одбојност према ауторитетима и хијерархији, преферирајући естетику колажа какву пружају светска мрежа и нови медији. Мали наративи малог човека, управо онакви какве је писао Душан Радовић, права су мера културног интерфејса нашег доба: човек – рачунар. Читање дугих текстова није популарно, а теоретичари и истраживачи попут Мановича запажају да су и кратки текстови привлачнији уколико су праћени визуелним садржајем. Фотографија,

³⁵ Мисли се на текст у ужем смислу, као писани или штампани (типграфски) текст.

карикатура, илустрација, кратак видео-клип – представљају *catch* за кориснике, да би прочитали и текст.

Двадесет први век се технолошки супротставља распричаности популистичких идеолога и демагога, а софистичке злоупотребе реторике, још од античког доба, осавремењене су техникама „односа с јавношћу“ (*public relations*). Њихов зачетник Едвард Бернајс, нећак Сигмунда Фројда, пишући у САД најпре о *Кристализацији јавног мишљења* (1923) и *Пропаганди* (1928), до савршенства је довео „уметност убеђивања“, представљену у књизи *Public relations* (1945), објављеној непосредно по завршетку Другог светског рата. Чињенице су постале неважне у односу на начин на који се неке идеје представљају, а то је допринело да се реторика од уметности преобликује у оруђе пропаганде. То је главни разлог што су реторички обрти античког и средњовековног доба, а забележено их је неколико стотина, изгубили значај какав су некада имали.

Роман Јакобсон, један од најутицајнијих лингвиста двадесетог века, водећа личност Московског лингвистичког круга, под утицајем рачунарске бинарне логике, теорије информација и кибернетике, анализирао је реторичке обрте и све их свео на само два: метафору и метонимију. Манович запажа тенденцију свођења на само једну фигуру: „Конечно, током деведесетих година хипервезе светске мреже дале су предност метонимији на рачун свих осталих. Хипертекст светске мреже води читаоца од једног ка другом тексту *ad infinitum*. Супротно популарној слици рачунарског медијума који сабија све знање света у једну једину библиотеку (што би подразумевало постојање одређеног система класификације), или у једну циновску књигу (што би подразумевало наративни редослед), можда је боље замишљати културу нових медија као бескрајну равну површину на којој су појединачни текстови распоређени без неког посебног реда и система, слично веб-страници“ (МАНОВИЧ 2015: 119-120).

Свођење свих реторичких фигура на метонимију проширило је њено значење, јер се она више не користи само да у пренесеном значењу означи нешто друго. То што Лев Манович подразумева под метонимијом, Вернер Волф и савремени нараторолози називају метареференцом. Реч означава неки појам али истовремено и упућује на нешто друго, блиско или логички повезано, што је у духу грчких речи од којих потиче израз метонимија (μετωνυμία): μετά (*metá*), што значи „после“, „иза“ и -ωνυμία (-*ōnymía*) суфикс који именује стилску фигуру, од ὄνομα (*ónoma*) или ὄνομα (*ónoma*), што значи „име“. Дакле, не ради се само о „промени имена“, већ о нечему што задржава своје и упућује на нешто „иза имена“. Управо то је оно што чини метареференца: она иде корак даље, успоставља релације према другим текстовима, али и према другим медијима и самој реалности без посредовања. Можда би се ипак могла направити дистинкција, јер метонимија усмерава реч ка другим речима, а метареференца, поред саме речи, обухвата и контекст, и са таквим „когезистирањем и треперењем значења условног и реалног“ (ЛОТМАН 1976: 99-112), лакше активира метасвест човека и успоставља менталну везу са другим текстовима, медијима и универзумом који обухвата виртуелно и стварно.

Предности коришћења нових медија су бројне, али је неопходно овладати и њиховим језиком и начином избора информација. Мане интерфејса човек-компјутер

сличне су препуштању бескрајним метареференцама, попут Фројдових „слободних асоцијација“. Увек је потребно дефинисати предмет истраживања, да би се разликовало битно од небитног, и да би се корисник заустављао када пронађе тражено и мењао смер хипервеза, што подсећа на кретање по бескрајном простору, а време је димензија која је у другом плану. Корисник „троши време“ да би нешто пронашао приступајући меморији компјутера и светској мрежи, али нема исти доживљај времена у виртуелном свету као у реалности.

Развитак технологије која уместо линеарног и секвенцијалног организовања информација у старим медијима – књигама, филмовима, плочама, магнетофонским тракама, пружа истовремено све податке кроз „свеукупност представљеног“, угрожава наратив и његово развијање, на исти начин на који је потиснута и реторика. Манович запажа аналогију са развојем друштвене критичке мисли и новим концептом уметности и целокупне културе: „Током осамдесетих година бројни критичари сматрали су да је једна од кључних последица 'постмодернизма' упросторавање – давање предности простору над временом, равнање историјског времена, одбијање великих наратива. Рачунарски медији, који су се развили управо током те деценије, буквало су остварили то упросторавање. [...] Укратко, време постаје равна слика или пејзаж, нешто што се може посматрати и кроз шта се може путовати. Уколико је овде могуће видети неку нову реторику или естетику, онда оне немају много везе са сређивањем времена које обавља писац или говорник, већ много више са лутањем кроз простор. Читалац хипертекста јесте као Робинзон Крусо – он корача кроз песак, скупљајући дневник пловидбе, трулу воћку, инструмент за који не зна чему служи, остављајући за собом трагове који, као рачунарске хипервезе, воде од једне до друге нађене ствари“ (МАНОВИЧ 2015: 120-121).

Овај опис неодољиво подсећа на књижевно-медијски опус Душана Радовића и његове мини-наративе који су привидно неповезани осим кроз игру и њен двоплански карактер – фантазију и збиљу. Тачка пресека је у онеобичавању стварности и постварању чуда, кроз узајамни додир различитих нивоа бића равноправних учесника у игри: читаоца/слушаоца/гледаоца/путника кроз бескрајни виртуелни простор трансмедијалне будућности. Та „будућност“ је увелико почела, што чини Душана Радовића једним од најприсутнијих наших писаца на интернету, а посебно на блогovima и друштвеним мрежама. Томе су у највећој мери допринеле кратке форме које је Радовић писао, али и фрагментарност као књижевни поступак, где текст чине мини-наративи који се могу читати и као посебне приче, истргнуте из контекста. Овакав поступак писац је признавао као једини исправан у стварању афоризама: „Раније се афоризми нису писали него су једноставно вађени из контекста неких ширих мисли и идеја. [...] Пре него што се дође до права да се пише кратко и мудро, неопходно је годинама и годинама вежбати и дух и тело“ (РАДОВИЋ 2006: 18).

У овом, строгом смислу који књижевник поставља, он заслужује да буде сматран једним од најбољих афористичара у српској књижевности. На друштвеним мрежама највише се цитирају делови радијских емисија *Београде, добро јутро*, првенствено због њиховог универзалног важења које их чини одличним коментарима нашег доба. Одабрани

фрагменти обично су праћени фотографијама и карикатурама Душана Радовића, а начин функционисања друштвених мрежа омогућава да се постављени садржаји јавно деле, што великом брзином повећава визибилност у новим интернет-медијима.

Поред фејсбука, твитера и инстаграма, као најзаступљенијих друштвених мрежа код нас, постоји велики број књижевних блогова чији аутори објављују цитате Душана Радовића на различите теме. Избор је разноврстан, од песама и прича до одломака из радио и телевизијских емисија, а веома су популарни и текстови на тему мушко-женских односа из серијала *Женски разговори* и *Мушки разговори* (РАДОВИЋ 2006: 201-238).

Мањи број сачуваних радио-емисија *Београде, добро јутро* постављен је на „јутјуб“ (*YouTube*), а такође и известан број ТВ емисија у којима се појављује Душан Радовић и говори о свом стваралаштву. Нешто је већи број епизода другог серијала *На слово, на слово* (1975), а најновији трећи је доступан у целини, захваљујући РТС Трезору. На тај начин књижевно-медијско дело Душана Радовића наставља да успешно комуницира са публиком у XXI веку, а квалитет његовог вансеријског опуса се потврђује и присутношћу у савременој дигиталној култури.

9. ЗАКЉУЧАК

Докторска теза *Књижевно дело Душана Радовића у светлу теорије трансмедиијалности* за предмет истраживања имала је текстове првенствено писане за електронске медије – радио и телевизију. Анализирана је телевизијска серија за децу *На слово, на слово*, радио-драме *Капетан Џон Пиплфокс* и *Како су постале ружне речи* из ране фазе ауторовог рада у Радио Београду, а затим текстови емисија *Београде, добро јутро* настали у стваралачки најзрелијем раздобљу Радовићевог књижевног и медијског писања. Детаљно је проучен и значајан корпус пишчевих теоријских разматрања телевизије и његова критичка анализа програмских садржаја Телевизије Београд, као и других југословенских ТВ центара. Ради комплетнијег увида у „креативну радионицу“ Душана Радовића, значајну пажњу посветили смо књижевним текстовима најзаступљенијим у његовом опусу, песмама и причама, како бисмо компаративном анализом открили интермедиијалне и трансмедиијалне релације које повезују целокупно дело нашег првог књижевника који се јавља и као медијски аутор после Другог светског рата.

У научном истраживању користили смо аналитичко-интерпретативну, компаративну и апликативну методу, а наше методолошко усмерење базирано је на савременим достигнућима посткласичне – когнитивне наратологије, на интертекстуалном и интермедиијалном приступу као и на трансмедиијалности која значајно доприноси метареферентном умрежавању старих и нових медија и целокупне савремене културе. Ради потпунијег разумевања начина на који наративи функционишу у различитим медијским облицима, такође смо користили и методологију теорије медија Маршала Маклуана по којој је форма примарна за деловање „општила као човекових продужетака на публику“ (1971). Радовићево инсистирање на значају *начина* на који се наратив преноси определило нас је и за истраживање његових медијских текстова у складу са теоријом Роџера Фидлера (2004) о медијаморфози као еволуцији од говора и писма до савремених информационих и комуникационих технологија које значајно мењају свет, чинећи пермеабилном баријеру између реалног и виртуелног.

У теоријском делу представљен је развојни пут од структурализма до класичне и посткласичне наратологије, померање фокуса са наратива на наративност после метареферентног заокрета и начин на који реципијенти когнитивно поимају значење приче која добија на значају у доба хипермедиијације културе. Медијски посредована комуникација у делу Душана Радовића захтевала је анализу моћи говорног наратива и телевизијског деловања сликом и звуком, што је разматрано и кроз историју развоја електронских медија и њиховог технолошког преображаја у доба компјутера и интернета. Нови медији имају и своје семиотичке системе, тако да учење „језика нових медија“ представља императив за све генерације како би могле да комуницирају, сматра амерички теоретичар Лев Манович (2015). У том кључу приступили смо и текстовима Душана Радовића, откривајући да је њихова фрагментарност, елиптичност, језгровитост и

гномичност један од главних разлога успешног деловања у виртуелном свету друштвених мрежа и интернет комуникације.

