



УНИВЕРЗИТЕТ У НИШУ  
ФИЛОЗОФСКИ ФАКУЛТЕТ



**Јелена С. Младеновић**

**ПОЕЗИЈА НОВИЦЕ ТАДИЋА**

ДОКТОРСКА ДИСЕРТАЦИЈА

Ниш, 2019.



UNIVERSITY OF NIŠ  
FACULTY OF PHILOSOPHY



**Jelena S. Mladenović**

# **THE POETRY OF NOVICA TADIĆ**

DOCTORAL DISSERTATION

Niš, 2019.

## Подаци о докторској дисертацији

Ментор:

Др Јелена В. Јовановић, доцент, Универзитет у Нишу,  
Филозофски факултет

Наслов:

Поезија Новице Тадића

Резиме:

Предмет истраживања ове докторске дисертације је целокупни стваралачки опус савременог српског песника Новице Тадића (1949–2011). Реч је о поезији која је настајала у последњој четвртини 20. и првој деценији 21. века, на размеђи високог модернизма и постмодернизма, и која и поред интензивне књижевнокритичарске рецепције, након песникове смрти није добила свеобухватну монографију. Циљ нашег рада је указивање на најважније поетичке особине Тадићевог дела и одређивање његовог места, улоге и значаја у историји савремене српске књижевности.

У представљању Тадићеве поезије и поетике, користимо се методолошким плурализмом, заступајући постструктуралистичко становиште о трансжанровској употреби теорија, како бисмо остварили што подробније интерпретације текстова. Нарочиту пажњу посвећујемо поступку карневализације, естетичкој категорији гротескног, иронији и пародији. Описујући конституенте Тадићевог песничког света, настојимо да укажемо на доминантан проблем порекла зла и на осећања страха и стрепње као једине видове приказане емоционалности.

Поетички систем Новице Тадића, највише је недоумица отворио код питања религиозности. Стога указујемо на двојно порекло религиозних концепата и идеја – из хришћанског православног богословља и гностичког/богумилског учења. Са

тог полазишта објашњавамо и проблем кохерентности у овом песничком делу, истовремену фасцинацију демонским светом и присуство покајног и молитвеног тона, одређујући Тадића као постмодернисту и издвајајући фрагментарност, полифоничност и амбивалентност као кључне поетичке поставке које разарају идеју модернистичке Целине и Истине.

Овим истраживањем смо покренули не само ревалоризацију Тадићевог стваралаштва, већ и питања поетике српске поезије на преласку из 20. у 21. век, односно питања односа модернизма и постмодернизма, чиме смо остварили могућност за књижевноисторијско сагледавање и других песничких текстова у доба смене поетичких парадигми.

Научна област:  
Научна  
дисциплина:

Филологија  
Историја књижевности, књижевна критика, савремена српска  
књижевност

Кључне речи:

Поезија, периодизација, књижевна критика, карневализација,  
гротеска, амбивалентност, религија, Новица Тадић

УДК:

821.163.41.09-1 Тадић Н.

CERIF  
класификација:

Н 004 Филологија  
Н 390 Општа и компаративна књижевност, књижевна  
критика, теорија књижевности

Тип лиценце  
Креативне  
заједнице:

Ауторство – некомерцијално – без прераде (CC BY-NC-ND)

### Data on Doctoral Dissertation

Doctoral  
Supervisor:

PhD, Jelena V. Jovanović, assistant professor, University of Niš,  
Faculty of Philosophy

Title:

The Poetry of Novica Tadić

Abstract:

The research topic of this PhD thesis is the complete works of a contemporary Serbian poet Novica Tadic (1949-2011). The matter regards the poetry which was being written during the last quarter of the 20<sup>th</sup> century and the first decade of the 21<sup>st</sup> century, on the boundary between the high modernism and postmodernism, and which, regardless of the eager reception of the literary critics, didn't receive a comprehensive monograph after the poet's death. The objective of our work is to evince the most important poetic characteristics of Tadic's works and determine their place, role and significance in the history of the contemporary Serbian literature.

To present Tadic's poetry and poetics, we use the methodological pluralism, by taking a poststructural stance about the cross-genre use of theories, in order to achieve as elaborate interpretations of the texts as possible. A special attention is paid to the process of carnevalization, the grotesque as an aesthetic category, irony and parody. By describing the constituents of Tadic's poetic world, we are determined to pinpoint the dominating problem of the origin of evil, and the feelings of fear and dread as the only aspects of the visible emotionality.

Tadic's poetic system, based on the ambivalence principles, caused the greatest turmoil precisely at the question of religiousness,

where a separate field of problematics was created. Therefore, we allude to the dual origin of religious concepts and ideas – the Orthodox Christian theology and the Gnostic/Bogomil teachings. From the given standpoint we explain, as well, the problem of coherence in this poetic work, the parallel fascination by the demonic world and the presence of the penitent and deprecatory tone, thus asserting Tadic as a posmodernist and isolating the fragmentariness, polyphonicness and ambivalence as the key poetic settings which annihilate the idea of modernist Wholeness and Truth.

With this research we have started not only the revalorization of Tadic's creativity, but also the issue of poetics of the Serbian poetry at the turn of 20<sup>th</sup> century, that is, the issue of relation between modernism and postmodernism, with which we have created the possibility of a literary-historic reflection on the other poetic texts at the age of changing of poetic paradigms.

Scientific Field:	Philology
Scientific Discipline:	Literary history, Literary criticism, Contemporary Serbian Literature
Key Words:	Poetry, periodization, literary criticism, carnavalization, grotesque, ambivalence, religion, Novica Tadic
UDC:	821.163.41.09-1 Tadić N.

CERIF  
Classification:

H 004 Philology  
H 390 General and comparative literature, literary criticism, literary theory

Creative  
Commons  
License Type:

Attribution-Noncommercial-NoDerivs (CC BY-NC-ND)





*Hell is empty and all the devils are here.*

William Shakespeare

## САДРЖАЈ

1. Увод.....	13
1. 1 Предмет, задаци, циљеви и структура рада.....	13
1. 2 Истраживачка грађа.....	15
1. 3 Кратак преглед теоријских разматрања о природи поезије.....	24
1. 3. 1 Поезија и лирика.....	28
1. 3. 2 Сегменталност.....	30
1. 4 Интерпретативни оквири.....	34
2. Преглед стваралаштва и рецепција песничког опуса Новице Тадића.....	47
2. 1 Преглед песничких збирки.....	47
2. 2 Књижевна критика о делу Новице Тадића – рецепција као чинилац активног деловања на Тадићево стваралаштво и потоња читања.....	66
2. 2. 1 Књижевна критика у методолошком контексту.....	66
2. 2. 2 Тадићева поезија у књижевној критици.....	69
2. 2. 3 Једна књижевна полемика у критичарској рецепцији Тадићеве поезије.....	85
2. 3 Канонизација дела Новице Тадића.....	87
3. Поезија Новице Тадића у књижевноисторијском окружењу.....	97
3. 1 Проблемска подручја појма историје књижевности.....	97
3. 2 Изазови проблема периодизације.....	108
3. 3 Књижевноисторијски прегледи српске поезије последње четвртине 20. и почетка 21. века.....	116
3. 3. 1 Српска књижевност после Другог светског рата – поезија и њена улога.....	116
3. 3. 2 Српска поезија шездесетих и седамдесетих година – Тадићево непосредно песничко окружење.....	129
3. 3. 3 Постмодернизам и критичка књижевност.....	159
3. 3. 4. Песничка самосвојност Новице Тадића.....	175
4. Елементи поетике.....	180
4. 1 Тадићева експлицитна поетика и аутопоетика.....	182

4. 2	Поступак карневализације – Тадићев <i>тамни карневал</i> .....	190
4. 2. 1	Карневалско осећање света и принципи инверзије.....	191
4. 2. 2	Дехијерархизација и мезалијанса.....	198
4. 2. 3	Крунисање и детронизација карневалског краља.....	200
4. 2. 4	Карневалски ликови.....	202
4. 2. 5	Карневалски смех.....	204
4. 2. 6	Карневалски простор и време.....	206
4. 2. 7	Жанрови.....	210
4. 2. 8	Природа Тадићевог карневала.....	216
4. 3	Гротескни обликотворни принцип: Тадићева <i>grotta</i> .....	217
4. 3. 1	Елементи Бахтиновог карневалског гротескног.....	220
4. 3. 2	Елементи Кајзеровог језовитог гротескног.....	223
4. 3. 3	Гротескно као деформација и укидање трагичног.....	231
4. 3. 4	Функција гротеске у Тадићевој поезији.....	232
4. 3. 5	Естетика гротеске – страшно и ружно.....	234
4. 4	Иронија.....	239
4. 5	Пародија.....	246
4. 6	Зло, страх, стрепња.....	251
4. 6. 1	Зло.....	251
4. 6. 2	Страх и стрепња.....	256
4. 7	Политика и идеологија у веристичком кључу.....	266
4. 8	Проблем мизогиније као пример поетичке амбивалентности.....	270
4. 9	Песнички субјект.....	280
4. 10	Субјекатски (именички) свет.....	283
4. 11	Поетика наслова.....	296
4. 12	Поетика циклуса.....	297
4. 13	Поетика стиха.....	299
4. 14	Лотреамон, надреализам и Тадић.....	301
4. 14. 1	Лотреамон и Тадић.....	301
4. 14. 2	Надреализам и Тадић.....	307
4. 15	Повратак барока у Тадићевој поезији.....	318
5.	Природа и проблематика религиозности.....	321
5. 1	Религија – религиозност – поезија.....	322

5. 2	Елементи православног богословља.....	327
5. 2. 1	Хришћанско наслеђе и византијска књижевност у дослуху са савременом српском поезијом.....	328
5. 2. 2	Покајање, молитва и плач.....	336
5. 2. 2. 1	Покајање и спасење.....	336
5. 2. 2. 2	Молитве.....	343
5. 2. 2. 3	Плач.....	356
5. 2. 2. 4	Записи.....	363
5. 2. 3	Однос према библијском тексту.....	365
5. 2. 4	Култ Богородице.....	373
5. 2. 5	Двоструки однос према хришћанском наслеђу и на њему заснованој литерараној традицији.....	378
5. 3	Елементи из дуалистичких јеретичких учења.....	380
5. 3. 1	Гностичко учење.....	381
5. 3. 1. 1	Гностички хуманизам и космогонија.....	387
5. 3. 1. 2	Дуалистичко устројство гностичког света.....	398
5. 3. 2	Богумилско учење.....	404
5. 3. 3	Два бога.....	415
5. 3. 3. 1	Други Бог.....	419
5. 3. 3. 2	Ђаво.....	429
5. 4	Остала тамна бића Тадићевог пандемонијума.....	443
5. 5	Тадићева поезија и сликарство: додир стваралачких имагинација Новице Тадића и Јеронима Боша.....	467
5. 6	Дискусија.....	488
6.	Целовитост и кохерентност Тадићевог стваралаштва.....	491
7.	Закључак.....	502
	Литература.....	507

## 1. УВОД

### 1. 1 Предмет, задаци, циљеви и структура рада

Од првих објављених песама (часопис *Улазница*, 1971) и прве песничке збирке, *Присутства* (1974), књижевни рад Новице Тадића<sup>1</sup> (1949–2011) изазива нарочито интересовање, како међу широм читалачком публиком, тако и у научној јавности, будући да је књижевна критика одмах уочила аутентичност његовог песничког израза. Интересовање за Тадићеву поезију<sup>2</sup>, појачавало се са појављивањем сваке његове нове збирке, док се круг проблема и питања драматично ширио и усложњавао, нарочито од тренутка када се религиозна тематика почиње представљати другачије у односу на првобитан начин. Статус религиозног отворио је једно од најчешће постављаних питања везаних за поезију и поетику овог песника, а то је кохерентност његовог опуса, односно смисао и функције промене односа према овој врсти тематске грађе и њеном транспоновању у песнички текст. С посебном пажњом поезија Новице Тадића бива разматрана након његове смрти, када почињу да се јављају тенденције ка интензивнијој канонизацији његовог опуса.

Предмет овог рада јесте управо разматрање целокупног књижевног дела Новице Тадића, подвргавање поновном аналитичко-интерпретативном чину читања, под окриљем научнометодолошког плурализма, како бисмо покушали да што прецизније одговоримо на неколико појединачних, а повезаних питања, односно реализујемо неколико задатака.

---

<sup>1</sup> Новица Тадић (Смријечно код Плужина, Стара Херцеговина, данашња Црна Гора, 17. јул 1949 – Београд, 23. јануар 2011) је истакнут и вишеструко награђиван српски песник. Гимназију је завршио у Никшићу, а студирао је филозофију на Филозофском факултету Универзитета у Београду. Радио је као уредник часописа *Књижевна реч*, *Видици* и *Књижевна критика*. Био је главни и одговорни уредник у издавачком предузећу *Рад*. Од 2007. године до смрти живео је у статусу слободног уметника.

<sup>2</sup> „Одвратити интересовање од песника у корист поезије јесте циљ достојан хвале: јер би то довело до правилније оцене стварне поезије, било да је она добра или лоша.” (Елиот 1991: 475) И у овом раду трудили смо се да се задржимо на проучавању поезије, што мање се задржавајући на биографским подацима.

1. Први задатак је преглед стваралаштва Новице Тадића и његове рецепције. Сачинићемо хронолошки преглед збирки и књижевнокритичких ставова, те сагледати могућности критичке рецепције као чиниоца активног деловања на потоње Тадићево писање, као и на будуће интерпретације и валоризације.

