

*Саша Радојчић*

## ОБУЋАРИ, ГРЊЧАРИ И СТАРИ ЂАВО

*Поезија и филозофија  
у њесмама Борислава Радовића*

Однос двају начина говора — песничког и филозофског — у поезији Борислава Радовића се изричито тематизује у песми „Варијације на класичну тему” која, иза свог хуморног и пародијског лика, допушта да се назру и неки ставови које можемо да разумемо као поетичке исказе. Реч је о поимању песничке форме и поступка, и домета њиховог важења. Супротстављање „песника и грнчара” са једне, и „филозофа и обућара” са друге стране, треба да укаже на две могућности, два различита деловања у језику и мишљењу, при чему се филозофи узимају као заступници мишљења суштински другачијег од песничког, или боље речено другачијег од оног које Радовић приписује песницима. Али песма „Варијације на класичну тему”, написана у девет деветерачких катрена (и его демонстрације бриге за облик!) ни у ком случају се не исцрпљује у тој основној опозицији.

Она представља неку врсту *пародије* платонистичког дијалога, у којој се сликама и обратима пуним хумора расправља о односу (песничке) садржине и форме. Исход је такав да би било тешко рећи да се Радовић без икаквог остатка опредељује за било коју страну у дијалогу: на једној страни је небрига за облик и фаворизовање сврхе, као особина и недостатак „филозофа и обућара”, а на другој „вртоглавица од шушљине” и „празно место” које хоће да опервазе „песници и грнчари”. И једна и друга позиција, како их приказује Радовићева пародијска песма, чине нам се недовољним; њихова недовољност се додатно наглашава тиме што није извргнута критичи која би се држала озбиљно и строго, него управо хуморном осликовању. Извесно преимућство поезије види се, ипак, у томе што је пародиран један *филозофски* дијалог, и што је то учињено *њесмом*. Можда и нехотице, песник је испољио солидарност према делатности која га одређује.

У овој песми се успоставља вишеструки однос према филозофији и филозофском: народирана је форма платонистичког дијалога, алудира се на филозофски текст и опртана је разлика песничког и филозофског становишта у погледу односа према (песничком) облику, при чему се даје и сугестивна критика ограничености обају становишта. Филозофија и филозофски модел мишљења овде несумњиво чине важан елемент контекста песме. Но, ово није једина песма Борислава Радовића у којој се успостављају контекстуални односи према филозофском. У тексту који следи, анализираће се још неколико примера деловања филозофских мотива у Радовићевој поезији, како би се утврдило у којој мери ови мотиви учествују у обликовању целине значења песама у којима су активирани. При том се не смеју очекивати једнозначна решења: Борислав Радовић је песник којег одликује изузетно истанчан, вишеслојан начин градње значења песме. Осим тога, треба бити веома опрезан чак и приликом одређивања самог предмета расправљања, јер сигурно је да се не може свака употреба филозофских термина или имена филозофа, свако изношење мишљења за које можемо пронаћи одговарајуће место у ставовима филозофских теорија, разумети као деловање филозофских мотива. Посебан проблем представља разликовање специфичног филозофијом инспирисаног „поетског мишљења”, од мишљења карактеристичног за песнике који спроводе својеврсни програм есејизације песничког исказа, а код Борислава Радовића постоји знатан број управо тако сазданих песама.

Унутар Радовићевог песничког дела уобичајено се означавају три стваралачке „фазе”: прва обухвата ране радове из књига *Поетичности* (1956) и *Остале поетичности* (1959); друга почиње збирком *Маина* (1964) и обухвата и књиге *Брајство по несаници* (1967) и *Ојиси, гесла* (1970), док почетак треће обележава кључна, 1971. година, како упућује наслов збирке *Песме 1971–1982* (1983) и других, касније објављених књига. Анализа деловања филозофских мотива усмериће се, сем једног изузетка, скоро искључиво на трећу Радовићеву „фазу”, која нуди и највише „примера”.

У првој песми Радовићевог триптиха „Корона” (ево тог изузетка), неколико пута се појављује термин „слика света”, и увек под знацима навода, што можда указује на то да му је порекло у неком другом тексту, или чак у неком другом начину говора, а не песничком. Конкретно, у песми је реч о разликовању „слике” света и самога тог света, што јесте једна филозофска тема, али није ексклузивно филозофска.