Посебну пажњу посветили смо метареференцама као трансмедијалном феномену који, по немачком теоретичару књижевности и наратологу Вернеру Волфу (2009), представља главно обележје нашег доба. Наглашавајући значај оквира као помоћног средства за разумевање наратива, Волф наглашава да је људско биће суочено са наративима у свакодневној комуникацији и духовним излетима у „светове прича“, што ствара „метакомуникативне феномене“ и захтева непрекидно кодирање и декодирање „апстрактних когнитивних оквира“. То значајно обогаћује савремену културу, али поставља нове захтеве и ствараоцима и публици. Аутори покушавају да исти наратив пласирају кроз различите медије што изискује и одговарајућа техничка и уметничка средства, а трансмедијалност постаје спој уметности и науке, што професор интерактивне наративне теорије и праксе, др Том Аба са Универзитета у Бристолу, дефинише као иновацију достојну Николе Тесле: „Трансмедијално приповедање тиче се транспоновања – захтева од вас да размотрите граматичку хватања муње у боцу.“ (<http://www.media.ba/bs/magazin-tehnike-i-forme/transmedijalno-pripovijedanje-za-pocetnike>)

Истраживачким радом на текстовима Душана Радовића који су писани за медије, а затим објављивани у књигама, установили смо да промена комуникативног канала не угрожава њихов естетски квалитет, али утиче да неке карактеристике текста буду израженије. Трансфикционално путовање наратива, о чему пише Мери-Лор Рајан (2013), креира нови „свет приче“ који инспирише менталне репрезентације рецепијената, а ти светови нису исти јер се и начин преношења информације разликује. Другим речима, „свет приче“ телевизијске серије *На слово, на слово* комуницира са наративом сценарија који је Радовић написао али пажљивим читањем смо установили да је деловање сасвим другачије. Епизоде су реализоване тако да се брзо смеђују различите приче и сонгови, што их чини динамичним и привлачним за гледање, јер су и намењени најмлађој публици која тешко задржава пажњу уколико су слике на екрану статичне, а наратив се споро развија. Учење слова кроз забаву је у складу са пишчевим ставом изреченим у емисији *Београде, добро јутро* да „децу треба васпитавати и учити, тако да не примете, јер ће се иначе наљутити“.

Читање сценарија захтева другачији приступ, „ураћање“ у текст сконцентрисаног читаоца, што значи да је деци предшколског узраста која тек уче прва слова, овај медиј недоступан. Због тога су избори песама и прича из ове ТВ серије објављивани у књигама за мало старији, школски узраст, а текстови сценарија као упутства за снимање ТВ емисија, са дидакаликама које представљају добро упутство и за позоришну сцену, захтевају другачију врсту рецепијената, старијих и са већим животним и читалачким искуством. Одабрани сценарији су штампани једино у постхумно објављеним сабраним списима под насловом *Баи свашта* (2006), који обухватају све књижевне и медијске врсте и жанрове у којима се Радовић огледао, од песме до рекламе за економско-пропагандни програм.

Дистинкција између наратива на радију и текста у књизи није тако изражена као у случају телевизијске слике и штампаног текста. Радио-игре *Капетан Џон Пилфокс* и

Како су постале ружне речи штампане су и у књигама намењеним ученицима основне школе, што значи да су мање захтевне у односу на ТВ медиј. Читање радио-драма такође утиче на промену у когнитивном разумевању наратива али често извођење првог текста на школским приредбама сведочи да је реч о делу које блиско комуницира са децом, подстичући у њима жељу да активно суделују у реализацији представе.

У корпусу нашег истраживања значајно место заузима радио-емисија *Београде, добро јутро*. Намењена одраслима, она и данас одлично комуницира са читалачком публиком, јер су Радовићеви искази формулисани тако да имају универзално значење и важење. Поређењем снимљених емисија са књигама које представљају ауторски избор, запазили смо да штампани текстови изражавају наглашенију сатиричност као главну одлику афоризма. Текстови писани за радио садрже више малих прича, од уводне дескрипције са освртом на временске прилике, коментара који се односе на градски саобраћај и одлазак у школу или на посао, до економских, политичких, а повремено и културних и спортских тема. Слушањем радија као „споредног медија“ док се обављају и други послови, иронични и сатирични делови могу и да промакну слушаоцу. Међутим, када читалац над књигом пажљиво ишчитава текст, не може да не уочи да је аутор веома критичан према негативним појавама у друштву које су, средином друге половине XX века, баш као и данас, биле веома изражене. Такав ауторски приступ био је запажен и крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година, слободно изражавање мишљења и ставова је и било разлог популарности ове емисије, али селекција тек петине написаних текстова за штампање у књигама, чини да се тај афористички приступ јасније сагледава.

Радовићеви текстови за емисију *Београде, добро јутро* карактеристични су и због директног обраћања слушаоцима, што је по Жерару Женету, главна одлика металепсе, пробоја из уметничког и медијског света приче у реалност примаоца поруче. Апелативну форму смењују кратки искази који дочаравају свакодневицу у породици, градском превозу или на послу, а ретке су емисије које немају и кратку поуку у виду изреке или пословице. То су данас најцитираније Радовићеве реченице на друштвеним мрежама, блогovima и веб-сајтовима, тако да је он и данас популаран и слављен као уметник али и визионар који је „предвидео“ наше актуелне тешкоће. Поред цитата, писца често парафразирају на интернету, што понекад утиче на промену значења исказа, јер се сатирични коментари обично допуњавају и појачавају. Такав приступ представља „спонтану метареферентност“ којом му читаоци одају почаст, а фикционални ентитети путују кроз нове медије, трансмедијално варирајући значења и обогаћујући утиске нових рецепијената.

Специфичност писања за радио у периоду од јула 1975. до новембра 1982. године огледа се и у томе што је писац имао улогу водитеља који сам чита своје текстове. Ставови које је саопштавао понекад су били противречни ранијим исказима на исту тему, али он и није говорио само у своје име, већ у име сваког појединачног слушаоца и његових гледишта. Могло би се рећи да је имплицитни аутор „прерушен у различите гласове“ употребљене у сврху „да публици кажу оно што треба да зна“ (БУТ 1976). Сам Бут је наглашавао да инсистирање на општим правилима приповедања није важније од разумевања уметничког текста, јер то представља „осакаћујућу догму“.

Формално, Душан Радовић није приповедач, већ је читао текстове попут спикера који саопштава вести, чита најаве и одјаве емисија, и остаје изван „света приче“. Међутим, слушаоци су знали да је водитељ аутор текстова и са свешћу о томе претпостављали да је он део стварности о којој говори. Писац је ретко користио прво лице једине, већ претежно прво лице множине, што га је укључивало у дијегезу и чинило „самосвесним приповедачем“. Тако Џералд Принс у *Наратолошком речнику* одређује приповедача „који поседује свест о властитом приповедању; приповедач који расправља и коментарише тему својих приповедачких задатака“ (2011). За оваквог приповедача Шломит Римон Кенан користи термин „перцептибилан“ (2006), а било би значајно проучити функцију наратора на радију, чему се у теорији медија није посвећивала посебна пажња.

Од иновативног песника какав је Радовић природно је очекивати да и медијски текстови буду поетски. У највећој мери то долази до изражаја у уметничком сегменту радио и телевизијског програма, радио-играма и ТВ серијама за децу, али особена поетика прожима и емисију *Београде, добро јутро*. Описи су пуни онеобичавања стварности, а готово увек завршавају неочекивано, попут надреалистичког сусрета „кишобрана и шиваће машине на столу за сецирање“ у Лотреамоновом стиху који је постао важан део Бретоновог *Манифеста надреализма* (1924). У описима нашег књижевника стамбена зграда личи на машину за прање веша, сунце је као семафор коме магла и облаци мењају боје, а Београд под јаком кишом изгледа као површина Марса. Оваква пишчева поигравања неочекиваним сликама запазио је и Матија Бећковић, што га је подстакло да изјави како је „Душан Радовић увео надреализам у наше медије и учинио да то буде широко прихваћено“ (2014).

Хумор је једна од кључних особености Радовићевог стваралаштва, како књижевног, тако и медијског. Док у писању за децу превагу имају ведрина и добронамерни хумор, у текстовима за старију публику долазе до изражаја црни хумор и иронија. У оба случаја кроз хумор се открива свакодневица обичних људи, али другачији доживљај живота и света деце и одраслих изазива и различито виђење њихових нарави и реаговања на лепоту и тешкоће са којима се суочавају. Деци је потребан смех чисте радости, а одраслима је лек иронија, као одклон од сопственог живота, и Радовић им пружа оно што им је најздравије. Медијска теорија и пракса запажају да „хумор, иронија, сатира и карикатура у новинарству указују на могућу и потребну промену мишљења и доводе реципијенте у околности којима се неопходно припремају за прихватање другачијих гледишта“ истичући да „благотворна појава ироније указује на својеврсно осмехивање духа који другачије мисли“, пише Добривоје Станојевић (2018).

У разматрању књижевног и медијског опуса Душана Радовића све време смо имали у виду да је трансмедијална транспозиција фикционалних ентитета из електронских медија у књиге, чак и када је наратив штампан у изворном облику, представљао нови „свет приче“, јер се реципијенти налазе у различитом временском и просторном окружењу. То утиче на узајамни однос читаоца и текста, јер је реакција примаоца поруке увек субјективна. Читалац је, као и слушалац и гледалац, препуштен сопственом тумачењу наратива, али упркос томе, универзална својства приче омогућавају универзализацију читања и откривање њених суштинских својстава. Медијски потенцијал изражава се кроз

различите семиотичке канале и форме, али јединствена садржина приче бива очувана и препозната, упркос адаптацијама које варирају њена значења и стварају нова дела и светове.

У том смислу, дијалoшка природа људске комуникације и драматика збивања омогућавају транспоновање наратива из једног медија у други без губљења суштинских својстава поетичко-етичке особености Радовићевог дела. Иако у хипертексту светске мреже, нови медији и интернет „све реторичке фигуре своде на метонимију“ (МАНОВИЧ 2015), њен пандан метареференца као кључни појам трансмедијалне наратологије, успева да сачува и новим везама обогати значења текстова нашег писца. Игра речи Душана Радовића, онеобичавање стварности, постварење чуда, ведрина и хумор, иронија и сатира, двопланским карактером повезују фантазију и збиљу, отварајући простор за коегзистенцију реалног и виртуелног у трансмедијалној култури будућности.