2. Други задатак је позиционирање Тадићеве поезије у систему српске књижевности: одређивање његовог места у историји српске књижевности, у песничком окружењу, односно у ширим оквирима српске поезије друге половине 20. и прве деценије 21. века, и у ужим оквирима песничких пракси које су биле присутне у последњој четвртини 20. века, у тренутку Тадићевог појављивања у књижевном животу. Преиспитаћемо однос Тадићеве поезије и поетике према доминантним поетичким струјањима и према књижевном канону и, сумирајући резултате прегледа постојећих периодизација српске поезије од друге половине 20. века, сигнализираћемо проблем (не)могућности сврставања Тадићеве поезије у одређени поетички ток, с посебним освртом на однос према поетици постмодернизма. Увиђањем релација са другим песницима српског и светског песништва, јасније ће се осветлити не само индивидуална поетика нашег песника, већ и поетичка исходишта савремене поезије, што ће нас водити ка успостављању могућих поетичких линија и профилисању заједничких карактеристика. Како утицаји, тако и типолошке сродности, указаће на место Тадићеве поетике у песничком окружењу.

3. Трећи задатак је да поетику Новице Тадића посматрамо у односу на принцип карневализације. У том оквиру посматраћемо и жанровске карактеристике његове поезије, али и однос аутопоетичких ставова према имплицитној пишчевој поетици. Посебна пажња биће посвећена гротескном моделативном принципу, пародији и иронији, те Тадићевој естетици ружног. Кроз сагледавање песничких слика Тадићевог бестијаријума и пандемонијума, показаћемо смисао постојања песничких слика разуђене демонологије у односу према филозофији егзистенцијализма и феномену зла, страха и стрепње, које посматрамо како са филозофског, тако и са антрополошког, феноменолошког и психолошког становишта.

4. Четврти задатак је издвајање кључног проблема Тадићеве поетике, а то је питање религиозности у његовој поезији. Овај феномен оставио је отвореним питање може ли се Тадићева поезија одредити као религиозна. За нас ће бити најважније да је

сагледамо у контексту појма религиозности у савременој (српској) поезији. Кроз покушаје дефинисања религиозне књижевности, односно религиозне поезије данас, указаћемо на интерференцију различитих теолошких система, пре свега православног и гностичког/богумилског. Укрштање и међусобно деловање идеја које долазе из ових религиозних учења, монотеистичког и јеретичког дуалистичког, Тадићеву поезију није само садржински, већ и формално модификовало, али је од превасходног значаја указати на то какво значење та интерференција може имати у оквиру Тадићевог поетичког система и система савремене српске поезије, односно у оквиру доминантне постмодернистичке поетике. Тадићева веза са другим уметностима, нарочито сликарством, указаће нам на могући начин читања употребе религиозне тематике.

5. Једно од завршних разматрања чиниће и кратак осврт на проблем песничког развоја и кохерентности Тадићевог опуса, односно на питање целовитости и њеног односа према постмодернистичкој песничкој парадигми, на које је могуће одговорити тек након детаљног сагледавања свих карактеристика поезије коју проучавамо.

## 1. 2 Истраживачка грађа

Будући да нам је намера да се у овом раду бавимо целокупним Тадићевим песничким опусом, истовремено имајући у виду етапност у његовом раду која није само ствар хронолошке детерминисаности, у обзир смо узели сва издања појединачних збирки, када год је то било оправдано конкретним истраживачким задатком, док смо се у свим осталим случајевима ослањали на коначну верзију Тадићеве поезије, објављене постхумно у пет томова *Сабраних песама* (Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори, Издавачки центар; Београд: Службени гласник, 2012, I–IV и *Оставићина*)<sup>3</sup>. *Сабране песме* обухватају потпун Тадићев песнички опус, обликован према његовој последњој жељи, односно према последњој електронској ауторској редакцији целокупног текста, свуда где је то било изводљиво<sup>4</sup>. У овом издању се налазе

<sup>3</sup> Приликом цитирања, користићемо ознаку за редни број тома (I–IV) или О за *Оставићину* и број странице са које се цитирани текст преузима.

<sup>4</sup> Уређивачи одбор овог важног дела за српску књижевност чинили су Јован Делић, Јелица Стојановић, Лидија Томић, Горан Радоњић и Драган Хамовић. Као приређивач издања у „Белешкама о приређивању *Сабраних песама* Новице Тадића” (2012: IV, 295–297) Хамовић упућује управо на то да је, поред

све Тадићеве збирке које су објављене за живота песника, две ауторизоване збирке објављене постхумно и до тада необјављене песме и записи из песникове рукописне заоставштине.

*Сабране песме* у великој мери прате главне захтеве текстолошког приређивања рукописа<sup>5</sup>. Да оставимо по страни песникове необјављене стихове који нама, као и широј читалачкој публици, постају доступни први пут тек након Хамовићевог

---

званичних објављених издања Тадићеве поезије, користио и песникову електронску заоставштину, уз одобрење Тадићеве удовице, Зорице. Видимо да је Тадић у последњим годинама свог живота већ радио на послу редиговања песама и формирању интегралног облика свог песничког опуса, те им је и сам давао једноставне, претпостављамо радне, а врло могуће и коначне наслове „Pesme 1, Pesme 2, Pesme 3” (2012: IV, 296). У *Сабраним песмама* се тако налазе кориговане верзије ранијих збирки према ауторовој последњој вољи: „до збирке *Тамне ствари* (2003) прихватили смо облик песама и унутрашњи распоред збирки из ова три документа као последњу ауторску вољу” (Хамовић 2012: IV, 296–297). Збирке објављене након 2003. године су унете према првим и оригиналним издањима ауторизованим од стране самог песника.

<sup>5</sup> Један од основних задатака текстологије је утврђивање степена ауторизованости и пишчеве стваралачке воље, као и проучавање текста са становишта његове историје. Сматра се да је текст ауторизован тек када је аутор дао сагласност за објављивање и потврдио његову ваљаност. Према броју извора и степену њихове аутентичности, односно ауторизованости, у текстолошкој анализи се налазе неколике могућности у класификацији текстова:

1. један аутентичан (ауторизован) текст штампан за ауторова живота под ауторовом контролом;
2. више аутентичних (ауторизованих) издања и више аутографа;
3. аутограф завршеног дела или копија коју је контролисао аутор;
4. један или више аутографа незавршеног дела;
5. копија коју аутор није контролисао или штампа завршена без ауторове контроле, односно текст издат посмртно према недоступном (затуреном или уништеном) извору;
6. неколико копија које аутор није контролисао или о томе немао података;
7. текст начињен амплификацијом (проширењем и разрадом изворног текста) или контаминацијом (кварењем, мешањем, стапањем више рукописа неког дела у један „рукопис”), а овакав текст треба реституисати (Иванић 2001: 62–63).

Друга класификација текстова врши се и на основу степена завршености дела и степена учешћа аутора у издању:

1. завршено дело у издању аутора (са могућностима да је аутор припремио текст и читао коректуру, или није припремио текст издања, али је читао коректуру, као и могућношћу да је аутор припремио текст, али да није читао коректуру);
2. завршено дело у туђем издању;
3. незавршено и необјављено дело (Иванић 2001: 73–74).



приређивања, а који могу припадати 3, 4, 5, 6. или 7. групи текстова из прве Иванићеве класификације (2001), у поезији коју је песник сам објавио, имамо примере збирки са више аутентичних ауторизованих издања (2. група из прве класификације), које се у већој или мањој мери разликују. Објављивање је, како каже Иванић, „само један степен историје дјела, не увијек коначни” (2001: 51). Без обзира на објављивање дела, аутор може наставити да га дорађује и прерађује и уноси нове елементе, те тако настају нове верзије. Појам варијанте (верзије) у новој књижевности означава посебан вид промене унете у текст од стране аутора (Иванић 2001: 25). „Заправо су ријетке књиге које се издају поново за ауторова живота (ако нису само прештампавања из сложеног текста) а да он у њима барем не поправи штампарске грешке или очите омашке. [...] Разлози зашто аутор мијења текст веома су разнолики. Најчешће, ријетко је која ствар тако добра да не би могла бити боља. Друго, аутори се стичу или изграђују нове умјетничке концепције, које се више не подударују са онима које су заступљене у претходним издањима.” (Иванић 2001: 51)

Тадић је био склон редиговању текстова приликом поновних објављивања. Ми ћемо се, како је већ поменуто, углавном користити текстовима песама који су израз последње ауторове воље, или представљају избор који је направио приређивач у *Сабраним песмама*. Припремајући нова издања раније објављених књига, Тадић је вршио одређене интервенције у унутрашњој организацији збирки и циклуса песама – мењао је поједине песме, строфе, стихове и правио корекције и измене на лексичком нивоу и у интерпункцији. Некада је потребно упоредити постојеће верзије, тамо где су нам доступне, како би се посредством ауторових интенција боље увидео песнички развој<sup>6</sup>.

„Враћајући се ранијим збиркама, Тадић је и даље радио на појединачним песмама (редигујући, скраћујући или дописујући песме), мењао распоред стихова, али је, још чешће, прибегавао прекопмозицији циклуса и читавих збирки, проширивао њихов садржај новим или другде објављеним песмама. Рад на песмама и збиркама није престајао ни после поновљених издања” (Хамовић 2012: IV, 296)<sup>7</sup>. Упркос томе што је

---

<sup>6</sup> Јан Мукаржовски сматра да је анализа различитих верзија „за стилистику ефикасно средство у истраживању структуралних принципа песниковог стила: у поправкама и променама текста, наиме, ови принципи се испољавају као активне тенденције што откривају правац исправки много јасније него у случају готовог, затвореног дела, у којем се налазе у латентном и статичком стању.” (1986: 138).

<sup>7</sup> Тадић је мењао све збирке до књиге *Тамне ствари* (2003). Можемо претпоставити да га је смрт прекинула у коначном редиговању и осталих збирки.

сам аутор изјавио да је његово писање брзо и без много накнадних интервенција: „Немам стрпљења да промишљам; не стремим савршенству, анархичан сам, импулсиван; волим фрагменте, минијатуре, хитре записе” (Тадић 2012: IV, 276), своје текстове није сматрао завршеним ни по објављивању.

Тадић је често при поновним издањима посезао за обједињавањем две или више књига у једну. Већ смо поменули да је у песниковом рачунару пронађен документ под називом *Песме*, који представља његову последњу вољу у организацији самих збирки и изгледу песама, што опомиње на то да је и он, попут других великих песника, целог живота писао једну књигу. „Тадићева бесконачна поема, од мноштва фрагмената, овде је напослетку једно цело. И то какво цело.” (Хамовић 2013: 261), рећи ће сам приређивач описујући *Сабране песме*, помало нагињући оваквим ставом ка томе да Тадићеву поезију сагледа у оквирима модернистичке поетичке парадигме, на чему ћемо се у даљем раду посебно задржати.

Промене које је уносио односиле су се најчешће на графички или композициони план песме, циклуса или читаве збирке. Репрезентативни примери графичких промена су прве две књиге, *Присуства* и *Смрт у столицу*, а композиционих најпре *Окриље* и *Потукач* (Миловановић 2014а: 541). Међутим, поред приметних промена у смислу да збирка изгуби или добије другачију циклусну организацију, да дође до спајања различитих збирки или издвајања циклуса који постаје самостална збирка, Соња Миловановић је, бавећи се верзијама збирке *Нанаст* (из 1994. и 2001. године) указала на значајне измене које се јављају на плану макротекста (песме), где су промене „на тематско-мотивској равни, у природи песничког ја и песничке слике” и на нивоу микротекста (стиха/исказа) „којима се прецизира значење или утиче на сугестивност описа.” (Миловановић 2014а: 541) Она наводи следеће: „Измене које уочавамо крећу се од проширења песме додатим строфама, стиховима, или деловима стиха, назнака нових мотива или другачијег мотивског склопа, већих или мањих лексичких измена, извесних ритмичких нијансирања, стилизације наслова до граматичко-нормативних интервенција” (Миловановић 2014а: 541). Не само код збирке *Нанаст*, већ и код других, уочавају се измене у виду проширења песама кроз додавање стихова (или допуњавање стихова) на почетку, у средини или на крају песме. Ових последњих облика проширења текста је највише. Тадић је скраћивао или продужавао наслове, а бавио се и преименовањем раније ненасловљених песама. Затим се могу уочити промене на плану синтаксичке организације текста, од другачијег преламања стихова тј. промена у сегменталности које се врше чешће спајањем него дељењем стихова и

употребом опкорачења, до промењеног распореда, додавања или одузимања интерпункцијских знака, што у великој мери може утицати на промене у семантичкој равни, кроз прецизирање или замагљивање наговештеног, односно раније формираног значења<sup>8</sup>. У истраживању Соње Миловановић, показало се да промене које настају проширењем самих текстова песама могу довести до удвајања субјекта (нпр. у песми „Недавно, један”), стварања полиморфног ја, где двогубост изазива појављивање двојништва – неко о коме се пева постаје неко ко о себи пева (2014а: 545). Синтаксичке редукције и експанзије, поред тога, у највећој мери доприносе сугестивности песничког израза. Стилско-језичке промене које су највидљивије приликом трансформације говорних идиома, такође су допринеле јачој експресивности песничког језика. Миловановић сугерише да би управо ове промене у збиркама могле да пруже бољи увид у генезу пандемијума греха и покајања (2014а: 552).

У првом тому *Сабраних песама* налази се првих пет Тадићевих збирки: *Присуства*, *Смрт у столици*, *Ждрело*, *Огњена кокош* и *Погани језик*. Књигу отвара кратки Тадићев прозни аутобиографски запис, насловљен „Куће без књиге и слике, домови без Библије и иконе” (I, 12–13), а њему пак претходи седамнаест аутопоетичких записа под насловом „Белешке о мојим књигама” (I, 7–11), где сам аутор пружа осврт на своје песничке књиге. У „Напоменама приређивача” (I, 282) стоји да су збирке унете према последњим ауторским верзијама. Тако се *Присуства* (1974) и *Смрт у столици* (1975) објављују према ауторовој верзији у поновљеном издању *Скакутани и кезила* (Београд: Народна књига – Алфа, 2002). У случају збирке *Присуства*, разликују се наслови двеју песама. Некадашња песма „Настан” добила је нови наслов „Испод дрвећа”, док је песма са старим насловом „Дрвеће” у последњој верзији именована као „Читам ли”, с тим што је заменила место са песмом „Кажипрсти”.