„Слика света” је у његовом свету.  
Свет се заправо само иселио  
из огледала, не пустош да оличи...

Уместо да овај пример прихватимо као поуздан случај активирања филозофских мотива у поезији, било би боље да претпоставимо да различити видови говора могу тематизовати проблеме, користити мотиве, употребљавати терминологију других видова, без губитка сопственог дискурзивног идентитета. Специфична разлика настаје у моменту када се проблем, мотив или термин користе не више као елементи начина говора из којег потичу, већ као елементи начина говора у који су пренети. Разумевање песме у овом случају није условљено прихватањем термина „слика света” као филозофског мотива; претпоставка да он можда потиче из филозофије, не може се ни доказати ни оповргнути. Према томе, иако термин „слика света”

овде можда јесте пореклом из филозофског мишљења, његово деловање у песми није више „филозофско“.

Сасвим је другачије са песмом „Пресократовски предео на Црној Бари“, у којој је потпуније разумевање текста омогућено тек дешифровањем контекста у који улазе одређене филозофске идеје на које сигнално упућује реч из наслова: *пресократовски*. Код Радовића, као песника културе, иначе су бројне алузије и реминисценције на друга, не само књижевна дела. Неки пут се присуство пратекста само овлаш осети, овде у наслову песме. Читалац, онај „обични“, на тај сигнал не мора да реагује; он може да се зачуди наслову, али и да то чуђење брзо и безболно прескочи, можда само као још једну од екстраваганција модерне песничке свести. Али, читалац са строжим памерама (онај кога називамо тумачем), мора да уђе у песму и да зађе и у *предео* изван ње, и да најпре уочи постојање и узајамне односе елемената, знаних у првом реду из филозофије пресократоваца и митотворног мишљења старих Грка које тој филозофији претходи и у извесној мери стоји у основи — *ваздуха, воде, земље и ватре*:

Вејући као перје из јастука  
у осетљиви свет ваздушном струјом... (ваздух)  
и расирује се по устављеној води... (вода)  
црвен колут, налик на мали горионик... (ватра)

— једино се „земља“ не појављује изричито, али и тај елемент смемо да претпоставимо (пошто постоје преостала три), или да га „прочитамо“ из сродних речи (водојажа, предео). Но има и нешто скривеније и за интерпретацију ризичније, али утолико и важније за разумевање пуног значења ове песме. О чему је она? Или, „о“ чему нам се чини да је? Предео, ма и „пресократовски“, само је на површини ствари, слој до кога допире први, перифлектовани поглед. Та песма је, површно посматрано, песничка дескрипција. Она изражава једну комплексну слику, поглед на предео који је довољно прецизно одређен: предео на Црној Бари. Али ова песма би само врло условно могла да се назове дескриптивном песмом. Јер она у ствари није „о“ пределу, она је песма „о“ виђењу предела, о чулу вида и његовој пометњи. Повезивање тог „о“ чему је песма са носећим придевом из наслова, који нам је представљао интерпретативни изазов („пресократовски“) сада треба „унатра“ да нас подсети на лектиру пресократовских филозофа, као и на лектиру оних тумачења њихове мисли која у први план истичу изразито *визуелни* карактер те мисли, свег мишљења старих Грка и, право казано, целог западњачког цивилизацијског круга.

Представа стара четири (филозофска!) елемента активира се, рецимо, и у песми „Пев из Калевале“, коју су више пута тумачили различити тумачи, али у контекстима другачијим него што овде треба да се успостави. Радовић у овој песми, која је певање о генези и о благодворности говора о генези (магијски став који верује да ће говором који исказује почетак бити залечени лоши исходи потоњег развоја), у свега пар стихова изричито наводи ове елементе, с тим што као посебан елемент истиче и „гвожђе“:

те он крену све из почетка;  
опева најпре ваздух, на редом потомке,  
воду, ватру и најмлађег им брата, гвожђе  
које недостајаше земљи  
кад се промолила из мора.