ЛИТЕРАТУРА

- АБОТ 2009: Абот Портер Х. *Увод у теорију прозе*, Службени гласник, Београд.
- АДОРНО 2008: Adorno, Teodor i Horkhajmer, Maks, *Kulturna industrija*, u zborniku: Đorđević, Jelena, *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd.
- АЈЗЕНХУТ 2009: Eisenhut, Johannes, *Überzeugen Literaturwissenschaftliche Untersuchungen zu einem kognitiven Prozess*, Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin.
- АЛБЕР 2009: Alber, Jan , *Impossible Storyworlds – and What to Do with Them*, in: *Storyworlds: A Journal of Narrative Studies*, 1, 2009, Nr. 1, 79-96.
- АЛБЕР 2010: Alber, J. and M. Fludernik. (eds.), *Theory and Interpretation of Narrative*, Ohio: State University Press
- АЛТИСЕР 1979: Алтисер, Луј, *Идеологија и државни идеолошки апарати*, Марксизам у свету бр. 7-8, Београд.
- АЛТИСЕР 2008: Altiser, Luj, *Ideologija i državni ideološki aparati*, u zborniku: Đorđević, Jelena, *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd.
- АНДЕРСОН 2001: Андерсон, Даглас и Итјул, Брус, *Вести и извештавање за данашње медије*, Медија центар, Београд.
- АНДРИЋ 2004: Андрић, Иво, *Проклета авлија*, Библиотека Новости, Београд.
- АНТИН 1975: Antin, David, *Videos Frightful Parent*, Artforum, vol. 14, No 4.
- АНТИН 1976: Antin, David, *Video: The Distinctive Features of the Medium*, Video art, Raundance.
- АРЕНТ 2000: Arent, Hana, *Eichmann u Jerusalimu*, Samizdat B92, Beograd.
- АРИСТОТЕЛ 2008: Аристотел, *О песничкој уметности*, Дерета, Београд.
- АРИСТОФАН 2016: Aristofan, *Tri komedije*, Dereta, Beograd.
- АРСЕНИЈЕВИЋ 2007: Arsenijević, Miloš , *Prostor, vreme, Zenon*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Novi Sad.
- АЋИМОВИЋ 2008: Aćimović, Danica, *Radio i televizija*, Sekom Books, Novi Sad.
- БАГДИКИАН 1970: Bagdikian, Ben, *Information Machines*, Beacon Press, Boston.
- БАГИЋ 2012: Bačić, Krešimir, *Rječnik stilskih figura*, Školska knjiga, Zagreb.
- БАЛ 2000: Бал, Мике, *Наратологија*, Народна књига, Алфа, Београд.
- БАЛ 1991: Bal, Mieke, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press.

- БАРИ 1995: Barry, Peter , *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory*, Manchester–New York.
- БАРТ 1971: Bart, Rolan, *Književnost mitologija semiologija*, Nolit, Beograd.
- БАРТ 1971: Barthes, Roland, *De l'oeuvre au texte*, *Revue d'esthétique* 3: 225–232.
- БАРТ 1975: Барт, Ролан, *Задовољство у тексту*, Градина, Ниш.
- БАРТ 2013: Bart, Rolan, *Mitologije*, Karpos, Loznica.
- БАХТИН 1989: Бахтин, Михаил, *О роману*, Нолит, Београд.
- БАШЛАР 1969: Bašlar, Gaston, *Poetika prostora*, Kultura, Beograd.
- БЕКЕТ 1964: Бекет, Семјуел, *Чекајућу Годоа*, Српска књижевна задруга, Београд.
- БЕРГСОН 2004: Bergson, Anri, *O smehu*, Vega Media, Novi Sad.
- БЕРН 1984: Bern, Erik, *Koju igru igraš?* Nolit, Beograd.
- БЕРНЕЈС 2013: Bernays, Edward, *Public relations*, University of Oklahoma Press.
- БЕТЕЛХАЈМ 1979: Betelhajm, Bruno, *Značenje bajki*, Jugoslavija – Prosveta, Beograd.
- БЕЋКОВИЋ 1989: Бећковић, Матија, *Косово – најскупља српска реч*, Књижевне новине и Глас цркве, Београд.
- БЕЧЕЈСКИ 2016: Бечејски М. Мирјана, *Есејистика Данила Киша*, докторска дисертација, Филозофски факултет, Ниш.
- БИТНЕР 1977: Bitner, R. J. & Bittner, A. D. *Radio Journalism*, Prentice-Hall, Inc. Englewood Cliffs, New Jersey.
- БИФОН 2017: Bifon, *Rasprava o stilu*, Gradac, Čačak.
- БОДЛЕР 2006: Bodler, Šarl, *Cveće zla*, Paideia, Beograd.
- БОДРИЈАР 2008: Bodrijar, Žak, *Simulakrumi i simulacija*, prema Đorđević, Jelena, zbornik *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd.
- БОЈАНИЋ 2017: Бојанић Ћирковић, Мирјана, *Типологија читалаца у романима Милорада Павића у контексту савремених теорија читања*, докторска дисертација, Универзитет у Нишу, Филозофски факултет.
- БОЈД 2002: Bojd, Endrju, *Novinarstvo u elektronskim medijima*, Clio, Beograd.
- БОРХЕС 2018: Borhes, Norhe Luis, *Maštarije*, Laguna, Beograd.
- БРАЈСОН 2008: Брајсон, Бил, *Белешке с малог острва*, Лагуна, Београд.

- БРАУН 1960: Brown, Arthur, *The Play Within a Play: An Elizabethan Dramatic Device*, Essays and Studies, XIII, London. (Sažetak tog štiva objavljen je u Sveskama za jul—decembar 1960, izdanju Instituta za teoriju književnosti i umetnosti, Beograd).
- БРЕДБЕРИ 2015: Bredberi, Rej, *Farenhajt 451*, Laguna, Beograd.
- БРЕТОН 1961: Бретон, Андре, *Манифест надреализма*, Багдала, Крушевац.
- БРЕХТ 2001: Bertolt Brecht, *Radio kao sredstvo komunikacije*, Treći program Hrvatskog radija, br. 59: str.109-110
- БРУНЕР 1986: Bruner, Jerome, *Acts of Meaning*, Cambridge: Harvard University Press.
- БУТ 1982: Booth, W. C. *Between Two Generations: The Heritage of the Chicago School*, Profession, 82: 19-26.
- БУТ 1983: Booth, W. C. *The Rhetoric of Fiction*, Chicago: University of Chicago Press.
- БУТ 1976: Бут, Вејн, *Реторика прозе*, Нолит, Београд.
- БУЖИЊСКА 2009: Бужињска, Ана и Марковски, Михал Павел, *Књижевне теорије XX века*, Службени гласник, Београд.
- ВАЛЕРИ 1980: Валери, Пол, *Песничко искуство*, Просвета, Београд.
- ВАСИЋ 1975: Васић, Смиљка, *Семантички простор савремене деље поезије*, Детињство бр. 3, Нови Сад.
- ВЕЛЕК 1965: Велек, Рене и Ворен, Остин, *Теорија књижевности*, Нолит, Београд.
- ВЕЉАШЕВИЋ 2017: Veljašević, Vladimir, *Slobodan pad*, Fakultet likovnih umetnosti, Beograd.
- ВИВЕР 1989: Wyver, J. *The moving image. An international history of film, television and video*. British Film Institute/Basil Blackwell.
- ВИГОТСКИ 1975: Виготски, Лав, *Психологија уметности*, Нолит, Београд.
- ВИГОТСКИ 2005: Vigotski, Lav, *Деља машта и стваралаштво*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.
- ВИЈАН 2003: Vijan, Boris, *Pena dana*, Paidea, Beograd.
- ВИН 1977: Winn, Marie, *The plug-in drug*, Penguin Books.
- ВИТГЕНШТАЈН 1987: Vitgenštajn, Ludvig, *Tractatus Logico-philosophicus*, "Veselin Masleša", Sarajevo.
- ВОЛФ 2003: Wolf, Werner, *Narrative and Narrativity: A Narratological Reconceptualization and its Applicability to the Visual Arts in Selected Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992-2014)*, Publisher: Brill/Rodopi, Online Publication.

- ВОЛФ 2005: Wolf, Werner, *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, London and New York.
- ВОЛФ 2006: Wolf, Werner, *Frams, Framings, and Framing Borders in Literature and Other Media*, in: *Framing Borders in Literature and Other Media*, Eds. Werner Wolf and Walter Bernhart, *Studies in Intermediality*, 1, Amsterdam, Rodopi.
- ВОЛФ 2009: Werner Wolf, Katharina Bantleon and Jeff Thoss, *Metareference across Media Theory and Case Studies*, Rodopi, Amsterdam - New York.
- ВОЛФ 2011: Werner Wolf, Katharina Bantleon and Jeff Thoss, *The Metareferential Turn in Contemporary Arts and Media*, Rodopi, Amsterdam - New York.
- ВОЛФ 2017: Werner Wolf, *Mise en Cadre – A Neglected Counterpart to Mise en Abyme: A Frame – Theoretical and Intermedial Complement to Classical Narratology*, Selected Essays on Intermediality (1992-2014), Brill Rodopi.
- БОРЕН 2005: Warren, Steve, *Radio the Book*, Focal Press, San Diego.
- БОТС 1958: Watts, Alan, *Beat Zen, Square Zen and Zen*, Chicago Review.
- БОТСОН 2017: Watson, John, *Behaviorism*, Routledge, Taylor & Francis Group, London.
- ВУЈАКЛИЈА 1980: Вујаклија, Милан, *Лексикон страних речи и израза*, Просвета, Београд.
- ВУКАДИНОВИЋ 2013: Vukadinović, Maja, *Zvezde supermarket kulture*, Clio, Beograd.
- ВУКОВИЋ 1982: Вуковић, Ново, *О савременој црногорској поезији за дјецу*, ДИТИЊСТВО бр. 3-4, Нови Сад.
- ВУКСАНОВИЋ 2004: Vuksanović, Divna, *Aesthetica minima*, Zograf, Niš.
- ГАДАМЕР 1986: Gadamer H. G. *The Relevance of the Beautiful and Other Essays*, Cambridge University Press, Cambridge.
- ГЕРБНЕР 1977: Гербнер, Георг, *Učešće televizije u kulturi i istraživanje televizijskog medija*, RTV teorija i praksa, 4/76, Beograd.
- ГЛИКСМАН 1986: Gliksmann, Andre, *Glupost*, Rad, Beograd.
- ГОНЕ 1998: Gone, Žak, *Obrazovanje i mediji*, Clio, Beograd.
- ГОЛДИНГ 1966: Голдинг, Вилијам, *Господар мува*, Просвета, Београд.
- ГРАМШИ 2008: Gramši, Antonio, *Hegemonija, intelektualci i država*, u: Đorđević, Jelena, *zbornik Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd.
- ГРАТ 2013: Gratt, Biljana, *Multimedijalni aspekt u delu Dušana Radovića*, magistarski rad, Slawistik, Univerzitat Wien.
- ГРЕЈАМ 2000: Grejam, Gordon, *Filozofija umetnosti*, Clio, Beograd.