Највеће песникове интервенције, не само у овој, већ и у осталим збиркама, биле су код саме организације стиха и строфе, јер је Тадић често сегментирање свог песничког текста прилагођавао новом ритму и постигао то и употребом опкорачења. Краћи стихови мењани су дужим који су се приближавали синтаксички и семантички целовитим исказима, непреломљени употребом опкорачења. На пример, у песми „У ципелама” (*Присуства*), првобитна прва строфа била је организована као дистих: *месец*

---

<sup>8</sup> На овој појави ћемо се више задржати у одељку у којем се бавимо Тадићевом поетиком. Поред поетике стиха, бавићемо се и поетиком циклуса, те ћемо се тада указати на промене карактеристичне за овај ниво организације песничких текстова.

је по предсобљу / чари просуо. У верзији из *Сабраних песама*, строфа је реорганизована у виду моностиха који садржи целовити семантички исказ: *месеј је по предсобљу чари просуо*. Слично можемо приметити и у другој збирци, *Смрт у столици*, на пример у песми „Часовник”. Последњи стих у верзији у *Сабраним песмама* гласи: *Остави ме њеном непокретном надзору*, док је у првој верзији он био рашчлањен на чак три стиховне целине: *Остави ме њеном / непокретном / надзору*. Оваква врста интервенције на текстовима присутна је и у каснијим Тадићевим збиркама, што указује на његову намеру да ритмичност поезије приближи ритму прозног говора, а што ће нарочито доћи до изражаја у последњој верзији збирке *Потукач*, али и у оним текстовима који се приближавају средњовековним прелазним жанровима, у првом реду молитви и плачу. Иако се може приметити да Тадић повремено додаје или избацује поједине речи (на пример, у песми „Чешљево рођење” стих *Са дечацима играш* у новој верзији гласи *Са златним дечацима играш*), измене се чешће тичу додавања и то на крају текста. Додавао је од једне речи или синтагме у завршном стиху, до читавог стиха, строфе („Послужавник”) или низова строфа. Радећи управо на том семантички јаком месту текста, његовом завршетку, закључујемо да је Тадићу занимљиво поентирање песме као и значењско продубљивање, те је отуда посезао за променама баш у завршним деловима текста. Интервенција је било и у самим насловима песама: од варирања истог лексичког фонда, до потпуне промене његове информативности. Поред поменутих примера из прве збирке, у другој можемо приметити следеће варијације: песма „Поход” преименована је у песму „Поход празног зида”, док је песма „Опипавање” постала „Опипавање чешља”. На нивоу самих збирки највише интервенција је било у промени редоследа песама, кроз увођење циклусне организације или одустајања од ње, као у виду промена наслова циклуса или у премештању песама из једне збирке у другу.

Збирке *Ждрело* (1981) и *Огњена кокош* (1982) преузете су из каснијих верзија које је песник објавио под насловом *Ждрело* (Београд – Бања Лука: Задужбина „Петар Кочић”, 2002). Збирку песма *Погани језик* (1984), Хамовић преузима из сређене, последње верзије из 2004. године<sup>9</sup>, пронађене у песниковој електронској заоставштини. Збирка *Ждрело* штампана је без Бекетовог мота: „Тек ријечи прекидају тишину, све

---

<sup>9</sup> Ова збирка је у последњој, електронској верзији, прекомпонована и циклусно реорганизована. Пре те верзије, збирка је имала још једно измењено издање у оквиру књиге *Ноћна свита* (Бања Лука: Глас српски, 2000).

остало ћути. Кад бих ушутио, не бих више ништа чуо.” Ова збирка је претрпела промене на нивоу циклусне организације. Првобитна верзија је била организована у неколико циклусних целина: *Призивање ноћи*, *Са насјих прескакала*, *Склоништа*, *Сипино црнило*, док је последњи део остао ненасловљен и састављен од, такође, две ненасловљене песме, које су и у последњу верзију пренете на исти начин, с тим што се према попису из садржаја стиче утисак да је реч о једној песми – „Мене и све моје” а не [Мене и све моје... ] и [Свет је божански...]. Осим што је поремећен редослед песама, следећих песама нема у новој верзији: „Једном”, „Катрен”, „Забелешка”, „Шепртље”, „Пред огледалом”, „Дадиља”. Минијатурама „Зврднов” и „Ругало” је придружена „Кењац” и објављене су под заједничким насловом „У три лика”, док су поднаслови остали<sup>10</sup>.

Збирка *Огњена кокош* је такође претрпела промене на нивоу циклусне организације, односно њеног укидања. Уводна песама „Ab ovo” стајала је мимо циклуса који су јој следили: *Пилад твоја пропасти*, *Огњена кокош*, *Сатанин сунцобран*, *Скице за славног музичара*, *Стравило* и *Песма јагњету*. Осим извесне промене у редоследу, песма „Преобраћење” добила је нови наслов – „Преображење”, док је изостала песма са насловом „333”. Песма „Изложба” добила је нови наслов „Изложба, сан”, чиме се прикључила низу оних песама које у свом наслову имају именицу „сан”. Ово проширење наслова у контексту свих песама које га имају, функционише и као вид својеврсне жанровске диференцијације, о чему ће бити речи у делу рада који се бави жанровима у Тадићевом стваралаштву.

*Погани језик* је била циклусно организована збирка и у првом издању је садржала следеће циклусе: *Бели трагови у црном снегу* (одговара циклусу *Ножул* у издању у оквиру *Сабраних песама*), *Ресице*, *Лудница* и *Средњи век*. Уочавамо да је поред делимично измењеног распореда песама и циклусног регруписавања (на пример, песма „Дванаесторица” је из првог прешла у трећи циклус), песма „Сан” добила наслов „Ципеле, сан” и прикључила се тиме поменутој врсти Тадићевих песама које након запете имају именицу *сан* у наслову. Две последње песме из другог циклуса *Ресице*,

---

<sup>10</sup> Ово спајање песама које добија карактеристичан наслов „У три лика” садржи песникову алузију на мотивски комплекс религиозне хришћанске тематике, а представља резултат његове касније интервенције у односу на време објављивања прве верзије збирке. Ту уочавамо да Тадић није тако драстично мењао свој однос према овом тематском, односно проблемском подручју, што нам може бити индикативно за каснија питања из религиозног проблемског подручја, као и она која се тичу кохеренције у његовом стваралачком опусу.

„Он носи шакалов шал” и „Антипсалам” прешле су у следећи циклус који је назван *Црна Миса*. Њему аналогни циклус из првог издања носио је наслов *Средњи век*, док је циклус *Лудница* задржан, али је уместо трећег добио пето место међу циклусима у збирци. Верзија збирке из *Сабраних песама* садржи и циклус *Ноћ*, којег није било у првом издању.

Други том *Сабраних песама* доноси хорнолошки следеће четири збирке: *Руголо, О брату, сестри и облаку, Кобац и Улица*. У „Напоменама приређивача” (Хамовић 2012: II, 281) стоји да је збирка *Руголо* (Београд: Рад, 1987) преузета из електронске заоставштине. Она се у овом документу разликује не само од првог издања, већ и од друге верзије која је објављена у оквиру књиге *Ноћна свита* (Бања Лука: Глас српски, 2000). Поред укидања првобитне циклусне организације, збирка је претрпела и промене у распореду, као и у графичком облику и у садржини песама. Такође, у електронској верзији збирке, нема више песама „Врт са лудом” и „Маске”, које у пребачене у по други пут прерађену збирку *Погани језик*. Из електронске заоставштине преузета је и збирка *О брату, сестри и облаку* (Вршац: КОВ, 1989), која је 1999. године имала и друго измењено издање (Чачак: Градац, 1999). У тој електронској верзији је изостао завршни циклус који је песник касније такође пребацио у збирку *Погани језик*. Збирка *Кобац* (1990) је преузета из другог издања, објављеног у књизи *Ждрело* (Бања Лука – Београд: Задужбина „Петар Кочић”, 2002). Збирка *Улица* (1990) је преузета из песникове електронске заоставштине, а и она се разликује како од првог, тако и од другог, редигованог издања, објављеног у књизи *Улица и потукач* (Подгорица: Октоих, 1999). Наиме, књига *Улица и потукач* као окосницу има управо збирку *Улица*, али је она знатно проширена новим песмама и песмама из првог издања збирке *Потукач*, коју је песник касније свео на само један, финални циклус песама у прози, из првог издања.

Трећи том *Сабраних песама* Новице Тадића садржи збирке: *Напаст, Потукач, Непотребни сапутници* и *Окриље*. Хамовић у „Напоменама” (2012: III, 265–267) упућује да је збирка *Напаст* (Београд: СКЗ, 1994) преузета из измењеног другог издања (Београд: Рад, 2001). Ово друго издање се од првог разликује у следећем – низ наслова је скраћен или потпуно промењен, извршене су измене у формулацијама, у графичком прелому стихова, а неке песме су проширене, нарочито у завршном делу. Редослед песама унутар збирке је остао исти. Приређивач је према електронској верзији песама ову збирку унео са мањим ауторским корекцијама у свега неколико песама, као и са додатим мотом из верзије из 2001. године: *Бдите и молите се да не паднете у напаст; јер је дух срчан а тијело је слабо. (Мк. 14/38)*. Други део књиге *Напаст* (2001), чији је

мото: ... и кушајући га, искаху од њега дар са неба (Мк. 8/11), представља измењену прву верзију збирке *Непотребни сапутници* (1999). Овде је та збирка пренета према новијем издању из електронске заоставштине, где је на неколико места промењен редослед песама.

Збирку *Потукач* (Београд: Време књиге, 1994) је песник касније унео у збирку *Улица и потукач* (Подгорица: Октоих, 1999), што смо већ истакли. Прва верзија имала је после уводне песме под насловом „Јутарња песма” следеће циклусе: *Гриве*, *Лудости*, *Ветропир*, *Сирото словце*, *Окупација* и *За димном завесом*. Завршни поетско-прозни циклус издања из 1994. године појављује се као незнатно измењен у другом делу књиге *Улица и потукач*. Редиговане песме из преосталих циклуса збирке *Потукач* се појављују као прикључене у збирци *Улица*, а под насловом *Потукач* се у *Сабраним песмама* појављује само поменути циклус песама у прози, са два измењена наслова песама: „Долазе јој још” је имала наслов „Још долазе код ње”, а „Достојевски, прст” само „Достојевски”. Из прве верзије недостају песме „Камен, доле”, „Ветропир”, „Песнику моди”, „Пијане сузе”, „Тешко је одолети”, „Радећи на...”, и „Однеће”.

Збирка *Окриље* (2001) унета је према редигованом издању из електронске заоставштине. Ова збирка је претрпела коренито прекомпоновање: уведена је циклусна организација (циклуси *Однекуд*, *Познанства*, *Кокоске*, *Тираде*, *Болница међу чемпресима*, *Летачи на слову*, *На посебним листовима*, *Молитве*, *Бројанице*) и знатно измењен редослед песама. Три су претреле мање допуне, а унете су и две потпуно нове песме – „Да говориш много речи” и „Бројаница мала, захвална”.

Четврти том *Сабраних песама* Новице Тадића обухвата збирке: *Тамне ствари*, *Незнан*, *Ђаволов друг* и *Ту сам, у тами*. Последња од ове четири збирке објављена је постхумно. У „Напоменама приређивача” (Хамовић 2012: IV, 293) се наводи да су све ове збирке унете према првим и јединим издањима које су имале и да су од стране приређивача исправљене само словне грешке. У овом тому се налазе и поетски искази Новице Тадића које је Хамовић издвојио из интервјуа насталих у периоду од 1994. до 2008. године (2012: IV, 273–292), а сам Тадић их је ауторизовао и дао сагласност да буду објављени<sup>11</sup>. Они су подељени по тематском принципу и имају следеће наслове: „О писању и поезији” (IV, 273–285), „О злу” (IV, 286–289) и „О Богу” (IV, 290–292).

---

<sup>11</sup> Први пут се појављују у зборнику радова *Новица Тадић, песник* (2009).

Прва четири тома *Сабраних песама* обухватају свих седамнаест за живота објављених Тадићевих збирки<sup>12</sup>, док пети том, *Оставићина*, чине песме и записи који припадају недовршеној рукописној заоставштини. Ту је постхумно објављена књига *Ја и моја пратња* (2011), састављена од истоимене целине, потом *Стихова из бележнице*, а изостаје трећи прозни аутопоетички део који је распоређен у прва четири тома. Последњи део је незавршени рукопис *Грдана*, а потом следи „Грађа за библиографију” коју је саставила Гордана Ђилас<sup>13</sup>. У „Напоменама приређивача” (2012: О, 273–274), Хамовић упућује на то да је већи део овог тома сâм приредио и објавио у књизи *Ја и моја пратња* (Београд: Завод за уџбенике, 2011) и да је тај рукопис преузет у радном облику<sup>14</sup>. Недовршена целина насловљена *Грдана* садржи низ хибридних записа, а Хамовић наводи да је од самог Тадића добио информацију да ју је замислио као „мозаичну збирку кратких мешовитих форми” (2012: О, 274). Реализовао је само почетни нацрт те збирке са назначеним циклусом под насловом *Записи*, који представљају фрагментарна песничка поетичка и аутопоетичка размишљања као и рефлексије на теме које су најважније за његово стваралаштво.