У овој песми се међутим четири елемента појављују као чиниоци митотворног, а не филозофског мишљења: јер о постанку се слободно сме говорити само у границама мита. Могуће је да се представа четири елемента налази и у стиховима песме „Јесење писмо”, као и још неких Радовићевих песама, али овде она учествује само у грађењу што богатије позадине песме, али не и у њеном главном значењском току. Сад, код Радовића је веома тешко прецизно издвојити и описати чиниоце целине значења једне песме, између осталог и зато што се код овог песника позивање на културни предмет често само наговештава, а у срећнијим приликама даје као сигнал, који још изискује упоређивање са „узором” и потпуније тумачење.

Борислав Радовић је такав *песник културе* код кога долази до својеврсног преклапања и поклапања литерарног простора и простора литературе, када песнички текст за свој предмет узима или самог себе, или неки други, „узоран” текст. Овај александризам сведочи о постојању јаке поетичке самосвести и код Радовића се изражава на различите начине, најчешће у иронијским обрацима и фигурама. То се релативно лако показује на примеру песме „Нож из друге руке”. Ова песма као мото носи један цитат Борхеса, преузет из његове песме „Бодеж” објављене у збирци *Evaristo Carriego* из 1930. У преводу Мирјане Полић-Бобић, наведена реченица у целисти гласи „Он жели убијати, жели пролијевати налу крв”. У Радовићевој песми је то блаже и помало иронично питање „лизну ли крв?” — али његов знак питања несумњиво кореспондира с Борхесовим ускликом. Има и других тачака у којима се Борхесова и Радовићева песма, ако не покланају, а оно смисаоно дозивају — нпр. у обема је иста *сврха* тог бодежа: да служи као безазлена алатка за сечење хартије, односно отварање писама. Без мноштво грешке могло би да се каже да је простор који евоцира песма „Бодеж” литерарни простор најмање исто толико колико и простор неког реалног, свакодневном искуства, или размисљања о бодежу чије онако сечиво сада служи сасвим другој сврси — сечењу хартије. Али то није све! Јер, уколико код Радовића долази до поклапања и преклапања литерарног простора и простора литературе, онда би врло вероватно смела да се повуче и интерпретативна паралела између убилачке сврхе бодежа по самој његовој природи, и његове садашње намене, да сече хартију, па да се на том основу говори о наговештају да књижевност није онако недужна и мирнодопска делатност као што то можда изгледа, него да и сама носи ризике и убилачке опасности. Разуме се, сва та значења су код Радовића тек наговештена, изванредно изнијансирана, и уз свако од њих је песник припремио по коју одступницу. Довољно је да пођемо од наслова ове песме: тај нож је „из друге руке”; то не значи само, дословно, да је нож који је сада у песниковом поседу некада припадао неком другом човеку, него и да је сама иницијална ситуација ове песме другостепена, јер се ослања на једну већ постојећу песму другог песника.

Иако није у директној вези са односом филозофског и песничког начина говора, пример песме „Нож из друге руке” показује колико бива сложен механизам градње значења у Радовићевој песми. Да је ту изостао мото, навод Борхесовог стиха — да ли би тумач смео да се нада да ће допрети макар и до онолико широких слојева значења песме, колико му омогућују асоцијативни низови ка Борхесовој песми? Исто је тако и у песми „Пресократовски предео на Црној Бари”: да није сигналне речи у наслову, тумачење би вероватно веома тешко дошло до претпоставке да је у песми, у ствари, реч о чулу вида и његовој пометњи. Деловање филозофског мотива у

овом случају не подразумева експликацију одређене теорије пресократоваца, али ни само пуку алузију на неку од тих теорија. У питању је сложени поступак симболичког придавања значења. Модерна поезија слободно захвата из најразличитијих претходно обликованих значењских склопова и система, амалгамира их у свом језичком искуству и тако претвара у видове сопствене традиције.

Изузмемо ли из разматрања песме као што су „Ветар”, чији један стих упућује на Русоа, али без ширег значаја за нашу тему („ни из топољака са стазом Жана Жака”), „Три јутра у Крашићима”. где термин „филозофско злато” потиче из алхемије, „Весело знање”, чији је наслов највероватније алузија на Ничеову *Веселу науку*, или песму „Октобарске метафоре”, чији иронијски говор о Октобарској револуцији само врло условно сме да се повеже с облашћу филозофског, преостаје још једна песма у којој Борислав Радовић активира филозофске мотиве, у којој то чини изричито, али, као и у „Варијацијама на класичну тему”, поново у иронијском кључу. Реч је о песми „Суморни куплети”, где Радовић директно упућује на два филозофа. Оригена и Ничеа, односно њихове ставове: првог, о могућности да се и Сатана спаси, а другог, о смрти Бога, изграђујући шаловиту мрежу око озбиљних питања о ђаволу, спасењу, и „нама”.