- ДАНЕНБЕРГ 2008: Dannenberg, Hilary P, *Coincidence and Counterfactuality, Plotting Time and Space in Narrative Fiction*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- ДАНОЈЛИЋ 1973: Данојлић, Милован, *Онде поток, онде цвет*, РУ Ћирпанов – Змајеве дечје игре, Нови Сад.
- ДАНОЈЛИЋ 2000: Данојлић, Милован, *Балада о сиромаштву*, „Филип Вишњић“, Београд.
- ДЕЈВИС 2008: Davis, Michael, *Street Gang: The Complete History of Sesame Street*. New York: Viking Press.
- ДЕКАРТ 2015: Dekart, Rene, *Diskurs o metodi*, Factum izdavaštvo, Beograd.
- ДЕЛИБЕС 1984: Delibes, Migel, *Svrgnuti princ*, Nolit, Beograd.
- ДЕ МАН 2014: Де Ман, Пол, *Алегорије читања у Стратегије читања*, приредила Мирјана Стошић, Центар за медије и комуникације, бр. 72, Београд.
- ДЕ СОСИР 1989: De Sosir, Ferdinand, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd.
- ДЕРИДА 1988: Derrida, Jack, *Limited Inc*, Northwestern University Press, Evanston.
- ДЕСНИЦА 1997: Десница, Владан, *Прољећа Ивана Галеба*, Завод за уџбенике, Београд.
- ДИК 1977: Dik, Filip, *Ћовек и visokom dvorcu*, Jugoslavija, biblioteka Kentaur, Beograd.
- ДИНОВ ВАСИЋ 2017: Динов Васић, Марија, *Пијанизам као наративна пракса*, Наслеђе, бр. 36, Крагујевац.
- ДОЛЕЖЕЛ 1998: Doležel, Lubomir, *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*, John Hopkins University Press, Baltimore.
- ДОЛЕЖЕЛ 2008: Долежел, Лубомир, *Хетерокосмика: Фикција и могући светови*, Службени гласник, Београд.
- ДОТЛИЋ 1996: Дотлић, Љубица и Каменов, Емил, *Књижевност у дечјем вртићу*, Змајеве дечје игре – Одсек за педагогију Филозофског факултета, Нови Сад.
- ЂОРЂЕВИЋ 2013: Ђорђевић, Драгољуб, *Кафанологија*, Службени гласник, Београд.
- ЂОРЂЕВИЋ 2014: Ђорђевић, Иван, *Како је 'народна игра' освојила свет*, Гласник Етнографског института САНУ LXII (1), Београд.
- ЂОРЂЕВИЋ 2008: Ђорђевић, Jelena, *Studije kulture*, zbornik, Službeni glasnik, Beograd.
- ЕКО 1965: Eko, Umberto, *Otvoreno djelo*, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, Sarajevo.
- ЕЛИС 1982: Ellis, John, *Visible fictions – cinema: television: video*, Routledge, London.
- ЕМИСОН 1996: Emmison, M. and Goldman, L. *What's that you said Sooty? Puppets, parlance and pretence*, Language and Communication, 16, 17-35

- ЕМИСОН 1997: Emmison, M. and Goldman, L. *The Sooty Show laid bear: Children, puppets and make-believe*, Childhood, 4, 325-342
- ЕРЕНРАЈХ 1999: Еренрајх Остојић, Максимилијан, *Карактеристика*, Рад, Београд.
- ЕСКЕНАЗИ 2013: Eskenazi, Žan Pjer, *Televizijske serije*, Clio, Beograd.
- ЖАРИ 2001: Žari, Alfred, *Kralj Ibi*, Rad, Beograd.
- ЖИВКОВИЋ 1986: Živković, Dragiša, *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost, Nolit, Beograd.
- ЖИВОТИЋ 1993: Životić, Radomir, *Novinarski žanrovi: štampa, radio, televizija*, Institut za novinarstvo, Beograd.
- ЖЕЖЕЉ КОЦИЋ 2018: Жежељ Коцић, Александра, *Хемингвеј и род, писац у мрежи теорије*, Партедон, Београд.
- ЖЕНЕТ 1982: Genette, Gerard, *Palimpsestes*, La littérature au second degré, Seuil, Paris.
- ЖЕНЕТ 1985: Ženet, Žerar, *Figure*, „Vuk Karadžić“, Beograd.
- ЖЕНЕТ 2006: Genette, Gerard, *Metalepsa*, Disput, Zagreb.
- ЗАМЈАТИН 1978: Zamjatin, Evgenij, *Mi*, Jugoslavija, Beograd.
- ЗАЗО 1985: Zazo, Rene, *Poreklo čovekove osećajnosti*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.
- ЗЕН 1984: Zen priče, *Sve je najbolje*, izdavači Vladislav Bajac i Bratislav Vesić, Beograd.
- ЗОЛА 1976: Zola, Emil, *Kod ženskog raja*, Rad – Matica srpska, Beograd – Novi Sad.
- ИВИЋ 1978: Ivić, Ivan, *Čovek kao animal symbolicum*, Nolit, Beograd.
- ИЛИЋ 2017: Илић, Александар, *Смешне и језиве приче Бохумила Храбала*, поговор књиге *Моритати и легенде*, Лагуна, Београд.
- ИНГАРДЕН 1975: Ingarden, Roman, *Doživljaj, umetničko delo i vrednost*, Nolit, Beograd.
- ИНГАРДЕН 1977: Ингарден, Роман, *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*, „Вук Караџић“, Београд.
- ИНИС 1950: Innis, Harold, *Empire and Communications*, University of Toronto Press, Toronto.
- ИНИС 1951: Innis, Harold, *The Bias of Communications*, University of Toronto Press, Toronto.
- ЈАКОБСОН 1966: Jakobson, Roman, *Lingvistika i poetika*, Nolit, Beograd.
- ЈАКОБСОН 1978: Jakobson, Roman, *Ogledi iz poetike*, Prosveta, Beograd.
- ЈАКОБСОН 1970: у А. Петров (уредник), *Поетика руског формализма*, Просвета, Београд.
- ЈАНГЛБАД 1970: Youngblood, Gene, *Expanded Cinema*, E. P. Dutton & Co, New York.

- ЈАСПЕРС 1999: Jaspers, Karl, *Pitanje krivice*, Samizdat Free B92, Beograd.
- ЈАУС 1978: Јаус, Ханс Роберт, *Естетика рецепције*, Нолит, Београд.
- ЈЕВТОВИЋ 2014: Јевтовић, Зоран; Петровић, Радивоје; Арачки, Зоран, *Жанрови у савременом новинарству*, Јасен, Београд.
- ЈОВАНОВИЋ 2014: Јовановић В. Јелена, Наративни поступци у романима српске модерне, докторска дисертација, Филозофски факултет, Универзитет у Нишу.
- ЈОВАНОВИЋ 1979: Јовановић, Јован Змај, *Певанија*, Слово љубве, Београд.
- ЈОВАНОВИЋ 1988: Јовановић, Јован Змај, *Ризница песама за децу*, „Вук Караџић“, Београд.
- ЈОВАНОВИЋ 2001: Јовановић, Славица, *Поетика Душана Радовића*, ИП Научна књига-комерц, Београд.
- КАВИН 1992: Kawin, *How movies work*, University of California Press.
- КАМИ 2008: Kami, Alber, *Mit o Sizifu*, Paideia, Beograd.
- КАНТ 2012: Kant, Imanuel, *Kritika čistoga uma*, Dereta, Beograd.
- КАРАН 2019: Karan, Marija, *Muzička koncepcija radijskog diskursa versus auditorijum - vidovi transformacija međusobnih relacija sagledanih u interdisciplinarnom polju teorije medija*, doktorska disertacija, Univerzitet umetnosti u Beogradu.
- КАРАЦИЋ 1972: Караџић, Вук Стефановић, *Сабрана дела*, Просвета, Београд.
- КАУБЕ 2006: Kaube, Jürgen, *Das Mengengerüst des Geistes*, Neue Rundschau 117/2: 9–24, Berlin.
- КАПОР 2008: Kapor, Mišel prema Poster, Mark, *Postmoderne virtuelnosti*, u: Đorđević, Jelena, *Studije kulture*, zbornik, Službeni glasnik, Beograd.
- КАФКА 2013: Kafka, Franc, *Presuda, sabrane pripovetke*, Laguna, Beograd.
- КАЦ И ЛАЗАРСФЕЛД 1955: Katz, Elihu & Lazarsfeld, Paul F: *Personal influence, The Part Played by People in the Flow of Mass Communications*, New York, The Free Press.
- КЕНАН 2006: Кенан, Шломит Римон, *Наративна проза*, Народна књига – Алфа, Београд.
- КЕНО 1977: Keno, Rejmon, *Stilske vežbe*, Rad, Beograd.
- КИН 1995: Кин, Џон, *Медији и демократија*, „Филип Вишњић“, Београд.
- КЈЕРКЕГОР 1980: Kjerkegor, Seren, *Bolest na smrt*, Mladost, Beograd.
- КЈЕРКЕГОР 2015: Кјеркегор, Серен, *Или-или*, Алгоритам, Београд.
- КОВАЧЕВИЋ 1985: Kovačević, Dušan, *Balkanski špijun i druge drame*, BIGZ, Beograd.
- КОН 2001: Kon, Žan, *Estetika komunikacije*, Clio, Beograd.

- КОНСТАНТИНОВИЋ 1981: Konstantinović, Radomir, *Filosofija palanke*, Nolit, Beograd.
- КОРМИЈЕ 1983: Кормије, Роберт, *Чоколадни рат*, НОЛИТ, Београд.
- КОСТИЋ 1984: Костић, Лаза, *Књига о Змају*, Просвета, Београд.
- КРИГЕР 1988: Krieger, Murray, *Words about Words about Words: Theory Criticism, and the Literary Text*, Baltimore–London.
- КРСТИЋ 2018: Крстић, Слободан, *Чаробњаџи из Ниша 3*, Позориште лутака Ниш.
- КУНДЕРА 2013: Кундера, Милан, *Живот је негде другде*, Граматик, Београд.
- ЛАШ 1986: Lash, Cristopher, *Narcistička kultura*, Naprijed, Zagreb.
- ЛАСВЕЛ 1948: Lasswell, Harold, Bryson, L. (editors): *The Structure and Function of Communication in Society. The Communication of Ideas*. New York, Institute for Religious and Social Studies.
- ЛЕВИ-СТРОС 1977: Леви-Строс, Клод, *Структурална антропологија*, Стварност, Загреб.
- ЛЕНК 2004: Lenk, Hans, *Bewußtsein als Schemainterpretation*, Paderborn: Mentis.
- ЛЕНТАЛ 2007: Lenthall, Bruce, *Radio's America*, The University of Chicago Press, Chicago - London.
- ЛЕСЕР 1974: Lesser, Gerald, *Children and Television: Lessons From Sesame Street*. New York: Vintage Books.
- ЛЕСИНГ 1964: Лесинг, Готхолд Ефраим, *Лаокоон или о границама сликарства и поезије*, Рад, Београд.
- ЛЕШИЋ 2010: Лешић, Зденко, *Теорија књижевности*, Службени гласник, Београд.
- ЛОРЕНЦ 1970: Lorenc, Konrad, *O agresivnosti*, „Vuk Karadžić“, Beograd.
- ЛОТМАН 1976: Lotman, Juri, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd.
- ЛУКИЋ 1980: Лукић, Света, *Модерна верзија I*, Вук Караџић, Београд.
- МАЈАКОВСКИ 1968: Мајаковски, Владимир, *Облак у панталонама*, Просвета, Београд.
- МАКЛУАН 1968: McLuhan, Marshall, *War and Peace in the Global Villlage*, Bantam, NY; reissued by Gingko Press 2001.
- МАКЛУАН 1964: McLuhan, Marshall, *Understanding Media: The Extensions of Man*, Copyright by Marshall McLuhan.
- МАКЛУАН 1971: Makluan, Maršal, *Poznavanje opštita – čovekih produžetaka*, Prosveta, Beograd.
- МАКЛУАН 2008: McLuhan, Marshall, *Razumijevanje medija – mediji kao čovjekovi produžeci*, Golden marketing – Tehnička knjiga, Zagreb.