### 1. 3 Кратак преглед теоријских разматрања о природи поезије<sup>15</sup>

Кратак преглед теоријских разматрања о природи и суштини поезије чинимо са циљем да омеђимо научно подручје са којег полазимо у тумачењу, без икаквих претензија да овде размакнемо границе теоријског дискурса о поезији, будући да се

---

<sup>12</sup> Новица Тадић је за живота објавио шеснаест песничких збирки, док су седамнаеста, *Ту сам, у таму*, као и осамнаеста, *Ја и моја пратња* (коју је из заоставштине издвојио и уредио Драган Хамовић) постхумно публиковане 2011. године. Укупно тридесет и шест самосталних песничких књига, што првих, што поновних издања, избора и превода, чини Тадићев песнички опус до 2018. године. У односу на библиографски попис од тридесет и пет наслова, који је сачинила Гордана Ђилас (в. одељак *Литература*), овде смо уврстили још једну књигу превода на румунски језик, *Oameni în uși rotative* (2014, прев. Liubınca Perinaț Stancov).

<sup>13</sup> „Селективну библиографију Новице Тадића” Гордане Ђилас је објављена неколико година раније, у зборнику радова *Новица Тадић, песник* (2009).

<sup>14</sup> Два завршна текста су по жељи приређивача постављена на почетак прве књиге *Сабраних песама* као аутопоетички увод у читање Тадићеве поезије.

<sup>15</sup> Овај сегмент истраживања, у нешто измењеном облику, објавили смо под насловом „Тишина као индикативно обележје поезије” у зборнику радова *Тишина* (Младеновић 2017).



теоријом књижевности и/или књижевним теоријама користимо само као методолошком основом која пружа осећај сигурности у интерпретативном чину, у нашем случају најчешће подређеном захтевима и циљевима историје књижевности и књижевне критике. Истраживачка жеља да се све од почетка објасни, наводи нас да се посветимо одгонетању једне тишине у оквиру теорије књижевности у најширем смислу речи, а то је минус-присуство теорије поезије и адекватног методолошког приступа текстовима које спонтано називамо песмама, нарочито у оквирима наше националне филологије која ову тишину само наслућује, али је и ћутке заобилази. Године 1997. немачки филолог, романиста, Рајнер Варнинг експлицитно је скренуо пажњу на то да поезија (лирика) не поседује такву теорију какву имају драма или проза (в. Цетелман, Рубик 2005: 21)<sup>16</sup>. Проблематичност у одређивању суштинских карактеристика поезије, као само једног дела много обухватнијег и комплекснијег проблема теорије жанрова, резултира и недостатком методолошког приступа овом књижевном роду, који би се примењивао приликом интерпретације. Међутим, перманентно настојање да теоријским дискурсом обухватимо и рашчланимо уметничко дело изнедрило је методолошки плурализам у проучавању књижевности, самим тим и поезије. Постструктуралистичко релативизовање и напуштање догме о три жанровска модела, са поново истакнутом тврдњом о непостојању чистих жанрова, популаризовало је приступ који захтева да сваки текст сагледамо као јединствени књижевни ентитет који, у крајњој линији, сам диктира методолошки избор приликом тумачења. Трансжанровски приступ тексту могао би постати полазиште у тумачењу сваког текста, што, на пример, чине нарочито представници посткласичне наратологије када наратолошке концепте примењују приликом проучавања поезије и драме.

Међутим, вратимо се корак уназад. Поставимо најпре питање разлике, тачније природе односа између поезије и лирике, бивајући свесни да се ова два термина некада користе као појмовни синоними, а што они не могу бити. Вирџинија Џексон подсећа да се у западним поетикама данас углавном готово сва поезија сматра лирском, али да није одувек било тако (ПЕЕП 2012: 826). И кроз три прошла века је лирика прешла пут од придева до именице и од квалитета у одређеној категорији па све до категорије саме,

---

<sup>16</sup> „There is no theory of the lyric in the way that there is a theory of the drama or the narrative.” Овај превод је преузет из горенаведеног цитираног текста. Оригинални Варнингов текст се налази у: Warning, Rainer. *Lektüren romanischer Lyrik. Von den Trobadors zum Surrealismus*. Freiburg: Rombach, 1997. Како можемо приметити, Варнинг овде не прави разлику између поезије и лирике, али о томе ће и касније и раду бити више речи.

која изгледа да обухвата сва књижевна дела писана у стиху. Подсетимо се да је тек Гете 1797. године изнео идеју о три природне форме поезије: лирској, епској и драмској (1991: 185). Ова мисао је накнадно била учитана у антички систем књижевности, што је још Женет подробно објаснио у „Архитексту” (2014)<sup>17</sup>. Иако ни Платон ни Аристотел у својим капиталним делима, *Држави* (1980) и *О песничкој уметности* (1982), нису користили термин лирика, то, наравно, не значи да раније није било лирских песама, већ да се ове песме нису означавале лирским у данашњем смислу речи. Пре лирике су се користили термини мелос и мелика, док тек александријски период, у делу Дионисија Трачанина из 2. в. п. н. е, бележи текстове песама које су се певале уз лиру и биле назване лириком, што представља, дакле, прво помињање лирике као жанра. Могући узрок овог закаснелог издвајања вероватно лежи у томе што антика није познавала појам субјективности у данашњем смислу речи и што нису могли препознати какве то „унутрашње приче” бивају представљене у песмама (Џонсон 1982: 82), док ће, рецимо и то, Хегелова (1959) тријадна подела родова лирику видети као идеалну поетску форму управо због чисте репрезентације субјективности.

Историја књижевних термина је склона томе да лирику у данашњем смислу речи препозна најпре у поезији трубадура или тек од ренесансног сонета, односно од Петрарке и Шекспира (ПЕЕП 2012: 827). У постпросветитељском периоду, у другој половини 19. века, лирика и поезија почињу да бивају и синоними. Нешто раније, лирика се одређује и као репрезентативни, односно имитативни жанр, јер се увидело да она имитира осећања и да зато може бити укључена у класичну поетику. Дакле, четири стотине година је било потребно да лирика постане синоним једном поетском жанру. Односно, било је потребно четири стотине година да о поезији почнемо мислити као о лирском жанру. И заиста, пре 19. века, поезија је углавном била наративна или дискурзивна, а не лирска. Поменуто синонимско довођење у везу поезије и лирике наступа управо када је и дошло до трансформације лирике. Међутим, упркос томе што лирика постаје синоним за поезију, то и даље не значи да су све песме лирске. Идеја о лиричности поезије у 20. веку настаје посебно као резултат теоријских идеја новокритичара који и нису деловали као једна хомогена група, а ако мало боље погледамо, видећемо да то и не може бити њихова оригинална идеја, већ да је она резултат историјског процеса размишљања о природи и суштини поезије, који се и сада наставља.

---

<sup>17</sup> Оригинални Женетов текст је објављен 1979. Овде користимо превод из 1992. године.

Постоји низ савремених теоретичара књижевности који сматрају да се данас не прави разлика између лирике и поезије, те ове термине у својим теоријама третирају синонимно, опредељујући се за један или други, чак и за оба, без разлике. То истиче Вернер Волф, објашњавајући још и да песму препознајемо на тај начин што се активира низ менталних концепата будући да и песници и читаоци пре него што је песма написана или прочитана имају појам о томе шта је поетичност и лиричност (2005: 33). Напоменимо само да се у 20. веку, са појавом деконструкције, лирика често неће ни сматрати жанром, већ ће бити посматрана као ствар интерпретације, односно читања, како тврди Пол де Ман (1984: 239–262). Теорије читалачког одговора налазе се на истом трагу. Зато врло једноставно али кључно питање поставља и Маргарет Рубик која се бави паратекстуалним елементима као маркерима (2005), али пре свега Стенли Фиш (2014), полазећи од теорије рецепције односно теорије читалачког одговора. То је питање које гласи: како знамо да препознамо песму када је видимо? Истовремено, ово је најразличитије интерпретиран сам наслов Фишовог рада – „How to Recognize a Poem When You See One”. Наиме, код читалаца се у сусрету са књижевним текстом активирају одређени ментални концепти, оквири или фрејмови<sup>18</sup>, који омогућавају да се нешто што се чује или чита доживи као поезија. Ови когнитивно концептуализовани теоријски приступи претпостављају интуитивну способност читалаца да препознају песму у сусрету са њом, а што је, како Фиш објашњава, последица утицаја интерпретативне заједнице (2014: 84).

У оквиру своје теорије и Волф говори о истој појави, указујући на то да су метаконцепти сачувани у виду когнитивних схема или фрејмова (2005: 33)<sup>19</sup>. Искуство сличних ситуација и феномена формира прототипове као ментално похрањене групе особина, које се као такве користе у виду стандарда за идентификацију феномена (Волф 2005: 34). Идеја лирског<sup>20</sup> се дефинише кроз историјски и културолошки флексибилне

---

<sup>18</sup> Оквири су менталне структуре који обликују начин на који перципирамо свет. Припадају подручју когнитивно несвесног. Све речи су дефинисане у односу на концептуалне оквири.

<sup>19</sup> Притом је важно скренути пажњу да Волф не прави разлику између схеме, фрејма и скрипта, на шта и сам у наведеном тексту упућује.

<sup>20</sup> И Волф говори о појму лирке, а не поезије: „In contrast to narrative fiction and drama, which, as most scholars would agree, can with some justification be distinguished at least from each other through an obvious criterion, namely the mediacy of the discours (drama being typically unmediated, fiction is mediated through narrator), the lyric seems to be notoriously elusive category. [...] As this variant indicates, ‘lyric’ has become an umbrella term form most versified literature (except for the epic and verse drama) and thus become a synonym

когнитивне фрејмове заједничке и писцу и читаоцу, те Волф сачињава листу тих прототипских елемената, напомињући да тек у међусобном деловању они постижу свој задатак и чине један текст песмом. То су: оралност и перформативност, краткоћа, одступање од свакодневног језика и дискурсних конвенција уз максималну семантизацију, версификација (акустична или визуелна) и уопште чување акустичних језичких потенцијала укључујући и риму (музикалност), истакнута самореференцијалност и саморефлексиивност, постојање јасно непосредоване свести, емоционална перспектива, релативна неважност или недостатак спољашње радње и наративног развоја и дерференцијализација (Волф 2005: 24–31). Не занемарујући значај промена које региструје историја књижевности, Волф указује на то да долази и до извесних варијабилности лирских прототипова.

Треба се ипак за тренутак задржати на версификацији, јер она постаје ванвременски и најчешћи критеријум који читаоци узимају приликом препознавања песме. Версификација није само једна од компоненти прототипа фрејма, већ је и његов маркер и може изазвати да се очекивање о појављивању других карактеристика које припадају истом фрејму, појача. Када је у питању усмено читање, маркер је темпо читања, пауза, као и посебан тон гласа (интонација) који се разликује од тона којим се читапревасходно наративни текст. Версификација, односно комбинација паузе, ритма и риме постајесигнал за песму и у усменој и у писаној форми. На нивоу писаног текста она се рефлектује као поравнање са леве али, најчешће, не и са десне стране. Елементима версификације се, дакле, и буквално уоквирује текст који добија велике маргине на плану графичког представљања на папиру (уп. Волф 2005: 46). Управо поменути елементи паузе и белине могу се сагледати као индикатори књижевних дела која припадају подручју поезије.

### 1. 3. 1 Поезија и лирика

Рекапитулацију постојећег знања о теорији поезије кроз анализу савремених приступа, а са циљем увиђања природе односа између лирике и поезије, као и посебним

---

for ‘poetry’. [...] no distinction between the lyric, poetry and poems seems to appropriate any longer.” (2005: 21, 23).

освртом на откривање суштине поезије, продубићемо разматрањима теоретичара постмодерне, Брајана Мекхејла (2009). Иако се на први поглед може учинити да Мекхејл заузима примарно есенцијалистички приступ, видећемо да он у потрази „доминантом”, ипак говори о степену присуства одређеног квалитета. Још је Емил Штајгер, говорећи о акциденталној чистоти жанрова, упутио на квалитете епског, лирског и драмског, који се у различитим степенима појављују у књижевним делима (1991). Позивајући се на истраживања новореторичара Џејмса Фелана, као и наратолога Петера Хина који се посебно бави увођењем наративних теорија у проучавање поезије, Мекхејл заступа супротно становиште од оног које целокупну садашњу поезију изједначава са лириком. Лирика се не може изједначити са поезијом, јер се лирско може наћи и у прози, а са друге стране није ни сва поезија лирска. У том смилу, он се окреће истраживањима која прате однос лиричности и наративности у поезији.

Најпре треба указати на то шта Фелан подразумева под лиричношћу, пружајући реторичко објашњење. Он тај појам објашњава на следећи начин: неко говори некоме (или чак себи самом) у одређеној прилици и из одређеног разлога да нешто *јесте* (ситуација, емоција, запажање, став, уверење), за разлику од наративности која говори о нечему што се догодило. Тачније, неко говори некоме, у некој прилици и неким поводом, шта он или она мисли о нечему (Фелан 2007: 22)<sup>21</sup>. У наведеном смислу, лиричност (или лирско) неће бити стриктно везана за поезију. Она се може јавити у поезији, али тако и у прози.

Говорећи о степену наративности лирског текста, Хин оправдава наратолошки приступ у проучавању поезије (в. Хин – Кифер 2005). Иако он проблем лирике и поезије не посматра из персептиве из које то чини Фелан, већ му приступа имајући у виду концепте заплета и догађајности, његов доживљај лиричности је сличан Фелановом. Према Хиновом приступу, лирски заплет укључује менталне или психолошке феномене (или инциденте), док су лирски догађаји психолошки или у неким случајевима дискурзивни, с обзиром на то да се не појављују на нивоу приче, већ на нивоу дискурса лирског говорника (Хин – Шенерт 2005: 5).