У првом катрену ове песме оцртава се Оригенова „позиција”:

Опрезни Ориген управо  
из верског жара даде глас  
у прилог схватању да ђаво  
није без изгледа на спас.

Иронијски тонови су још увек благи: Ориген је „опрезан” и „даје глас”, спасење и самог ђавола „није без изгледа”. Овде се потеже једно филозофско-теолошко питање — спасење је извесно, но имају ли право на њега и они који су посрнули, па и сам велики непријатељ? Чудно је можда што се то питање теолошких трактата покреће у једној песми, али стихови су кратки, па читамо даље:

Кад касније донесе Ниче  
о богу свој лекарски суд,  
чинио се да, што се тиче  
ђавола, ни он нема куд;

„Лекарски суд” је заправо Ничеов став о смрти бога; изостаје ли гарант спасења, ни оно се више не схвата озбиљније него какав стари мит. У овом катрену је Радовићева иронија веома суптилна: питање о могућем спасењу и самог ђавола добија одричан одговор самим тим што је изнета одређена (филозофска) теорија. Тиме се, у најмању руку, сугерише да је и само почетно питање пуко теоријско питање, и да изван теоријских конструкција нема никакву реалну подлогу. Ухваћен у мрежу филозофских мишљења, која су осим тога приказана комично, као „лекарски судови”, ђаво губи „изгледе на спас” који су му једном били, „из верског жара” наговештени. Без имало грубости, без иједне нескладне речи, Радовић се изругује кулама у ваздуху које подижу филозофи. Трећи катрен песме, међутим, ову исувише једноставну слику мења и уводи је у вртоглаву игру самоодношења:

а откад је „значај свих ствари одређен”, што се тиче нас, види се да још може стари ђаво рачунаги на спас.

У овом катрену се појављује један цитат, на који се јасно упућује знацима навода; одакле је, да ли је дослован (вероватно) или парафраза, на основу самог текста је немогуће одгонетнути. Можемо само да претпоставимо да се примедба да је „значај свих ствари одређен” односи на неку од филозофских теорија са универзалистичким захтевима, врло вероватно на неку теорију есхатолошког карактера, какве су модерне дијалектичке филозофије. Исказ „што се тиче нас” битно усложњава могућа значења. Да ли је одређен значај свих ствари које се односе на нас, или ми мислимо да је одређен значај свих ствари, или, праволинијски, пошто је значај свих ствари одређен, ми мислимо да ђаво може рачунаги на спас. Трећи и завршни део Радовићевих „Суморних кушета” може се разумети на најмање три различита начина, од којих сваки укључује, јачу или слабију, али несумњиву критику претеривања филозофских теорија. Мрежа у коју је ухваћен, сада сасвим фамилијарно одређен „стари ђаво”, макар и била изаткана од паучине, неподерива је: његов спас (дакле, и пораз) опет у крајњој линији зависи од неког теоријског става, да је „значај свих ствари одређен”. Иронија очигледно има и у повезивању „значаја свих ствари”, универзалног решења свега и свачега, са темпоралним одређењем („откад”). Али највећи смисаони обраг омогућује укључивање субјекта, „нас”, у слике завршног катрена. Приписује ли песник „нама” ту чудну теорију која верује да поседује кључ за све што јесте?, или нам даје право да одлучимо о судбини ђавола?, или повезује то „што се тиче нас” са самим ђаволом?, или нам, најстрашније, не оставља више никакав избор, ниједну отворену могућност, јер је „значај свих наших ствари одређен”? Иронија се заоштрава до врхунца, а тамо где нам се чинило да има само лаког и опуштеног хумора, указује нам се лака језа — јер говоримо о себи самима.

Уколико је овај покушај тумачења на иоле добром трагу, онда и у песми „Суморни кушети” деловање филозофског мотива треба само да припреми простор за песнички говор, а тек у њему се, слободно, развија целиовит значењски склоп. У синтагми „песник културе”, која се с правом може употребити за одређивање дела Борислава Радовића, увек, претеже њен први део.