- МАКЛУАН 1982: *Makluanova galaksija, Makluan - za i protiv*, priredio Slobodan Đorđević, Prosveta, Beograd.
- МАКСИМОВИЋ 2006: Максимовић, Мирослав, *Напомене приређивача*, у књизи *Баи свашта – сабрани списи Душана Радовића*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, стр. 1089-1098.
- МАЛВИ 2008: Malvi, Lora, *Vizuelno zadovoljstvo i narativni film*, у: Đorđević, Jelena, zbornik *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd.
- МАЛЕТ 1995: Mallette, Malcolm, *UPI Stylebook*, United Press International.
- МАНОВИЧ 2015: Manović, Lev, *Jezik novih medija*, Clio, Beograd.
- МАРИЋ 1979: Марић, Сретен, *Пропланци есеја*, Нолит, Београд.
- МАРКЈЕВИЧ 1974: Markjjevič, Henrik, *Nauka o književnosti*, Nolit, Beograd.
- МАРКОВИЋ 1972: Марковић, Слободан, *Уклета песникова ноћна књига*, БИГЗ, Београд.
- МАРКС 1953: Marks, Karl, *Rani radovi*, Kultura, Zagreb.
- МАРКС 2017: Marks, Karl i Engels, Fridrih, *Manifest komunističke partije*, Mediterran publishing, Novi Sad.
- МАСТЕРМАН 1985: Mastermann, Len, *Teaching the media*, Routledge.
- МАТИЋ 1977: Матић, Душан, *Прошлост дуго траје*, Светлост, Београд.
- МАУС 2005: Maus F. E. *Classical Instrumental Music and Narrative*. In: J. Phelan & P. J. Rabinowitz (Eds.), *A Companion to Narrative Theory*. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- МЕЈЛБЕРГ 2009: Meelberg, Vincent, *Sounds Like a Story*. In: S. Heinen & R. Sommer (Eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- МЕК КВИН 2000: Mek Kvin, Dejvid, *Televizija*, Clio, Beograd.
- МЕЛВИЛ 2015: Melvil, Herman, *Mobi Dik*, Laguna, Beograd.
- МИЛ 1960: Mil, Džon Stjuart, *Utilitarizam*, Kultura, Beograd.
- МИЛАРИЋ 1970: Milarić, Vladimir, *Pesma koja ne zna za poraz, Dečja književnost – šta je to?*, Zmajeve dečje igre – Kulturni centar, Novi Sad.
- МИЛАРИЋ 1975: Миларић, Владимир, *Зелени брегови детињства*, Антологија српске поезије за децу, РУ Ћирпанов – Змајеве дечје игре, Нови Сад.
- МИЛАРИЋ 1977: Миларић, Владимир, *Сигнали сунца*, Српска читаоница и књижница Ириг, Нови Сад.

- МИЛОВАНОВИЋ 2016: Milovanović, Radmila, *Strahovi dece predškolskog uzrasta*, „Savremeno predškolsko vaspitanje i obrazovanje: IZAZOVI I DILEME“, Nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem, 25. mart 2016. Jagodina.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2014: Милосављевић Милић, Снежана, *Виртуелна претприповест и феномен урањања*, *Philologia Mediana*, Филозофски факултет Универзитета у Нишу.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2014: Милосављевић Милић, Снежана, *Редефинисање наратива у посткласичној наратологији*, Наука и савремени универзитет, 3, књ. 2, Свет у књижевности – књижевност у свету, Ниш: Филозофски факултет.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2015: Милосављевић Милић, Снежана, *Когнитивна наратологија*, Књижевна историја XLVII, број 155, Београд.
- МИЛОСАВЉЕВИЋ МИЛИЋ 2016: Милосављевић Милић, Снежана, *Виртуелни наратив, огледи из когнитивне наратологије*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића – Филозофски факултет у Нишу, Нови Сад – Ниш.
- МИЛОШ 1987: Miloš, Česlav, *Zarobljeni um*, BIGZ, Beograd.
- МИЛУТИНОВИЋ 2014: Милутиновић, Дејан, *Посткласична наратологија*, Тематски зборник радова са научног скупа „Свет у књижевности, књижевност у свету“, Наука и савремени универзитет 3, II том, Филозофски факултет у Нишу.
- МИЉКОВИЋ 1960: Миљковић, Бранко, *Ватра и ништа*, Просвета, Београд.
- МИЉКОВИЋ 2015: Миљковић, Бранко, *Песме I*, Нишки културни центар, Ниш.
- МИТРОВИЋ 1980: Mitrović, Živan, *Kako se postaje i kako radi novinar*, Деље новине, Gornji Milanovac.
- МОЛ 1973: Mol, Abraham, *Kič – umetnost sreće*, Gradina, Niš.
- МОЛНАР 1983: Molnar, Ferenc, *Dečaci Pavlove ulice*, Nolit, Beograd.
- МОРАВИЈА 1953: Моравија, Алберт, *Конформист*, Братство – јединство, Нови Сад.
- МОРИС 2005: Moris, Desmond, *Goli majmun*, Zograf, Niš.
- МОРИЦ 1976: Moric, Žigmond, *Budi dobar sve do smrti*, Nolit, Beograd.
- МУЗИЛ 2007: Музил, Роберт, *Човек без својстава*, Ethos/Беокућа, Београд.
- МУКАРЖОВСКИ 1985: Мукаржовски, Јан, *Структура песничког језика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- НЕДИЋ 1906: Недић, Љубомир, Покушај о литерарном укусу, Српски књижевни гласник, књ. XVII, св. 4, 288-295, Београд.

- НЕШИЋ 1972: Нешић, Будимир и Рачић Рупник, Вања, *Оловка пише срцем*, БИГЗ, Београд.
- НИЛ 1988: Nil, Aleksandar, *Slobodna deca Samerhila*, BIGZ, Beograd.
- НИЧЕ 1989: Niče, Fridrih, *Tako je govorio Zaratustra*, BIGZ, Beograd.
- НИЧЕ 2001: Ниче, Фридрих, *Рођење трагедије*, Дерета, Београд.
- НИНИНГ 2003: Nünning, Ansgar, *Narratology or Narratologies? Taking Stock of Recent Developments, Critique and Modest Proposals for Future Usages of the Term. What is Narratology?* Ed. Tom Kindt and Hans-Harald Müller. Berlin: de Gruyter.
- НОТ 2007: Nöth, Winfried, *Self-Reference in the Media: The Semiotic Framework*, Nöth/Bishara, eds. 3–30.
- ЊЕГОШ 1986: Његош, Петар Петровић, *Горски вијенац*, Побједа, Титоград.
- ОРВЕЛ 2014: Орвел, Џорџ, *Животињска фарма*, Контраст, Београд.
- ПАВЛОВИЋ 1952: Павловић, Миодраг, *87 песама*, Ново поколење, Београд.
- ПАЛАВЕСТРА 2008: Палавестра, Предраг, *Историја српске књижевне критике 1768–2007*, Матица српска, Нови Сад.
- ПАСКАЛ 1988: Paskal, Blez, *Misli*, BIGZ, Beograd.
- ПЕРГО 1980: Перго, Луј, *Рат дугмића*, НОЛИТ, Београд.
- ПЕРНИОЛА 2005: Перниола, Марио, *Естетика двадесетог века*, Светови, Нови Сад.
- ПЕРЛС 1983: Perls, Fris, *Geštaltistički pristup psihoterapiji*, „Vuk Karadžić“, Beograd.
- ПЕТКОВИЋ 2018: Петковић, Велибор, *Металенска и метареференце у радио-драми 'Капетан Џон Пиплфокс' Душана Радовића*, *Philologia Mediana*, Филозофски факултет Ниш.
- ПЕТРОВИЋ 1991: Петровић, Тихомир, *Књижевна критика о српској књижевности за децу*, Детињство бр. 1-2, Нови Сад.
- ПЕТРОВИЋ 2018: Петровић, Јована, мастер рад, *Бановић Страхинја у драми и филму: трансмедијални приступ*, Филозофски факултет Универзитета у Нишу.
- ПИЈАЖЕ 1977: Pijaže, Žan, *Psihologija inteligencije*, Nolit, Beograd.
- ПИЈАЖЕ 1978: Pijaže, Žan, Inhelder, Verber, *Intelektualni razvoj deteta*, Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Beograd.
- ПОПА 1953; Попа, Васко, *Кора*, Ново поколење, Београд.
- ПОПОВИЋ 1918: Поповић, Богдан, *О васпитању укуса*, Југословенско академско удружење „Вила“, Женева.

- ПОСТЕР 2008: Poster, Mark, *Postmoderne virtuelnosti*, u: Đorđević, Jelena, *Studije kulture*, zbornik, Službeni glasnik, Beograd.
- ПОТЕР 2011: Poter, Džeјms, *Medijska pismenost*, Clio, Beograd.
- ПРАЛИЦА (2010), Pralica, Deјan, *Diskurs radiја*, Media Art Service International, Novi Sad.
- ПРАЖИЋ 1971: Пражић, Милан, *Игра као слобода*, Змајеве дечје игре – Културни центар, Нови Сад.
- ПРАЖИЋ 1972: Пражић, Милан, *Плави зец*, Антологија нове српске дечје поезије, Змајеве дечје игре – РУ Ћирпанов, Нови Сад.
- ПРЕНСКИ 2001: Prenski, Marc, *Digital Natives, Digital Immigrants, On the Horizon*, Vol. 9 No. 5, MCB UP Limited.
- ПРИНС 2011: Принс, Џералд, *Наратолошки речник*, Службени гласник, Београд.
- ПРОП 1982: Проп, Владимир, *Морфологија бајке*, Просвета, Београд
- ПУХАЛО 1992: Пухало, Душан, *Есеј, (у) Речник књижевних термина*, Институт за књижевност и уметност – Нолит, Београд.
- РАБИНОВИЧ 1977: Rabinowitz, P. J. *Truth in Fiction: A Re-examination of Audiences*, *Critical Inquiry*, 4: 121–141.
- РАДОВИЋ 1954: Радовић, Душан, *Поштована децо*, Дечја књига, Београд.
- РАДОВИЋ 1961: Радовић, Душан, *Смешне речи*, Младо поколење, Београд.
- РАДОВИЋ 1963: Радовић, Душан, *Причам ти причу*, Просвета, Београд.
- РАДОВИЋ 1968: Радовић, Душан, *Разбојник Кађа и принцеза Нађа*, Младо поколење, Београд.
- РАДОВИЋ 1969: Радовић, Душан, *Привиди и симболи, О појму модерно у литератури за децу, /у/ Трагом дечје песме*, Змајеве дечје игре – Културни центар, Нови Сад.
- РАДОВИЋ 1972: Радовић, Душан, *Доколице*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад - Београд.
- РАДОВИЋ 1978: Радовић, Душан, *Београде, добро јутро*, БИГЗ, Београд.
- РАДОВИЋ 1979: Радовић, Душан, *Игре и играчке*, Младост, Загреб.
- РАДОВИЋ 1980: Радовић, Душан, *Никола Тесла: моје детињство*, сликовница (илустровао Душан Петричић), БИГЗ, Београд.
- РАДОВИЋ 1981: Радовић, Душан, *Београде, добро јутро*, друга књига, БИГЗ, Београд.
- РАДОВИЋ 1983: Радовић, Душан, *Понедељак, Уторак, Среда, Четвртак*, поезија и проза за децу у четири књиге, БИГЗ – Народна књига, Београд.