---

<sup>21</sup> „With lyricity, I start with a rhetorical definition of lyric that identifies two main modes: (1) somebody telling somebody else (or even himself or herself) on some occasion for some purpose that something is—a situation, an emotion, a perception, an attitude, a belief; (2) somebody telling somebody else (or even himself or herself) on some occasion about his or her meditations on something; to put it another way, in this mode, the poem records the speaker’s thoughts.” (Фелан 2007: 22)

### 1. 3. 2 Сегменталност

Не сматрајући сву поезију лириком, Мекхејл пажњу усмерава ка прављењу дистинкције између лирског и поетског (*lyricality/poeticity*) и откривању онога што поезију чини поезијом. Савремене теорије које говоре о наративности у поезији и заговарају наратолошки приступ у проучавању свих врста текстова независно од жанра, заправо указују на повезаност између наративности и лиричности, а не наративности и поезије. Мекхејл се не задржава на теоријским одређењима поменутих новореторичара и наратолога већ даље упућује на рад песникиње и феминистичке критичарке Рејчел Бло Дуплесис. Иако њена намера примарно није била да говори о индикативном обележју поезије, она у додатку чланку „Manifests” (објављеном у часопису *Diacritics*, 1996), под насловом „Codicil on the Definition of Poetry”, ипак пружа извесне могућности дефинисања поезије, имајући у виду управо издвајање њене кључне особине по којој би се разликовала од прозе и драме. Иако ауторка овде није довољно прецизна и упркос томе што изнесене тврдње захтевају подробније научно образложење, Мекхејл иде њеним стопама, те предлаже да сегменталност (*segmentivity*) у поезији буде еквивалентан појам перформативности у драми и наративности у прози. Притом он има у виду да су све три величине скаларне и да се у одређеним степенима и квалитетима могу појавити у сваком књижевном тексту (2009: 14). Поезија представља такав облик дискурса који суштински бива одређен сегменталношћу и размаком, тако да проред, размештање, односно спационирање (*spacing*), постаје главни конституент значења<sup>22</sup>. Дуплесис указује да секвенцијалност постоји и у поезији, поред тога што је карактеристична за наративност и перформативност као примарна обележја прозе и драме. У поезији се значењски низ успоставља превазилажењем празнине која се може појавити у виду краја стиха, места где се два стиха деле, јер чак и код најслободније врсте слободног стиха ритам се мора поклопити са крајем редова, размаком између строфа и празнинама (белинама у тексту) (Дуплесис 1996: 51)<sup>23</sup>. Макс Нани, говорећи из семиотичке позиције, чак указује и на честу иконичку употребу пауза између строфа

---

<sup>22</sup> „Poetry is that form of discourse that depends crucially on segmentation, on spacing, in its production of meaning.” (Мекхејл 2009: 14)

<sup>23</sup> „Poetry also sequences; it is the creation of meaningful sequence by the negotiation of gap (line break, stanza break, page space). Although the other practices may have periodicities of gaps, these seems both more systematic and more constitutive in poetry.” (Дуплесис 1996: 51).

управо да би се направио јаз, празнина, отвореност, али и некаква врста граничника у организацији песме, која се на тај начин посебно семантизује (2005: 239).

Према размишљању Дуплесис, нарочито спационирање, разламање поетског низа и коришћење празнина (између стихова, строфа или делова песме) чини поезију поебном врстом текста. Стих се, дакле, артикулише одређеним редоследом којим су постављене јединице текста са празнинама међу њима. Значење поезије се формира појављивањем тих ограничених јединица које се повезују временском паузом, односно тишином. Те јединице, како наводи Дуплесис, могу бити речи, чак и слова, мада најчешће јесу стихови<sup>24</sup>. Празнине (белине) тако постају кључни фактор који у поезији ствара значење. Завршетак стиха може бити уобличен римом, посебним интерпункцијским знаком, али стихови су пре свега одређени белим простором. У усменом излагању песме, празан простор, зјап, белина, исказује се паузом у говору, сегментом тишине која постаје звучни еквивалент за белину и, као таква, она је једнако индикативно својство песничког текста<sup>25</sup>. Поезија једнако оперише речима као и паузама и тишином, семантизујући оно што се традиционално разумева као формални аспект песме<sup>26</sup>.

Ако узмемо за пример песму „Вече на шкољу” Алексе Шантића и погледамо како о њеној версификацијској анализи говоре Радован Кошутих и Драгиша Живковић, видећемо у којој мери је разламање стихова кључно за формирање значења у једној песми. Кошутих примећује да песма има јампску метричку подлогу, са местимичним преплитањем трохеја и дактило-трохеја (1941: 179), али му Живковић, сматрајући да је за метричку организацију песме значајнија њена силабичка структура и модулација фразне мелодије, замера што он ову песму види као да је састављена од седмераца (дужих стихова) и шестераца (краћих стихова): „У ствари, оно што Кошутих назива седмерцима подељено је на два стиха: на један петерац + двосложна рима која чини посебан стих. Следећи (трећи) стих је шестерац са мушким (једносложним) завршетком

---

<sup>24</sup> Склони смо томе да прихватимо да то свакако јесу стихови, али да стих може бити сачињен и од једног јединог слова.

<sup>25</sup> Посебно занимљива истраживања би могла бити спроведена на плану односа белине и паузе када имамо песме чије су строфе повезане опкорачењима.

<sup>26</sup> Два проблема која Мекхејл додатно решава јесу песма у прози и усмена поезија. Песма у прози семантизује прозне размаке, тако да они постају носиоци значења у виду разлике и одступања од нормe (односно стиха), док усмена поезија поседује аналогне звучне периоде и празнине који су метафорички видљиви као белине на страници (Мекхејл 2009: 15).

(римом) и графички је увучен за један слог слева удесно. Та три стиха чине у ствари једну метричку целину, и са истом таквом ритмичком целином коју чине следећа три стиха образују строфу. [...] Читава та ритмичка структура веома импресивно преноси ритам тихог таласања мора пред залазак сунца [...] (1994: 154, 155). Да је песма сегментирана онако како то види Кошутић, ово „таласање стихова” и „удар таласа о обалу” и „звук приликом одбијања таласа”, као и њихова графичка репрезентација, били би семантички скрајнути. Управо оваквом расподелом стихова и ритамском организацијом о којој говори Живковић, активира се додатни значењски потенцијал текста.

Међутим, значење поезије као на посебан начин организованог текста, захтева да у однос доведемо сегменталност и наративност, чему (према Мекхејловим речима) може допринети запажање Џона Шоптова који такође уводи празнину, белину, размак као место где се значења стварају (1995). Размаци су ти који провоцирају читаоца чија је улога да их у интерпретативном чину премости. Жлебови или резови су места која иначе, без обзира на врсту текста, јесу кључна мест за стварање значења и усмеравају наративну прогресију. Производња значења се одвија кроз стално наилажење на прекиде, на празнине које се у читању морају премошћивати (као и у филму и у стрипу), а различити нивои сегментације<sup>27</sup> утичу на отварање информационих празнина. Тако на конституисање значења заправо утичу судари стиховног и реченичног сегмента, односно сегменталности својствене поезији и сегменталности наративне прогресије. Управо се кроз њихово самеравање и одмеравање гради смисао текста. Стога истраживање може бити засновано на утицају прекида примерених песми на наративну прогресију коју, такође, одликује сегментација и прекидност, али другог типа<sup>28</sup>.

Нешто слично смо већ могли приметити и у Хиновој теорији. Сегменталност може опционо да допуни наративну структуру лирске песме (да потврди или супротстави), али она у сваком случају утиче на формирање значења. Стихови, строфе, риме, ритам, метар, понављања, тропи, синтаксичке технике, заменице, односно све

---

<sup>27</sup> Ту спадају: стопе (односно акценатске целине у нашем версификацијском систему), речи, полустихови, стихови, реченице, строфе, певања и сл.

<sup>28</sup> Иако сегменталност није доминантна у наративним текстовима (у прози), она је у њима свакако присутна на различите начине и на различитим нивоима (пасуси, поглавља...). Прича, дискурс, време, простор, свест су сегментирани у наративу.



формалне поетичке одлике које се јављају на нивоу представљања, утичу на промене догађајности на нивоу текста.

Теоријска проматрања Брајана Мекхејла су наишла на отпор Бруса Хејдена. У часопису *Narrative*, у темату из 2014. године посвећеном поезији, као претпоследњи текст објављен је Хејденов полемички осврт на Мекхејлову теорију („Narrative in Poetry: A Problem of Narrative Theory”). У истом броју, као последњи, штампан је и одговор Брајана Мекхејла поменути Хејденов текст („Thinking Some More about Narrative in Poetry: A Brief Reply to Bruce Heiden”). Главна од три тачке напада је сам концепт сегменталности као места отпора и дисконтинуирања конструкције смисла, али Мекхејл аргументовано одовара на све постављене примедбе (в. Мекхејл 2014).

Узимајући сегменталност, односно употребу пауза, тј. одсуство речи – тишину – за индикативно обележје поезије, можемо сагледати на који начин она поезију чини особеном<sup>29</sup>, будући да је однос поезије према лирском и наративном веома комплексан, као и да се знак једнакости између поезије и лирике не може поставити. Семантизовани размаци, белине у тексту које се у читању манифестују временском паузом или тишином, провоцирају стварање значења међу сегментима које раздвајају и чине суштинско обележје поезије, односно, користећи се Јакобсоновом терминологијом, њену доминанту.

Представљена теоријска становишта као доминантну одлику поезије виде сегменталност, прозе – наративност, а драме – перформативност. Пошто је реч о пре свега трансжанровским приступима, циљ ових теорија није есенцијалистичко одређивање доминантног својства уз занемаривање других који се у једном тексту могу наћи. Све ове особине се у мањем или већем обиму могу препознати у књижевним делима различите жанровске припадности. Управо се на тај начин омогућава адекватна анализа и интерпретација, која у садејству свих карактеристика и њиховом међусобном

---

<sup>29</sup> На крају треба поменути и посебан тип тишине односно белине настале као резултат „делимичног брисања”, о којем Мекхејл говори у тексту „Poetry under Erasure” (2005). Истражујући постмодерну поезију, он увиђа три типа тзв. брисања: брисање на материјалном нивоу, брисање на нивоу језика и брисање на нивоу пројектованог света (Мекхејл 2005). Прво се односи на употребу празног простора (белина) као физички празног простора „на папиру” у графичкој поезији. Брисање на нивоу језика се односи на укидање субјекта (self-cancellation или self-evacuation). На крају, на нивоу пројектованих светова, песме могу да актуелизују онтолошки нестабилне светове, као што је то случај и у постмодерној прози, или могу да тематизују одсуство. Зато овде говоримо о поезији која максимално користи белине, односно максимално исцрпљује свој поетски потенцијал.

прожимању, проналази смисао датог текста. Ипак, лирика и поезија, појмови са најмагловитијим границама у старим епохама, не пролазе ни данас много боље. Надамо се да ће интензивније укључивање новореторичких теорија и посткласичних нараторолошких истраживања која припадају домену когнитивних студија ово стање унеколико променити.

#### 1. 4 Интерпретативни оквири

„Поезија лежи у жижи књижевног доживљаја, јер је то форма која најјасније потврђује особеност књижевног, његову различитост од свакодневног дискурса једне емпиријске јединке о свету.” (Калер 1990: 243) Упркос томе, теорија поезије је једна од најразуђенијих у оквиру науке о књижевности.

Поезији уопште, па и поезији Новице Тадића прилазимо са позиције научнометодолошког плурализма, покушавајући да свој приступ удаљимо од еклектичког интерпретативног чина и држећи се, пре свега, иманентног приступа у читању, са жељом да задовољимо примарну херменеутичку тежњу да делом објаснимо целину и целином сваки њен део. Критика, заправо, „осећа потребу да се креће у херменеутичком кругу: да иде од делова ка целини колико и од целине ка деловима”. (Петковић 2008: 404) Емилио Бети наглашава да је узајамно дејство целине и делова, њихова унутрашња кохерентност и синтеза, сасвим примерена потребама нашег духа, а да је заправо реч о потреби заједничкој за аутора и интерпретатора (1988: 66).

Тумачење поезије је на посебан начин дошло у жижу интересовања у оквирима семиотичких истраживања. Главни подстицаји за књижевну семиотику дошли су из лингвистике, али и из самог песништва. „Проучаваоци модерне поезије већ су као њену општу особину истакли померање односа између знакова и предмета.” (Петковић 1995: 11) Семиотички приступ променио је тежиште интересовања са приказивања на моделовање, како се не би потиснули они субјективни и емоционални садржаји који су традиционално везивани за књижевност, а нарочито за лирику (Петковић 1995: 13). Према Лотмановим истраживањима, односно закључцима тартуске семиотичке школе, знаковни систем није само комуникациони већ и моделативни (уп. Лотман 1976), што, наравно, не пориче да књижевни знаковни систем у себе укључује и природнојезички. Управо тај однос између књижевног и језичког знака, као и књижевног и језичког

текста почетно је и завршно питање књижевне семиотики (Петковић 1995: 14)<sup>30</sup>. Дакле, семиотика, као наука о знаковним системима, скренула је пажњу на тзв. двојно читање и почела говорити о асиметричности књижевног знака. Природнојезички знак у књижевности функционише као ознака, али не губи означено, односно не губи своје примарно значење. Зато у књижевности као знаковном систему долази до укрштања две врсте значења – оних које ови знаци, као део природнојезичког знаковног система (унапред) имају и оних која у оквирима самог књижевног дела настају<sup>31</sup>. Књижевност истовремено постоји као моделирајући систем, који има сазнајну функцију и као знаковни систем, који обавља комуникациону функцију.