- РАДОВИЋ 1983: Радовић, Душан, *Како су постале ружне речи, у Четвртак*, БИГЗ и Народна књига, Београд.
- РАДОВИЋ 1984: Радовић, Душан, Београде, добро јутро, трећа књига, БИГЗ, Београд.
- РАДОВИЋ 1984: Радовић, Душан, *Антологија српске поезије за децу*, Српска књижевна задруга, Београд.
- РАДОВИЋ 1985: Радовић, Душан, *Насмешите се, децо*, Српска књижевна задруга, Београд.
- РАДОВИЋ 1986: Радовић, Душан, *О плакању*, Рад, Београд.
- РАДОВИЋ 1986: Радовић, Душан, *На слово, на слово, сцене лутака*, Дневник, Нови Сад.
- РАДОВИЋ 1987: Радовић, Душан, *Полетарац (Пролеће, Лето, Јесен, Зима)*, Рад, Београд.
- РАДОВИЋ 2006: Радовић, Душан, *Баш свашта – сабрани списи*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- РАДОВИЋ 2007: Радовић, Душан, *Полетарац (Пролеће, Лето, Јесен, Зима)*, Српска књижевна задруга, Београд.
- РАДОВИЋ 2010: Радовић, Душан, *Капетан Џон Пуплфокс*, Завод за уџбенике, Београд.
- РАДОЈКОВИЋ 2005: Radojković, Miroљub i Miletić, Mirko, *Komuniciranje, mediji i društvo*, Stylos art, Novi Sad.
- РАДОК 2016: Radok, Endi, *Mladi i mediji*, Clio, Beograd.
- РАЈАН 1999: Ryan, Maria-Laura, *Cyberage Narratology: Computers, Metaphor and Narrative*, in: *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*, ed. David Herman, Ohio State University Press.
- РАЈАН 2001: Ryan, Maria-Laura, *Narrative as Virtual Reality, Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London.
- РАЈАН 2004: Ryan, Marie-Laure (ed.), *Narrative across Media: The Languages of Storytelling*, Lincoln and London: University of Nebraska Press.
- РАЈАН 2005: Ryan, Marie-Laure; Herman, David, & Jahn, Manfred, *Media and Narrative*, eds. The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory, London: Routledge.
- РАЈАН 2013: Marie-Laure Ryan, *Transmedial Storytelling and Transfictionality*, Poetics Today, Porter Institute for Poetics and Semiotics.
- РАЈХ 1981: Reich, Wilhelm, *Masovna psihologija fašizma*, Časopis Ideje, Beograd.
- РИКЕР 1991: Ricoeur, Paul, *Narrative Identity*, Philosophy Today.
- РИМОН-КЕНАН 1983: Rimmon-Kenan, Shlomith, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, London: Methuen.

- РИСМАН 2007: Risman, Dejvid, *Usamljena gomila*, Mediterran publishing, Beograd.
- РИЧАРДСОН 2010: Richardson, Alan, *The Neural Sublime: Cognitive Theories and Romantic Texts*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- РИЧАРДСОН 2002: Richardson, Brian, *Beyond Story and Discourse: Narrative Time in Postmodern and Nonmimetic Fiction*, Narrative Dynamics: Essays on Time, Plot, Closure, and Frames. Ed. Brian Richardson. Columbus: The Ohio State University Press.
- РОРТИ 2000: Рорти, Ричард, *Пропаст избавитељске истине и успон књижевне културе*, Трећи програм, бр. III-IV (123-124), лето-јесен 2004, стр. 140-141
- РОЏЕК 2001: Chris Rojek, *Celebrity*, Reaktion, London
- РУС-МОЛ 2005: Rus-Mol, Štefan, *Novinarstvo*, Clio, Beograd.
- РУСО 1950: Русо, Жан-Жак, *Емил или о васпитању*, Знање, Београд.
- РУСО 1978: Rousseau, Jean-Jacques, *Rasprava o porijeklu i osnovama nejednakosti među ljudima, Društveni ugovor*, Školska knjiga, Zagreb.
- САБАТО 2017: Sabato, Ernest, *Tunel*, Plato, Beograd.
- САБАТО 2012: Sabato, Ernest, *O junacima i grobovima*, Plato, Beograd.
- САБАТО 2017: Sabato, Ernest, *Abaddon andeo uništenja*, Plato, Beograd.
- САПИР 1974: Sapir, Edvard, *Ogledi iz kulturne antropologije*, Beogradski izdavačko-grafički zavod (BIGZ), Beograd.
- САРТР 2004: Сартр, Жан Пол, *Мучнина*, Вечерње новости, Београд.
- СЕГАН 2005: Segan, Karl i Drajan, En, *Seni zaboravljenih predaka*, Laguna, Beograd.
- СЕЛИМОВИЋ 2016: Селимовић, Меша, *Дервиш и смрт*, Школска књига, Београд.
- СКОТ 2014: Scott, John, *A dictionary of sociology*, Oxford University Press, Oxford.
- СПЕРБЕР 2000: Sperber, Dan, *Metarepresentations in an Evolutionary Perspective*, Sperber, Dan, ed. *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*, Vancouver Studies in Cognitive Science 10. Oxford: OUP. 117–137
- СТАНКОВИЋ 1987: Станковић, Бора, *Коштана*, Просвета, Београд.
- СТАНОЈЕВИЋ 2009: Станојевић, Добривоје, *Медијска еристика и јавни дискурс*, Србика, Београд.
- СТАНОЈЕВИЋ 2018: Станојевић, Добривоје и Ђорђевић, Марко, *Хумор, сатира, иронија и карикатура као средство деконструкције медијских митова*, Филозофија медија: медији и алтернатива, пос. изд., књ. 22, Факултет педагошких наука Крагујевац, Јагодина.

- СТЕВАНОВИЋ 1996: Стевановић, Славица, *Божа Илић, монографија*, Музеј савремене уметности Београд и БИГЗ.
- СТЕФАНОВИЋ 2014: Стефановић, Марија, *Овај, и свет ван овог*, Алтера, Београд.
- СТЕРН 1955: Стерн, Лоренс, *Тристрам Шенди*, Просвета, Београд.
- СТИВЕНСОН 1995: Stevenson, Nick, *Understanding media cultures*, Sage.
- СТИВЕНСОН 2018: Стивенсон, Роберт Луис, *Доктор Цекил и Мистер Хајд*, Лом, Београд.
- СТОЈАНОВИЋ 1970: Стојановић, Велимир, *Није човек ко не умре*, МЕС, Сарајево.
- СТРИНАТИ 1995: Strinati, Dominic, *Popular culture*, Routledge.
- СУЗУКИ 1964: Suzuki D. T. i From, Erih, *Zen budizam i psihoanaliza*, Nolit, Beograd.
- ТАБАШЕВИЋ 2016: Табашевић, Владимир, *Па као*, Laguna, Beograd.
- ТАНСТОЛ 1993: Tunstall, Jeremy, *Television producers*, Routledge, London.
- ТАУТОВИЋ 1975: Таутовић, Радојица, *Дете у матици преврата*, Детињство бр. 2, Нови Сад.
- ТАХМИШЧИЋ 1971: Тахмишчић, Хусеин, *Бити на путу*, Змајеве дечје игре – Културни центар, Нови Сад.
- ТИЊАНОВ 1970: Тињанов, Јуриј, *Књижевна чињеница, у Поетика руског формализма*, Просвета, Београд.
- ТИЊАНОВ 1970: Тињанов, Јуриј и Јакобсон, Роман, *Проблеми проучавања језика и књижевности, у Поетика руског формализма*, Просвета, Београд.
- ТИРНЕНИЋ 2011: Тирненић, Богдан, *Црни талас*, Филмски центар Србије, Београд.
- ТОДОРОВИЋ 2014: Тодоровић, Предраг, *Антологија српског дадаизма*, Службени гласник, Београд.
- ТОМАШЕВСКИ 1972: Томашевски, Борис, *Теорија књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд.
- ЋОСИЋ 1965: Ћосић, Бора, *Дечја поезија српска*, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд.
- ЋОСИЋ 2008: Ћосић, Павле, *Речник синонима*, Корнет, Београд.
- УДОВИЧКИ 1992: Удовички, Иванка, *Есејиста, (у) Речник књижевних термина*, Институт за књижевност и уметност – Нолит, Београд.
- УГРИНИЋ 2014: Угринић, Александра и Вељановски, Раде, *Савремени радио*, Чигоја, Београд.
- ФИДЛЕР 2004: Fidler, Rodžer, *Mediamorphosis*, Clio, Beograd.

- ФЕЛАН 1996: Phelan, James, *Narrative as Rhetoric: Technique, Audiences, Ethics, Ideology*. Columbus: The Ohio State University Press.
- ФЕЛАН 2006: Phelan, James. *Narrative Theory, 1966–2006: A Narrative. The Nature of Narrative: Revised and Expanded*. Ed. Scholes, Phelan, Kellogg. Oxford University Press, [доступно као издвојени чланак ENN, стр. 1- 33].
- ФИСК 1978: Fiske, John, *Reading Television*, Routledge – Methuen, London.
- ФИСК 1987: Fiske, John, *Television culture*, Routledge - Methuen, London.
- ФИСК 2001: Fisk, Džon, *Popularna kultura*, Clio, Beograd.
- ФИСК 2008: Fisk, Džon, *Popularna diskriminacija*, u: Đorđević, Jelena, zbornik *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd.
- ФРАНКЛ 1987: Frankl, Victor, *Nečujan varaj za smislom*, Naprijed, Zagreb.
- ФРОЈД 1961: Фројд, Сигмунд, *Психопатологија свакодневног живота*, Матица српска, Нови Сад.
- ФРОЈД 1976: Frojd, Sigmund, *Tumačenje snova*, Matica srpska, Novi Sad.
- ФРОЈД 1979: Frojd, Sigmund, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, Matica srpska, Novi Sad.
- ФРОЈД 2010: Freud, Sigmund, *Pojam jeze u književnosti i psihologiji*, Scarabeus-naklada, Zagreb.
- ФРОЈД 2013: Фројд, Сигмунд, *Тумачење снова*, Академска књига, Нови Сад.
- ФРОМ 1978: Фром, Ерих, *Бекство од слободе*, Полит, Београд.
- ФРОМ 1983: Фром, Ерих, *Здраво друштво*, Рад, Београд.
- ФРОМ 1998: Фром, Ерих, *Имати или бити*, Народна књига – Алфа, Београд.
- ФУКО 1997: Фуко, Мишел, *Надзирати и кажњавати*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад.
- ФУКО 2007: Fuko, Mišel, *Poredak diskursa*, Karpos, Loznica.
- ХАЈНЕН 2009: Heinen, S. and Sommer, R. (eds.), *Narratology in the Age of Cross-Disciplinary Narrative Research*. Walter de Gruyter: Berlin, New York.
- ХАЈС 1994: Brian Hayes, *The role of public voice in present-day radio*. In Hargrave, A. M. (ed.) *Radio and Audience Attitudes: Annual Review, 1994*; Broadcasting Standards Council: Public Opinion and Broadcasting Standards Series 5. London: John Libbey & Company Ltd, 40-4.
- ХАМСУН 2004: Хамсун, Кнут, *Пан*, Политика/Народна књига, Београд.
- ХАНСЛИК 1977: Ханслик, Едуард, *О музички лепом*, БИГЗ, Београд.