Већ су се шездесетих година прошлог века истрошила структуралистичка гледишта – како лингвистичка, тако и из области књижевне теорије. Међутим, основе семиотичке праске су се на модификован начин пренеле и у постструктурализам. Тако Мишел Рифатер предлаже два компламентарна начина, односно два компламентарна ступња читања песничког текста. Он полази од идеје да у самој основи песничког казивања лежи тенденција да се путем семиозиса укине мимезис, односно да се разори миметичка слика света. Семантичка посредност се остварује померањем значења (примери су метафора или метонимија), искривљавањем (као што су двозначности, контрадикторности, бесмислице) или стварањем значења (давањем функција оним елементима који иначе ту функцију немају, као што је случај код риме) (2006: 2).

Из тога произлази да свака песма мора имати два читања. Прво, хеуристичко, у којем се смисао новог текста декодира према начелима мимезиса. У зависности од свог језичког и књижевног предзнања, читалац тада уочава извесне елементе који се не уклапају у овире овакве логике, већ имају неку другачију функцију. Те елементе и њихово значење, он може да прочита тек приликом другог читања, ретроактивног или херменеутичког, током којег, захваљујући претходном познавању текста, читалац може да декодира на нов начин. Ослобођен логике мимезиса, читалац пореди, супротставља, распознаје функције различитих елемената и тако долази до правога значења песме које се гради управо независно од мимезиса.

Структурализам се, дакле, није могао спасити ни кроз различите специјализације у наратологији, семиологији, теорији комуникације (Јованов 1999: 114), већ су све ове

---

<sup>30</sup> У поезији је то знатно скренуло пажњу на истраживање тропа, који су пример удвојених знакова.

<sup>31</sup> Лотман је извршио поделу на природне, вештачке и секундарне језике. Под секундарним моделирајућим системом је подразумевао сваки семиотички систем различит од природног језика, али створен према моделу природног језика (религија, наука, филозофија, уметности...).

посебне области трпеле различите промене и прилагођавања новим захтевима постављеним пред хуманистичке дисциплине. Код Ролана Барта долази до великог заокрета од структурализма ка постструктурализму, док је, заправо, основни импулс за развој постструктуралистичких истраживања била појава Деридине деконструкције, односно критике метафизике присуства и довршености знака. Потом су уследила и Делезова проблематизовања детериторијализованог субјекта, Лаканова психоанализа, теоријска разматрања интертекстуалности Јулије Кристеве, Мишела Рифатера, Жерара Женета, проблем дискурзивне анализе и расподеле моћи Мишела Фукоа, и многа друга истраживања, која су допринела популарности постструктуралистичког приступа и у проучавању књижевности. Иако постструктурализам није никакво теоријско образложење или утемељење постмодерне, већ пре феномен који обликује постмодерно поље (Јованов 1999: 114), није реч ни о јединственом правцу или теорији. Постструктурализам је требало да изрази постојеће незадовољство структуралистичким пројектом, који је своју стратегију заснивао на идеји атемпоралности.

Појму структуре се замерало исто што и појму затвореног херменеутичког круга, па је окретање од структуре ка историји било праћено окретањем од структурализма ка херменеутици (Милић 2002: 117). Фуко је у огледу „Ниче, Фројд, Маркс” структуралистичку идеју система тумачио као линеарну за разлику од херменеутичке идеје отвореног тумачења (1988). Али идеја атемпоралних низова није напосто одбацивала сваку темпоралност, већ је усмеравала истраживања ка синхронијском плану. Између значења и смисла не стоји знак једнакости – открити једно значење значи узети га као ознаку за неко друго значење чије смисаоне оквире треба успоставити (Милић 2002: 118) Херменеутика на коју се позивају постструктуралисти није више онаква каква је била раније. Постструктурализам комбинује структуралистичке увиде са херменеутичким начелом отвореног тумачења. Херменеутички круг више није затворен – „део сада може да пређе обим целине јер је целина само привремена унутар симултаности неког низа” (Милић 2002: 119). Према Дериди (2007), структура се не може ограничити или затворити око неког издвојеног елемента као око средишта које обезбеђује целину. Она се у исти мах гради, као значење, и разграђује, као смисао или као целина смисла, управо зато што знак као означитељ није упућен на значење тј. означено, као у структурализму, већ је значење поново знак за ново тумачење.

Било би неоправдано говорити о самодовољности било којег текста, те тако и псеничких. Они се морају посматрати у различитим контекстима, од контекста опуса

самог аутора, књижевног правца, националне књижевности, књижевно-културног контекста региона, па до апстрактног тоталног контекста свих дела (Стерјопулу Апостолос 2003: 67, 68). Заправо, сваки текст функционише у односу према другим текстовима, те је нужно уочити интертекстуалне релације које се могу успоставити, ради откривања пуноће значења. Термин интертекстуалност 1968. године уводи Јулија Кристева, имајући у виду Бахтинов концепт дијалогичности (полифоније, односно двогласне, туђе речи). Њено истраживање је било засновано на пракси којом текст производи смисао, те је интертекстуалност теорија текста као мреже знаковних система у релацији са другим знаковним системима у датој култури. Текст је увек резултат размене других текстова, при чему они утичу једни на друге и мењају значења, те се текст посматра у процесу настајања значења, којим су обухваћени и аутор и читалац. Јулија Кристева је „с појмом интертекстуалности увела нову, динамичну, трансформативну, друштвеноисторијску и релациону теорију о упису субјекта у језик и језика у субјект” (Јуван 2013: 47). Бартова теорија заокрета од дела ка тексту (1986) и Деридин деконструкционистички принцип поставили су у средиште интересовања сам текст. У односу дела и текста, текст се поставља као означитељ, а дело као означено. Дело је довршено, али не и текст који стално мења и допуњава своје значење, плуралан је и бескрајан. Отуда и говоримо о полисемичности неког текста у којем долази до интерференције различитих смислова.

Женет у тексту „Структурализам и књижевна критика” (1973) креће да развија, а потом у *Палимпсестима* (1982) и заокружује теорију о транстекстуалности, под којом подразумева све оно што поставља текст у видљив или прикривен однос са осталим текстовима. Он разликује пет типова интертекстуалних релација: интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност, хипертекстуалност и архитекстуалност (према ПРКТКК 2011: 137) Под појмом интертекстуалности Женет подразумева ужи појам од Кристеве и Барта. За њега је то међуоднос двају или више текстова, односно присуство једног текста у другом (као цитат, плагијат или алузија). У поезији Новице Тадића нема много директног и непосредног присуства текстова других аутора, и оно је до крајње мере маскирано и посредовано, али ћемо покушати да их у одређеној мери маркирамо и објаснимо њихов утицај на формирање значења. Паратекстуалност обухвата све елементе који сачињавају укупност једног дела: наслов, поднаслов, наслове поглавља, предговор, поговор, фусноте, епиграфи, корице, илустрације и слично. На њима ћемо се посебно задржати у делу где говоримо о Тадићевој поетици, с обзиром на то да је семантички потенцијал ових рубних места веома велики и богат двосмисленостима и да

представљају „капију” где се за неке текст отвара, док други бивају одвраћени (Јовановић 2014: 272). Метатекстуалност се односи на коментаре и она повезује један текст са другим, који се на њега односи у виду некакве критике, док се хипертекстуалност односи на релацију хипертекста Б и ранијег текста, хипотекста, на који се овај калема, при чему се искључује однос коментарисања. Текст другог степена је онај који је изведен из претходног одређеном трансформацијом и не мора непосредно да упућује на њега или да га цитира<sup>32</sup>.

Дубравка Ораић Толић (1990) посебну пажњу је скренула на цитатност као један од феномена интертекстуалности, указујући на његов илустративни и илуминативни тип. Полазиште њеног размишљања јесте да цитатност није појединачни књижевни поступак, већ шире онтолошко и семиотичко начело, које указује на то да је књижевна цитатност само део шире културне цитатности одређене епохе (1990: 11)

Поменуто Рифатерова семиотичка теорија, остварила је запажене домете и у оквиру проблема интертекстуалности, посебно имајући у виду перспективе читаоца о којем говори теорија рецепције. Рифатер разликује смисао од значења и сматра да књижевни текстови нису референцијални, већ да су условљени односом између текста и читаоца. За њега је интертекстуалност мрежа функција која успоставља односе између текста и интертекста, док интертекст представља корпус текстова, фрагмената или тексту сличних сегмената социолекта, које читалац повезује са тумаченим текстом (ПРКТКК 2011: 138)<sup>33</sup>.

И Блумова теорија о страху од утицаја (1980) такође може бити у тесној вези са теоријама интертекстуалности, будући да се, према њој, аутор истовремено, због потребе да буде оригиналан и аутохтон, боји утицаја својих претходника, а са друге стране има и потребу да подражава дело претходника, не би ли на тај начин обезбедио себи присуство у прихваћеним канонским токовима. Те везе остварују су управо кроз различите типове интертекстуалног повезивања аутора, односно њихових дела.

„Развоју интертекстуалности у постмодернизму допринела је општа идеја да се уметност ствара једино из уметности” (Живковић 2016: 19). Постмодернистички плурализам је настао као последица деловања различитих традиција и њихових реконструкција, па је интертекстуалност природно постала његова иманентна одлика.

---

<sup>32</sup> Код Женета примећујемо готово потпуну усредсређеност на сам текст, а изостаје друштвени контекст на којем су инсистирали Барт и Кристева.

<sup>33</sup> Интертекст је аспект социолекта, а не појединачног текста или групе текстова.

Уместо дијалектике и поларитета на њихово место долазе амбивалентност, синхронизитет и паралелизам. У реверзибилности текстова, њиховим поновним „враћањем у игру” путем интертекстуалности, посредством цитата и алузија, остварује се систем књижевности у којем се могу сагледати мреже интерференција и остварити пуни домети интерпретативних потенцијала самих текстова.

У претходном делу у којем смо говорили о индикативним обележјима поезије, поменули смо наратолошка истраживања која се могу примењивати без жанровских ограничења и на песничке и на драмске текстове. У овом раду, користимо их у оној мери у којој нам могу помоћи у решавању одређених проблема. Пре свега имамо у виду наратолошка истраживања Питера Хина и Јенса Кифера, која су објављена у студији *Наратолошка анализа лирске поезије* (2005)<sup>34</sup>.

Ова истраживања представљају део посткласичних наратолошких истраживања<sup>35</sup> која у наратији виде универзалну семиотичку праксу. Код нас то потврђује и Бојана Стојановић Пантовић: „Током дијахронијског развоја модерне српске поезије пре свега од класицизма до данашњих дана – наратија је уз дескрипцију играла веома важну улогу не само у конституисању формалног лика лирске песме, већ и њеног семантичког хоризонта очекивања.” (2007: 93)

Према Хину наративност чини комбинација двеју димензија: секвенцијализације, или временске организације и повезивања појединачних ситуација

---

<sup>34</sup> Студија је настала у оквиру потпројекта П6 (*Теорија и методологија наратолошке анализе лирске поезије: приступи из перспективе Енглеских и Немачких студија*), под руководством Питера Хина и Јерга Шенерта, а у оквиру рада Наратолошке истраживачке групе на Универзитету у Хамбургу, основане 1. априла 2001. године. Поред уводног текста где су дефинисани кључни појмови и прецизирани начини примењивања наратолошке анализе у интерпретацији лирске поезије, књигу затвара подједнако важан текст, у којем су сумирани резултати спроведених истраживачких подухвата, односно резултати анализе и интерпретације енглеске лирске поезије (појединачних песама насталих у распону од 16. до 20. века) како би се показала карактеристична обележја наративне структуре пронађене у лирској поезији. Сваки рад представља анализу једне песме, у којој је доследно примењен подразумевани наратолошки метод. Више информација на сајту: [www.narrport.uni-hamburg.de](http://www.narrport.uni-hamburg.de) (15. 2. 2016.) Овде користимо наш приређен превод „Могућности наратолошке анализе лирске поезије (Петер Хин, Јерг Шенерт, 'Теорија и методологија наратолошке анализе лирске поезије')”, *Philologia Mediana*, год. VIII, бр. 8 (2016), Ниш: Филозофски факултет, стр.787–802.

<sup>35</sup> Посткласична наратологија део је постстуркуралистичких истраживања која су захватила и област традиционалне наратологије. Након наративног заокрета и студије Дејвида Хермана *Narratologies: New Perspectives on Narrative Analysis* (1993) дошло је до реконцептуализације постојећих наратолошких становишта, уз све инвазивније проучавање својства наративности (уп. Милосављевић Милић 2014).

(инцидената) у форму кохерентног следа, и медијације, где посредовањемозначавамо избор, представљање и смислену интерпретацију значења таквог следа из посебне перспективе<sup>36</sup>. Ове две димензије успостављају разлику између почетних непосредованих збивања и њихових представљања која се остварују кроз наратив. У том смислу, секвенцијализација (а самим тим и догађајност) има јасан приоритет у дефинисању наративности.

Лирски текстови у ужем смислу речи (не самоочигледно наративне песме какве су баладе, романсе и песме у прози) имају три иста основна наратолошка аспекта (секвенцијализацију, медијацију и артикулацију), као што га имају и прозни наративи. Они обухватају временски след догађаја (менталних и спољашњих)и такође постижу кохерентност и релевантност повезујући ове догађаје из одређене перспективе, чином посредовања.

Хин и Шенерт предлажу да место лирике у односу на епске и драмске жанрове буде дефинисано кроз теорију текста. „Ако наратију одредимо као комуникативни чин у којем комплекс ентитета посредовања (посебно приповедни ентитет) обезбеђује смислену конструкцију следу догађања, лирски и драмски текстови се могу реконструисати као редуковане форме у којима распон могућих нивоа посредовања варира од случаја до случаја.” (Хин – Шенерт 2005, према Младеновић 2016: 791) Они могу подједнако добро приказати два основна конституента наративног процеса: распоред збивања у неком временском низу, на једној, као и скуп ентитета посредовања и управљања начинима посредовања, на другој страни. Међутим, аналогно говору јунака у драмском тексту, у лирским текстовима се може чинити да је медијација замењена извођачком непосредношћу говора. Резултат је такав да се чује глас песничког субјекта, који проистиче из очигледног истовременог доживљавањаи говора.