- ХАРМС 2010: Harms, Danil (2010), *Slučajevi*, Rubikon, Novi Sad.
- ХЕГЕЛ 1987: Hegel, Georg Vilhelm Fridrih, Enciklopedija filozofskih znanosti, „Veselin Masleša“ – Svetlost, Sarajevo.
- ХЕРМАН 1999: Herman, David, *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis*. Ohio: State University Press.
- ХЕРМАН 2002: Herman, David, *Story Logic: Problems and Possibilities of Narrative*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- ХЕРМАН 2004: David Herman, *Toward a Transmedial Narratology*, in Marie-Laure Ryan (ed.) *Narrative across Media: The Language of Storytelling*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- ХЈУМ 1983: Hjum, Dejvid, *Rasprava o ljudskoj prirodi*, „Veselin Masleša“, Sarajevo.
- ХОЛ 2008: Hol, Stjuart, *Kodiranje, dekodiranje*, u: Đorđević, Jelena, zbornik *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd.
- ХОЛ 2008: Hol, Stjuart, *Beleške o dekonstruisanju 'popularnog'*, u: Đorđević, Jelena, zbornik *Studije kulture*, Službeni glasnik, Beograd.
- ХОРКХАЈМЕР 1974: Horkhajmer, Maks i Adorno, Teodor, *Dijalektika prosvetiteljstva – filozofski fragmenti*, Izdavačko preduzeće „Veselin Masleša“, Sarajevo.
- ХРАБАЛ 1982: Hrabal, Bohumil, *Svaki dan čudo*, „Veselin Masleša“, Sarajevo.
- ХУИЗИНГА 1973: Хуизинга, Јохан, *Homo ludens*, Трећи програм Радио Београда, бр. 17, Београд.
- ЦРНОБРЊА 2010: Crnobrnja, Stanko, *Estetika televizije i novih medija*, Clio, Beograd.
- ЦРЊАНСКИ 2015: Црњански, Милош, *Сеобе*, Лагуна, Београд.
- ЧАЛЕНИЋ 1977: Чаленић, Момир, *Књижевност за децу*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
- ЧЕНТЛИЕР 2003: Chantler, Paul & Stewart, Peter, *Basic Radio Journalism*, Focal Press, Oxford.
- ЧАПЕК 1967: Чапек, Карел, *Марсија или на маргинама литературе*, Култура, Београд.
- ЧЕХОВ 2009: Чехов, Антон Павлович, *Драме*, ЈРЈ, Београд.
- ЧОМСКИ 1972: Čomski, Noam, *Gramatika i um*, Nolit, Beograd.
- ЦАЈЛС 2010: Džajls, Dejvid, *Psihologija medija*, Clio, Beograd.
- ЦЕМС 1991: Цемс, Вилијам, *Прагматизам*, Дерета, Београд.
- ШИЈАН 2013: Šijan, Slobodan, *Moraću da skrenem – Vizuelni eksperimenti 1960-2012*, Muzej savremene umetnosti Vojvodine, Novi Sad.

ШИЛЕР 1952: Schiller, Friedrich, *Über naive und sentimentalische Dichtung*, Reclam, Stuttgart.

ШИНГЛЕР 2000: Šingler, Martin i Viringa, Sindi, *Radio*, Clio, Beograd.

ШКЛОВСКИ 1970: Šklovski, Viktor, *Umetnost kao postupak (u) Poetika ruskog formalizma*, Prosveta, Beograd.

ШОП 1091: Шоп, Иван, *Хуморно слово Душана Радовића (у) Марјановић, Воја, Дечја књижевност у књижевној критици*, Савремена администрација, Београд.

ШРАМ 1963: Schramm, Wilbur, *The Science of Human Communication*, Basic Books, New York.

ИЗВОРИ:

АБА 2015: Abba, Tom, *Transmedijalno pripovedanje*, <http://www.media.ba/bs/magazin-tehnike-i-forme/transmedijalno-pripovijedanje-za-pocetnike> Приступљено 6. октобра 2020. године.

АЈЗЕНХУТ 2020: *Емулација*, <http://staznaci.com/emulacija>, приступљено 5. октобра 2020. године.

АЛБЕР 2009: Alber, Jan, *Unnatural Narratives*, The Literary Encyclopedia, www.litencyc.com Приступљено 2. септембра 2020. године.

АНДРИЋ 1961: Андрић, Иво, *Говор приликом доделе Нобелове награде*, www.ivoandric.org.rs/нобелова-награда Приступљено 13. октобра 2020. године.

БАХТИН 1975: Бахтин, Михаил, *Вопросы литературы и эстетики*, Художественная литература, Москва. http://biblio.imli.ru/images/abook/teoriya/Bahtin_M.M._Voprosy_literatury_i_estetiki_1975.pdf Приступљено 29. августа 2020. године.

БЕЋКОВИЋ 2014: Бећковић, Матија, према ТВ емисији *Квадратура круга*, Станковић, Бранко 8.12.2014. <https://www.youtube.com/watch?v=VXSNs45TANk> Приступљено 10. октобра 2020. године.

БЕЋКОВИЋ 2014.: Бећковић, Матија, *Душко Радовић би данас био херој твитера*, Нова српска политичка мисао, 3. август 2014. <http://www.nspm.rs/hronika/matija-beckovic-dusko-radovic-bi-danas-bio-heroj-tvitera.html> Приступљено 10. октобра 2020. године.

БЕОГРАДЕ, ДОБРО ЈУТРО 2018: <https://www.youtube.com/watch?v=HOYQjpvQFhc> приступљено 11. септембра 2020.

БЕОГРАДЕ, ДОБРО ЈУТРО 2019: <https://informer.rs/vesti/drustvo/475171/recenica-koja-ucutkala-duska-radovica-posle-ovoga-nikada-vise-nismo-culi-beograde-dobro-jutro> приступљено 21. септембра 2020.

БЕОГРАД 2016: *Историја бомбардовања*, „Политика“, 6. април 2016. године. <http://www.politika.rs/sr/clanak/352561/Drustvo/Istorija-bombardovanja-Beograda-od-duladi-do-krstarecih-raketa> Приступљено 15. септембра 2020. године

БОГОЈЕВИЋ 2017: Богојевић, Дејан, *Александар Вучо – оснивач надреализма у дејој поезији*, Књижевни преглед, Београд. <http://www.alma.rs/knjizevni-pregled/broj03/kp03.html> Приступљено 30. августа 2020. године.

БРЕХТ 2019: *Бертолт Брехт и епски театар*, <https://pulse.rs/epski-teatar/>, приступљено 6. октобра 2020. године. Приступљено 31. августа 2020. године.

ВАЛЕНТЕ 1960: Валенте, Катерина, грамофонска плоча, *Бонго, ча, ча, ча* <https://www.youtube.com/watch?v=IptRwkmjYMk>) Приступљено 5. децембра 2020. године.

ВЕЛС 1938: Велс, Херберт Џорџ, *Рат светова*, [www.sr.wikipedia.org/sr-ec/Rat_svetova_\(radio\)](http://www.sr.wikipedia.org/sr-ec/Rat_svetova_(radio)) Приступљено 21. јула 2020. године.

ВИТЕЗОВИЋ 2004: Витезовић, Милован, Комплетан фељтон о Душану Радовићу https://www.novosti.rs/dodatni_sadrzaj/clanci.119.html:276803-Oblakovit-ali-ne-natusten Приступљено 19. јуна 2020. године.

ВОЛФ 2008: Wolf, Werner, *The Relevance of Mediality and Intermediality to Academic Studies of English Literature*, SPELL: Swiss Papers in English Language and Literature. <https://www.e-periodica.ch/cntmng?pid=spe001:2008:21::186> Приступљено 21. маја 2020. године.

ВОРХОЛ 1986: Ворхол, Енди, *Отац поп арта*, <https://wannabemagazine.com/otac-pop-arta-andy-warhol/> Приступљено 7. октобра 2020. године.

ГРБИЋ 2019: Грбић, Мирјана, *Једна књига*, Књижевни магазин, број 199-202, Београд. <http://www.skd.rs/wp-content/uploads/2018/12/КМ199-202Net.pdf> Приступљено 20. августа 2020. године.

ДЕРИДА 2020: Дерида Жак, *Шта је деконструкција?* <https://www.ikjasen.com/zak-derida-sta-je-dekonstrukcija/> Приступљено 15. јула 2020. године.

ЂУКИЋ 2016: Ђукић, Срђан, *Часописи Космоплов и Галаксија*, Публикација Астрономског друштва “Руђер Бошковић” бр. 16 <http://servo.aob.rs/eeditons/CDS/Razvoj%20astronomije%20kod%20Srba/8/pdfs-s/34.pdf>

ЕКО 2018: Еко, Umberto, *Pismo tom unuku*, <https://luftika.rs/umberto-eko-pismo-unuku>, приступљено 6. октобра 2020. године.

ЕКСПРЕС 2016: <https://www.ekspres.net/drustvo/kako-je-ucutkan-dusko-radovic-recenica-koja-je-dosla-glave-najvesoj-legendi-beograda>), приступљено 26. новембра 2020. године.

ЖАРИ 1896: Жари, Алфред, *Краљ Иби или Пољаци*, <https://anarhisticka-biblioteka.net/library/alfred-jarry-kralj-ibi-ili-poljaci> Приступљено 13. јуна 2020. године.

ЖЕНЕТ 1980: Genette, Gerard. *Narrative Discourse: An Essay in Method*. Trans. Jane E. Lewin. Oxford:

Oxford University Press, 1980. <https://archive.org/details/NarrativeDiscourseAnEssayInMethod> Приступљено 10. јула 2020. године.

ЖЕЖЕЉ КОЦИЋ 2019: Жежељ Коцић, Александра, *Једна осмина изнад површине воде*, Политика – Култура, уметност, наука 13. 7. Београд. <http://www.politika.rs/scc/clanci/arhiva> Приступљено 12. септембра 2020. године.

ИЗЕР 2011: Izer, Volfgang, *Proces čitanja (Jedan fenomenološki pristup)*,

<https://hiperboreja.blogspot.com/2011/03/proces-citanja-volfgang-izer.html> Приступљено 10. октобра 2020. године.

ИЛИЋ 1971: Илић, Миодраг Бели, *Двоглед*, <https://www.youtube.com/watch?v=D5SZDoiebdA>

ЈАН 2017: Jahn, Manfred, *Narratology: A Guide to the Theory of Narrative*. English Department, University of Cologne. <http://www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm> Приступљено 12. октобра 2020. године.

КОНЧАЛОВСКИ 2016: Кончаловски, Андреј, *Политика*, Београд, 30. 10.

<http://www.politika.rs/scc/clanci/arhiva> Приступљено 13. октобра 2020. године.

ЛЕСЕР 1974: https://sr.wikipedia.org/wiki/Улица_Сезам Приступљено 8. октобра 2020. године.

ЛЕСИНГ И ВИНКЕЛМАН 2015: Полемика о Лаокоону, <https://vdocuments.mx/34-polemika-vinkelman-lesing.html> Приступљено 5. октобра 2020. године.

ЛИПС 2015: Липс, Теодор, *Емпатија - ходање у туђим ципелама*, (*Einfühlung*), Артнит.

<http://www.artnit.net/dru%C5%A1tvo/item/2635-empatija-hodanje-u-tu%C4%91im-cipelama.html> Приступљено 10. октобра 2020. године.