Хин и Шенерт се користе незнатно модификованим Женетовим приступом за примену медијације у анализи лирске песме. Најпре се прави основна разлика између нивоа збивања и нивоа представљања– између ситуација, које узимамо као основни материјал, и начина на који су оне у тексту посредоване.<sup>37</sup> Заплети (или приче) нису објективно присутни у (фактичкој или фикционалној) реалности и не постоје пре него што их људско биће не конструише на основу ситуација. Зато је ниво збивања одређен

---

<sup>36</sup> Ове две димензије су у основи концептуалне опозиције присутне у већини наратолошких модела, попут *историје* и *приче*, *приче* и *дискурса*, *фабуле* и *сужеа*.

<sup>37</sup> Дистинкција кореспондира приближно оној разлици која постоји између „histoire” и „récit” код Женета (1980), „story” и „discourse” код Четмена (1970).



као хронолошки (и само као хронолошки) организован низ егзистенатаи ситуација релевантних за текст. Смисаоне везе међу њима су формиране на нивоу представљања и отуда настају деловањем ентитета преношења и слања, који су, такође, одређени фокализацијом, с тим што је текст једини ниво презентације којем читалац може директно прићи.

Хин и Шенерт уводе концепт егзистента (existent) и ситуације (incident) како би омогућили детаљну дескрипцију нивоа збивања.<sup>38</sup> Егзистент је непроменљиви елемент и означава нешто или неког у вези са каквим деловањем (на пример, лик и његове особине, место итд.), док ситуација подразумева нешто динамично (на пример, промену својстава или услова, појаву, радњу итд.). Поређани хронолошким редоследом, скуп свих егзистената и ситуација чине збивање унутар наративног света, док би се специфичност лирске поезије, према њиховом становишту, огледала у томе што се збивање одвија на нивоу менталних процеса.

Ниво представљања настаје успостављањем комплексне комбинације синтагматских и парадигматских веза између ситуација. Ентитети посредовања стварају ове везе из посебних перспектива. Ситуације и егзистентису везани у смисаоно целовите низове путем селекције, повезивања и интерпретације. И аутори и читаоци могу докучити или разумети текст једино уз помоћ референци на постојеће значењске структуре, у односу на познате когнитивне схеме. „Можемо разликовати два типа когнитивних схема<sup>39</sup>: когнитивне оквири и сценарије. Когнитивни оквири обезбеђују тематски или ситуациони контекст, или референцијалне оквиреза читање песме. [...] Сценарији, са друге стране, отеловљују модел низова – они упућују на природне процесе или развоје, на конвенционалне токове радње или на стереотипне процедуре, најчешће у блиској вези са релевантним когнитивним оквиром.” (Хин – Шенерт 2005,

---

<sup>38</sup> Четманов термин „догађај” (event) овде је замењен термином „ситуација” (incident).

<sup>39</sup> Ово је само једна од дистинкција, будући да појам схеме не одређују сви теоретичари на исти начин. Принс наводи да је то „универзални семантички оквир којим су представљени различити аспекти стварности, као опажања и разумевања који то представљање усмеравају” (2011: 179). Схеме су често изједначене са оквирима, плановима и сценаријима, али се оне пре свега односе на посебну врсту оквира као темпорално уобрученог низа.

према Младеновић 2016: 794) Препознавање когнитивног оквира омогућава читаоцу да разуме песму<sup>40</sup>.

Концепт догађаја (event) уводи се да би упутио на пресудну тачку обрта у структури низа у песми. То је централни део наративне организације песме који ствара приповедни потенцијал. Догађајност (eventfulness) се дефинише као одступање од очекиваног континуитета обрасца низа који активира текст. Догађај се, такође, појављује ако се очекивани континуитет или промена не догоди. Низови могу више или мање одступати од очекивања проистеклих из стандардних образаца, и зато могу имати мање или више догађајног<sup>41</sup>. Догађајност се одређује пре као скаларна величина, него што је може карактерисати потпуно присуство или одсуство. Догађаји су обично везани за ентитете, учеснике у радњи, који изазивају појаве од кључног значаја. Разликују се два главна типа догађаја у зависности од тога да ли је ентитет повезан са збивањем (event in the happenings) или његовим представљањем (presentation event).

Прича је најкомплекснија и најшира (макро)структура на нивоу представљања. Она је резултат одабира, одмеравања и корелације значењских низова. Догађајистварају централне тачке око којих се оријентише ток приче, а смисаоне везе међу њима успостављају се самом причом. У лирској поезији, приче настоје да се разликују од оних у прозитиме што су усредсређене првенствено на унутрашње феномене попут перцепција, мисли, идеја, осећања, сећања, жеља, ставова и производа маште.

Постоји још један предуслов за потпуни опис структуре наративне секвенцијализације: потребно је одредити облике и ентитете који преносе збивања на нивоу представљања. Неопходно је разликовати два основна аспекта медијације: начине посредовања и ентитете посредовања. Што се тиче начина посредовања, разликујемо две врсте перспективе. Прву, у којој глас обухвата директну језичку експресију чије деиктичке (заменичке, временске, просторне и модалне) оријентације обезбеђује субјект-говорник. Другу, где је фокализација одређена перцептивном, психолошком, когнитивном и/или идеолошком перспективом из којесе ситуације и егзистенти презентују, кроз коју се филтрирају, и која их, такође, формира, а у неким случајевима, и интерпретира или вреднује. Посебна пажња се мора посветити одвајању гласа и

---

<sup>40</sup> Захтеви за краткоћом у лирској поезији упућују на то да се већина когнитивних оквира и сценарија примећује успутно, док се од читаоца тражи већи напор од напора потребног за реконструкцију делова приликом читања романа или кратке приче.

<sup>41</sup> Догађајност се посматра као скаларна величина.

фокализације, али то не искључује могућност да исти облик може бити извор и једног и другог.

Када су у питању ентитети посредовања, према Хину и Шенерту (2005), могу се разликовати четири нивоа (комуникације) који су укључени један у други. То су нивои (1) емпиријског аутора/ ствараоца текста, (2) апстрактног аутора/имплицитног аутора, (3) говорника / (лирског / песничког) субјекта и (4) протагониста/ лика. Као и говорник, и лик може имати глас. Некада се они могу изједначити, али то чешће није случај.

Апстрактни односно имплицитни аутор<sup>42</sup> покрива систем вредности, норме и значења која проистичу из формалне, стилистичке, реторичке и структуре тропа у тексту. Ова структура се конструише из самог текста и не може се изједначити са емпиријским аутором, којим се у интерпретацији најмање бавимо. Са друге стране, прављење прецизне разлике између апстрактног аутора и песничког субјекта увек зависи од интерпретације, и још прецизније од тога шта коме на основу индикација из самог текста, можемо приписати.<sup>43</sup>

Задржаћемо се за тренутак код треће инстанце која би се у реторичком читању могла одредити као говорник, али којој на нивоу анализе текста чешће прилазимо као лирском субјекту (лирском ја)<sup>44</sup>. Како смо посебан сегмент овог рада посветили управо раздвајању појмова поезије и лирике, а имајући у виду хетерогеност облика који се у савременој књижевности могу подвести под област поезије, склони смо томе да упркос распрострањености термина лирски субјекат, овде користимо синтагму песнички субјект, на сличан начин како то налазимо и у радовима неких других аутора (уп. Лукић 1985). Под њиме подразумевамо управо текстуалну инстанцу говорника, према горенаведеној типологији ентитета посредовања, која може успостављати различите односе са другим ентитетима. До које мере је он видљив и сазнатљив питање је на које даје одговор текст сам. Чак и када у савременој поезији имамо примере умножавања

---

<sup>42</sup> Имплицитни аутор је друго ја аутора, инстанца која припада тексту (Принс 2011: 72–73).

<sup>43</sup> Као и код наратора у приповедној књижевности, феномен непоузданости и недостатак свезнања могу се пронаћи и код песничког субјекта, што није био чест предмет ранијих истраживања.

<sup>44</sup> „The lyric 'I' or the lyric subject is one of the central categories of the lyric poem, just as the narrator is a central and indispensable category of the narrative text. The lyric subject functions as the speaker of the poetictext; it is the entity from which the text originates, by which the text is uttered. As such, the lyric subject is a textual category, a part of the poem in question, and not to be identified with the poet outside the text.” (Вестстејн 1995: 660). Сам термин проналазимо 1910. у студији Маргарете Сузман о немачкој поезији *Das Wesen der modernen deutschen Lyrik*, где је употребљен с циљем прављења разлике према аутору (уп. Брајовић 2000: 271).

песничког субјекта, његове децентрираности и губљења језгра, све до саме деперсонализације, нема његовог укидања. Привидно одсуство се пре може дефинисати минус-присутвом, на шта ћемо скренути пажњу у конкретним песничким текстовима.

Ако је песнички субјекат према нараторолошкој теорији текстуална категорија аналогна наратору, требало би увидети још једну аналогију како би се олакшало тумачење песничког текста. Основни појам у когнитивној нараторологији није прича већ приповедни свет, дефинисан у оквиру типологије могућих светова (Долежел 2008: 43). Долежел каже да су „[...] фикционални светови књижевности посебна врста могућих светова; то су естетски артефакти који се конструишу, чувају и циркулишу у медију фикционалних текстова” (2008: 28).<sup>45</sup> Он упозорава на опасности миметичког читања које би довело до редукције фикционалног света на модел једног света човековог стварног искуства (2008: 10), што наравно не значи да поетска имагинација не користи грађу из стварности. Мари-Лор Рајан одређује свет приче као ментални концепт који се изграђује приликом читања, где свет сугерише просторну одредницу, али је прича пре свега заснована на догађајности која се одвија у времену. Да би се текст сматрао наративом, он мора инспирисати менталне репрезентације света, односно мора садржати могућност за конструисање света (уп. Рајан 2013: 363–364). Она дефинише свет приче кроз статичку и динамичку компоненту. Статичка је она која претходи причи (егзистенти, природни и друштвени закони и вредности који тим светом владају, објекти, институције, протагонисти, простор), док динамичка обухвата развој догађаја, физичких и менталних (Рајан 2013: 364). Однос између света приче и текста може бити тројак: један текст може створити један свет приче, један текст може створити много светова приче и један свет приче може створити много текстова (Рајан 2013: 363–365).

Управо захваљујући могућности поменуте нараторолошке анализе поезије, усуђујемо се да, потпуно аналогно свету приче у прози, користимо песнички свет за истраживања у поезији, водећи се тиме да је наративност скаларна величина и да и у поезији можемо говорити о одређеном, па и минималном, степену наративности.

Долежел у својој студији оповргава Лајбницову тврдњу да су светови који садрже или имплицирају противречности немогући, незамисливи, када је фикционални свет у питању (2008: 31). Лајбниц је поставио ограничење чисто логичке природе према којој су могуће само оне ствари које не имплицирају противречности. Сматрамо да из

---

<sup>45</sup> Долежелова теорија фикционалности инспирисана је семантиком могућих светова, али не поистовећује фикционалне светове књижевности са могућим световима логике и филозофије.

ове логичке детерминисаности која важи за реални свет може доћи до извесних погрешки приликом разумевања света фикције. Тако је и код Тадића могла бити учитана некохерентност управо због амбивалентног третмана главних онтолошких појмова, који одговара природи његовог фикционалног света. Семантика могућих светова нипошто не искључује фикционалне светове аналогне или сличне стварном свету, али истовремено укључује и најфантастичније светове, измештене далеко од стварности или њој противречно, јер фикционални светови не морају да се прилагођавају структурама стварног света, будући да нису подређени тежњи за вероватношћу, истинитошћу и веродостојношћу.

Свет приче је централни појам и трансфикционалности. Иако је трансфикционалност феномен стар колико и штампани наратив, а можда колико и наратив сам, постао је веома истакнут у постмодерној култури (Рајан 2012), о чему је и Долежел говорио у одељку о тзв. постмодернистичкој преради (2008: 212–228). Трансфикционалност је појам који уводи Ричард Сент-Гејл да би њиме означио миграцију елемената који чине саставни део једног наратива.<sup>46</sup> Реч је заправо о сеоби фикционалних ентитета (ликова, места или фикционалних светова) у друге текстове. Иако је и овај појам могао настати кроз праксу засновану на проучавању прозних текстова, нема никаквих ограничења да се не користи и у другим жанровима, па тако и у поезији<sup>47</sup>. Како је код песника често присутно прерађивање песама и самих збирки, те и њихово публикување у више наврата, можемо говорити и о посебним видовима трансфикционалности управо у тим различитим верзијама.

Што се тиче самих односа између фикционалних светова, то су односи експанзије, модификације и транспозиције (Рајан 2013). Експанзија подразумева ширење света приче додавањем егзистената, модификацијом се свет приче суштински мења, док се транспозицијом чува изглед света основне приче, али се он смешта у друго просторно и временско окружење. У основи Долежелову типологију (2008) Рајанова допуњује и односом цитатности, указујући на цитирани елемент који није интегрисан у свет приче и који на тај начин ствара ефекат дисонанце (Рајан 2013: 366). Док код експанзије долази само до ширења основног простосвета, код друга два типа долази до стварања различитих светова.

---

<sup>46</sup> Више о овом појму видети у: Енциклопедија Ротлиц, 2005: 612–615 (Richard Saint-Gealis, „Transfictionality”).