МАРКС 2008: Маркс, Карл, *Тезе о Фојербаху*, <https://crvena.org/2008/03/25/karl-marks-teze-o-fojerbahu/> Приступљено 1. маја 2020. године.

МИЛОВАНОВИЋ 2016: Milovanović, Radmila, *Strahovi dece predškolskog uzrasta*, „Savremeno predškolsko vaspitanje i obrazovanje: IZAZOVI I DILEME“, Nacionalni naučni skup sa međunarodnim učešćem, 25. mart 2016. Jagodina.

<https://pefja.kg.ac.rs/wp-content/uploads/2018/05/Radmila-Milovanovi%C4%87-STRAHOVI-DECE-PRED%C5%A0KOLSKOG-UZRATA.pdf> Приступљено 12. септембра 2020. године.

НОИЗ 2019: <https://noizz.rs/kultura/recenica-zbog-koje-je-ucutkan-dusko-radovic/18zk1m5>
Приступљено 26. новембра 2020. године.

НА СЛОВО, НА СЛОВО 1975: <https://www.youtube.com/watch?v=c2rVLJvGVV8>
Приступљено 30. новембра 2020. године.

НА СЛОВО, НА СЛОВО 1978: *Успаванка за Аћима*, сонг са грамофонске плоче
<https://www.youtube.com/watch?v=PELuLKignio> Приступљено 1. децембра 2020. године.

НА СЛОВО, НА СЛОВО 2011: <https://www.youtube.com/watch?v=hiP-ENUTeAM>
Приступљено 30. новембра 2020. године.

ОРВЕЛ 2003: Орвел, Џорџ, *Животињска фарма*,

http://orwell.ru/library/novels/Animal_Farm/serbian/szhf_vr Приступљено 15. јула 2020.
године.

Правилник о Општим основама предшколског програма, Просветни гласник, бр. 14 од 15.
новембра 2006, Београд. http://www.podaci.net/_z1/3123817/P-ooopro03v0614.html

„Политика“, (21. 5. 2019), *Посетиоци у апатинској синагоги после седам деценија*,
Београд. <http://www.politika.rs/articles/archive/2019/05/21>

„Политика“ (12. 9. 2019), Ан-Лорен Вигуру, позоришни продуцент, *Србија је прави
драгуљ*, <http://www.politika.rs/scc/rubrika/7/Kultura>

„Политин Забавник“ (20. 9. 2019), *Кад порастем бићу гурач*, број 3528, Београд.

www.politikin-zabavnik.rs

ПРЕНСКИ 2001: Пренски, Марк, *Дигитални домороци и дигитални имигранти*, On the
Horizon, Volume 9, Issue 5 & 6. <https://www.emeraldinsight.com/author/Prensky%2C+Marc>
Приступљено 21. септембра 2020. године.

РАДИО БЕОГРАД 2016: *Радио Београд, прва у Југославији и девета станица у Европи*,
дневни лист Данас, Београд, издање од 2. октобра 2016. године у 8,00 Измењено 16.
јануара 2018. у 10,56. Приступљено 6. октобра 2020. године.

<https://www.danas.rs/beograd/radio-beograd-prva-u-jugoslaviji-i-deveta-stanica-u-evropi/>

РАДИО ХИЉАДУ БРДА 2009: [http://www.politika.rs/scc/clanak/116082/Новинарки-
доживотна-робија-због-хушкања-на-геноцид](http://www.politika.rs/scc/clanak/116082/Новинарки-доживотна-робија-због-хушкања-на-геноцид) Приступљено 6. октобра 2020.

РАДОВИЋ: Радовић, Душан, Капетан Џон Пиплфокс, ППР РТВ, доступно на
<https://www.youtube.com/watch?v=fIr3k8wqLAI>

РАДОВИЋ 2018: *Rečenica zbog koje je ućutkan Duško Radović*:
<https://noizz.rs/kultura/recenica-zbog-koje-je-ucutkan-dusko-radovic/18zk1m5> Приступљено
7. октобра 2020. године.

РАЈАН 2005: Ryan, Marie-Laure, *Media and Narrative*, Entry for the Routledge Encyclopedia of Narrative, <http://www.marilaur.info/mediaentry.htm> Приступљено 23. 8. 2020. године.

РУМИ 2015: Руми, Мевлан Целалудин, *Слон у мраку*, <http://politikin-zabavnik.co.rs/pz/tekstovi/glas-ko%D1%98i-%D1%98e> Приступљено 15. априла 2020. године.

СОКОЛОВИЋ 1978: Соколовић, Зијаж, *Глумац је глумац је глумац*, ауторска монодрама. <https://www.biografija.info/zijah-sokolovic/> Приступљено 15. јуна 2020. године.

СТАНКОВИЋ 1987: Станковић, Бора, *Коштана*, Просвета, Београд.
https://www.rastko.rs/knjizevnost/umetnicka/bstankovic/bstankovic-kostana_c.html
Приступљено 1. августа 2020. године.

СТАНКОВИЋ 2014: Станковић, Бранко (2014), *Квадратура круга о Душку Радовићу*, РТС 8.12. 2014. <https://www.youtube.com/watch?v=VXSNs45ТАНк> Приступљено 21. јула 2020. године.

ТЕЛЕВИЗИЈА 2020: <https://www.sr.wikipedia.org/sr-ec/Телевизија> Приступљено 22. новембра 2020. године.

ТЕЛЕВИЗИЈА БЕОГРАД 2008: <https://www.rts.rs/page/rts/sr/Пола+века+РТС-a/story/2431/i-juce/27268/ovako-je-pocelo.html>

ФЕРЛИНГЕТИ 2018: Ферлингети, Лоренс, *Рецепт за срећу у Хабаровску или било где другде*, (<https://forum.krstarica.com/threads/lorens-ferlinget.357448/>)
<http://www.glif.rs/blog/lorens-ferlingeti-kada-ste-mladi-liricni-ste-kasnije-postajete-tragicni/>
Приступљено 6. маја 2020. године.

ЧОМСКИ 2016: Да ли телевизијске серије могу бити уметнички вредне? <https://kultivisise.rs/televizijske-serije/>, приступљено 6. октобра 2020. године.

ЧОМСКИ 2018: Чомски, Ноам, *Моћни не желе демократију*, Ел Паис, пренето са сајта ИН4С Портал <https://www.in4s.net/noam-comski-iz-arizone-porucuje-mocni-ne-zele-demokratiju/> Приступљено 7. октобра 2020. године.

ЋОПИЋ 1950: Ћопић, Бранко, *Јеретичка прича*, Књижевне новине, Београд. <https://sites.google.com/site/theoldbooksstorebanjaluka/biografije-pisaca/biografija-pisac-branko-copic/branko-copic-jereticka-prica>

ШИМИЋ 1920: Šimić, Antun Branko, *Preobraženja*, dostupno на Sabrane pjesme http://gimnazija-sb.com/portal/wp-content/uploads/2015/02/simic_sabranepjesme.pdf
Приступљено 12. јула 2020. године.

ПРОСВЕТНИ ГЛАСНИК 2006: Правилник о Општим основама предшколског програма, Просветни гласник 2006: 4), доступно на сајту: <http://www.podaci.net/z1/3123817/P-ooppro03v0614.html> Приступљено 10. октобра 2020. године.

БИОГРАФИЈА АУТОРА

Велибор В. Петковић је рођен 21. јула 1963. године у Тузли. Основну школу „Вожд Карађорђе“ и гимназију „Стеван Сремац“ завршио је у Нишу. Дипломирао је психологију на Филозофском факултету у Нишу 29. јуна 1988. године са просечном оценом 8,76. Мастер студије журналистике завршио је као најбољи у првој генерацији ових студија 2010/11. на Филозофском факултету у Нишу са просечном оценом 10. Одбранио је рад *Програмски концепт, функција и перспективе верског радија. Студија случаја: Радио Епархије нишке Глас* 26. децембра 2011. године, под менторством проф. др Татјане Вулић.

Професионални је новинар од 1988. до 2014. године у нишком омладинском листу „Графит“, дневном листу „Народне новине“ и Радио Нишу, где је од 2000. до 2004. био в.д. директора и главни и одговорни уредник. Највећи део каријере радио је у Радио Нишу, од 1994. до укидања овог медија 2010. као новинар-водител, а затим до краја 2014. као новинар-репортер дописништва Радио Београда у Нишу.

Докторске студије филологије уписао је 2013. године на Филозофском факултету у Нишу, где од 16. децембра 2014. ради као асистент на Департману за комуникологију и новинарство. Положио је све испите са просечном оценом 9,40. Научно интересовање усмерава ка теорији медија и комуникологији, општој и компаративној књижевности, теорији књижевности и књижевној критици, а посебно теорији трансмедијалности која повезује све ове области чинећи целокупну културу метареферентном мрежом комуникације.

Активно се бави наставним и научним радом, ради као асистент на Департману за комуникологију и новинарство на предметима Увод у новинарство, Визуелна култура, Анализа медијског дискурса, Новинарска стилистика, Верске заједнице и медији, Деонтологија медија (на основним студијама) и Естетика комуникације, образовање и медији, Конфликти и управљање јавношћу (на мастер студијама).

Не запоставља ни новинарску праксу, тако да пише за нишке и београдске медије, подстичући студенте да активно повезују теоријска знања и практичан рад у штампи, на радију и телевизији, као и на веб-сајтовима. Члан је Независног удружења новинара Србије (НУНС), а такође и Друштва књижевника Ниша. Председник је Савета Књижевне колоније Сићево и дугогодишњи водител ове манифестације. Објавио је четири књиге прича и две драме. Од страних језика говори руски и енглески.

Ожењен је, отац двоје деце, сина и ћерке. То сматра својим највећим успехом који захтева целоживотни рад, попут перманентног образовања, само још важнији и одговорнији.

ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом
„Књижевно дело Душана Радовића у светлу теорије трансмедијалности“

која је одбрањена на ... факултету Универзитета у Нишу:

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да ову дисертацију, ни у целини, нити у деловима, нисам пријављивао/ла на другим факултетима, нити универзитетима;
- да нисам повредио/ла ауторска права, нити злоупотребио/ла интелектуалну својину других лица.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци, који су у вези са ауторством и добијањем академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада, и то у каталогу Библиотеке, Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Нишу, као и у публикацијама Универзитета у Нишу.

У Нишу, _____

Потпис аутора дисертације:

Ванђа В. Петковић
(Име, средње слово и презиме)

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације: _____

„Књижевно дело Душана Радовића у светлу теорије трансмедијалности“

Изјављујем да је електронски облик моје докторске дисертације, коју сам предао/ла за уношење у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу**, истоветан штампаном облику.

У Нишу, _____

Потпис аутора дисертације:

Велибор В. Темировић
(Име, средње слово и презиме)

ИЗЈАВА О КОРИШЋЕЊУ

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Никола Тесла“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу унесе моју докторску дисертацију, под насловом:

“Књижевно дело Душана Радовића у светлу теорије трансмедијалности“

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском облику, погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију, унету у Дигитални репозиторијум Универзитета у Нишу, могу користити сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons), за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прераде (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

У Нишу, _____

Потпис аутора дисертације:


(Име, средње слово и презиме)