<sup>47</sup> „We should remember that transfictionality applies not only to prose; examples can easily be found in the forms of poetry and drama as well.” (Марсинијак 2015)

У верзијама исте песме или исте збирке, али и у читању песничких збирки једне за другом, можемо уочити различите примере трансфикционалности, која чак укључује и појаву транссветовних идентитета, будући да многи Тадићеви егзистенти, доведени готово до ликова његове (анти)поеме, долазе из мита или фолклора, често и *Библије*. У теорији Хилари Даненберг (2008), транссветовне верзије идентитета књижевних јунака могу бити: екстратекстуалне (верзије идентитета стварних историјских личности у различитим фикционалним и нефикционалним жанровима), интертекстуалне (верзије неисторијских ликова у различитим фикционалним жанровима) и интратекстуалне (верзије ликова у једном књижевном делу, које настају као резултат путовања из актуелног у виртуелни или кроз виртуелне светове). Према овој подели, у Тадићевој поезији можемо наћи како интертекстуалне, тако и интратекстуалне идентитете. Његови аутентични егзистенти-ликови „шетају” из једне у другу збирку, из једне у другу песму, попут кезила, огњене кокоши, па чак и неименованих демона. Отуда нам увођење песничког света са својим егзистентима, аналогно свету приче, изгледа оправдано.

\*

У оквирима интегралног методолошког приступа, настојаћемо да Тадићево дело тумачимо оним методама које појединачна питања и проблеми везани за његов опус траже. Сваку појединчану песму или збирку посматраћемо и као књижевно дело унутар своје сингуларности, али и у равни историчности, синхронијској и дијахронијској темпоралној равни. Уместо захтева за објективношћу, у духу постструктуралистичких уздржавања од коначних и дефинитивних решења, наши одговори биће резултат интерсубјективног дијалога који остварујемо са другим читањима поезије овог савременог српског песника.

## 2. ПРЕГЛЕД СТВАРАЛАШТВА И РЕЦЕПЦИЈА ПЕСНИЧКОГ ОПУСА НОВИЦЕ ТАДИЋА

Пре него што се будемо посветили позиционирању Тадићеве поезије у песничком окружењу, као и проблему песничког развоја и кохерентности његовог опуса, кратко ћемо се осврнути на његову песничку продукцију, као и на рецепцију која ју је пратила.

Свега неколико година након доласка у Београд на студије филозофије, Тадић почиње да објављује своју поезију у различитим периодичним публикацијама. Његове песме „Дечак пред прозором”, „Дечак са трубом”, „И кад киши”, „Поново”, „Птице се смеју”, „Строгом оцу”, појавиле се у часопису *Улазница* (год. 5, бр. 20) 1971. године. До 1974. године, када се појављује његова прва самостална збирка, Тадић ће објавити седамдесетак песама у различитим домаћим часописима и листовима (*Расковник*, *Стварање*, *Дело*, *Књижевност*, *Поља*), чиме најављује свој улазак у српску књижевност.

### 2. 1 Преглед песничких збирки

Прву Тадићеву збирку, *Присуства*<sup>48</sup>, објављује издавачка кућа *Просвета*, а на њу уреднички печат ставља главни инспиратор српског постмодернизма, Милорад Павић. Потписујући је својим именом, као да нам је већ на паратекстуалном нивоу сугерисао да ћемо имати посла с песником који ће се у својој поезији уздићи изнад модернистичког хоризонта и особеном поетиком појавити на хоризонту само једног од облика постмодернистичког певања.

О првим књигама, збиркама *Присуства* (1974) и *Смрт у столици* (1975), Тадић је рекао да су „записи из сеновитих ентеријера” (2012: I, 7) настањени малим демонима, јер „мали демони воле собне просторе и употребне ствари” (2012: I, 7). Већ од првих збирки, дакле, Тадић уводи инверзне принципе обликовања. Кућа, у смислу башларовског примарног простора интимости, почиње да се инверзно обликује, и у свим својим деловима и са свим својим предметностима постаје место које изневерава принципе топофилије. Иако се ретко појављује као кућа у целисти, издвојене

---

<sup>48</sup> Под овим именом 2018. године је покренута едиција у којој ће бити објављиване књиге поезије овечане Наградом „Новица Тадић”.

предметности, које, нимало случајно, на фрагментаран начин представљају овај „први свемир” (Башлар 1969: 30), упућују на фрагментарност и децентрализованост самог субјекта. Слика куће је, према Башлару, слика нашег интимног бића и „инструмент анализе људске душе” (1969: 25). Уколико је она од самог почетка присутна кроз фрагментарну предметност, сугерише нам да је и субјективност која је њен пандан (односно, простор је субјективитету двојник) такође подељена, расцепкана и дезинтегрисана. Већ у првој збирци се сусрећемо са фолклорним принципима именовања демонских сила кроз употребу односне реченице – онај који оштри језик – будући да се директним именовањем сам демон призива. Тамни пењач, у песмама истог наслова, отвара и затвара збирку. Један од најинтригантнијих Тадићевих гротескно обликованих демона, кезило (од глагола кезити се, деминутивизацијом изведена именица средњег рода), усредсређује се само на кез као врсту осмеха, а појављује се први пут у песми „Када сам се тргао”, у првом циклусу прве збирке. Лажан, извештачен, у том смислу супротан осмеху и заснован на слици у којој учествује само један део тела, кезило је парадигматски пример за гротеску која ће постати доминантни принцип обликовања у Тадићевој поезији. Страх, језа и стрепња насељавају предметни свет у којем се од прве збирке појављују животиње – квочке, веверице, кокоши, мада и сви предмети из непосредног окружења указују на затворени зверски амбијент – рукавице, радни сто, нахтасна, стољњак, огледала, тераса, надстрешнице. Циклуси ове збирке у последњој верзији (*Онај који оштри језик*, *О веверици*, *Кокош у соби*, *Огледала тихохође*, *Сумрак* и *Тамни пењач*) говоре о посебној врсти присуства као метафори постојања управо тих оностраних сила, које су у овој књизи тек наговештене и које у атмосфери сабласти и језе, посебно подстакуте присуством *тамног пењача*, стоје на њеном почетку и на њеном крају. Пишући касније о овој збирци, Радивоје Микић наводи да се у њој види особени Јесперсенов „мистицизам језика” (2010: 46) – кроз наговештаје се исказује оно негативно што се не може директно именовати. У том деловању механизма митске свести наговештава се велики антагонизам човека и света, који ће посебно бити показан и у потоњим збиркама. Тај митски супстрат подвукао је и Стојан Ђорђић (2003).

*Смрт у столицу* мотивски развија идеју из песме „Тераса” из прве збирке – [...] *а моја се столица од прућа у шипраг претвара* (2012, I: 56). Овом сликом трансформације (преображаја) указује се на могућност реверзибилности код иначе иреверзибилног процеса: када се (живи) шипраг претвори у (неживу) столицу. У реалном свету, једном преображен шипраг заувек је изгубљен. Али не и у особеном Тадићевом песничком



свету, где је и логика бинарних опозиција и реверзибилност процеса поремећена. Преображај и инверзија се тако одмах издвајају као погонска снага његових кохезионих сила. У овој збирци се појављује *Свеколика*, која такође одликује принцип преображаја и многоликости демонског, што се кроз потоње циклусе и реализује. У првом циклусу, *Скакутани*, појављују се ова особена бића, али и друга *ситнеж*, попут ваши или пилета, грицкала, те аутентичних гротескних кезилића. И поред предмета из простора (кућне) интимности, попут зделе са трешњама, послужавника, табакере, цео један циклус посвећен је кезилима који демонски обузимају све предмете. Циклус о кезилима прати кезилов долазак, његово тихо приближавање и ноћну игру, да би након проговарања и кадрирања његових уста, интензивирања његове примарне карактеристике око које је формиран лик (уста развучена у кез и уста која прождиру), кезило почео да обузима све ствари, да их настањује попут каквог духа. Овде учавамо поступак анимистичког оживљавања стварности, који је реализован као запоседање стварности од стране злих духова. Још у првој збирци, у песми „Када сам се тргао”, у којој се кезило први пут и појављује, и то као неко ко нарушава равнотежу у простору испуњеном једино предметностима (завеса се њихала, вода се у чаши љуљала, распукло се огледало), показано је да он осваја свет предметности – *ствари га усвоје*<sup>49</sup> / *лако их против мене придобије*. Управо ће се тај процес до краја реализовати у циклусу о кезилима у другој збирци, где се он везује за читав низ баналних предмета свакодневице – лонац, флашу, бокал, порцелан, славине, иглу, јабуку, посуђе, прозор, ружичњак. У овој збирци реализоване су демонске структуре на још једном месту, у циклусу *Под замасима тамних чешљева*, где се оваплоћује анимистички принцип Тадићеве поетике, према којем (зли) дуси настањују свет предметности, али се, истовремено, говори и о двостурком кодирању тог света. Наиме, чешаљ је истовремено предмет који припада свакодневним предметима, али има и богато симболичко, магијско, фолклорно наслеђе. Пре свега, он је симбол прљавштине, али и средство комуникације са натприродним силама, чак и идентификације са њима (Гербран – Шевалије 2004: 120–121). Тадић користи и гротескни потенцијал његовог изгледа, попут искежених уста. У овом циклусу је можда и највише надреалистички обликованих песничких слика, што указује на то да је у Тадићевој поетици доминантно управо укрштање, односно интерференција модела из различитих традиција. Што се

---

<sup>49</sup> Треба обратити пажњу на употребљени глагол *усвојити*, који указује на посебан облик прихватања са позитивном афективном везаношћу, односно упућује на висок степен остварене фамилијарности.

надреалистичких одлика тиче, до њиховог усвајања долазило је на рационалан и критички начин, у рефлексивној конотацији, како се то и иначе радило у поезији оног времена када Тадић почиње да пише. И ова збирка завршава се аморфним демонским бићем које је у ствари кезило сам, у песми „Ти који се појављујеш”, у готово апокалиптичком тренутку – *Сада када све проматра све* (II, 120)<sup>50</sup>. Тај банални поступак, када је време да песнички субјект изнесе пред кућу столицу, одржава из иронијске перспективе обликовану раван значења, јер ништа, па ни апокалипса, у Тадићевој поезији неће бити третирано са неприкосновеним поштовањем апсолута. „Апокалипса се никада није одиграла. Кад се буде догодила, неће се догодити у садашњости (не може постојати *apocalypse now*, апокалипса *сада*), јер ће собом донети време које се од нашег времена (времена садашњости која јесте, која је била или која ће бити) коренито разликује. Њеним новим доласком и време почиње изнова, из почетка.” (Милић 2003: 15) У овом деридијанском духу закључује се да прави крај не постоји, а да мале крајеве не треба прецењивати. Ту наступа постмодернистичка игра алтеритета, а напуштен је модернистички гест превазилажења и захтева за тоталитетом (Велш 2000: 157). *Смрт у столицу* се, као синтагма, осим у наслову збирке, јавља и као наслов последњег циклуса, односно и наслов последње песме, која кореспондира са првом песмом у домену језичке игре: *свеколика* је сада столица – од свег лика до сто лица, она је истовремено банални предмет из свакодневице, али и метаморфозирајући демон:

*превелик је брат твој кезило  
и послужитељ твој кезило  
много је њих превише је њих  
столица се твоја растресла у сто лица  
у столик  
дело је твоје завршено столица се  
у стоногу претворила  
(I, 124)*

---

<sup>50</sup> У првој верзији ове песме, кезило је апосторфиран чак два пута, док је у коначној верзији из *Сабраних песама* остала тек друга апострофа на крају песме, а из стиха: *Ти си кезило сабрао уличну метеж*, реч *кезило* је избачена.

У збирци *Ждрело* (1981), долази до извесног, раније већ наговештеног плана померања из унтрашњих простора у спољашње, из простора (угрожене) интимности у простор једнако угрожене отворености, мада је сâм симбол који тај спољашњи простор означава узет из телесне унтрашњости организма. Ждрело тако чува инверзни принцип, док се Тадић посебно потрудио да га на акустичком плану, стилогено и стилематично, уобличи. Отуда и фреквентно понављање гласа *ж* којим је обележен и сам наслов: „Књигу *Ждрело* написао сам у журби, жалостан, жучљив. Из речника, чини ми се, изабрао сам речи: жаба, жлезда, жгадија.” (I, 7). Тадић овде, пре свега, у виду има акустичку природу самих речи које су обележене гласом *ж*, али није на одмет приметити и његову ликовност. Међутим, за разлику од ликовности овог знака код песника савременика, Милосава Тешића, код којег она упућује на манастир Жичу<sup>51</sup>, Тадићев семантички регистар је у потпуно супротним сферама – демонским. *Ждрело*, такође, има своје друго, бањалучко издање из 2002. године, са поговором „Неименовано То” Бојане Стојановић Пантовић, у коме она указује на континуитет збирки *Ждрело*, *Огњена кокош* и *Кобац*, видећи их као трилогију уобличену естетиком изобличења, изокренутошћу и нихилистичком позицијом човека без вере у божанску моћ и људску стваралачку способност (уп. Стојановић Пантовић 2002 и 2004). Већ после ове, треће Тадићеве збирке, Селимир Радуловић (1981) говори о континуитету и снажном интензитету песничке инспирације, те напомиње да Тадић пише једну исту књигу, додуше у атомизираним, уситњеним, песничким сликама (1981: 32). Ова књига представља метафору нашег пада и посрнућа у наказни свет, како на локалном, тако и на универзалном плану, посебно наглашавајући да у Тадићевој поезији проговара искуство, а не лектира. Збирка представља паклену визију града као великог вражјег ждрела. Како би била што боље стварносно укореењена, прилагођена и веристичком духу његовог песничког текста, *Ждрело* је збирка са највише поменутих реалних локалитета, што, наравно, не значи да се код Тадића, као и код Тешића, не ради о специфичној употреби топонима: Вилине воде, Палилула, Дунавски кеј, Петлово брдо, Северни булевар, Славија. Занимљиво је то да долази до кључног просторног укрштаја. С једне стране представљен је градски простор, отворен простор велеграда по којем читава збирка и носи назив. Са друге стране, ту је и клаустрофобично место које у граду песнички субјект проналази за себе, а то је собичак-јаје, хронотоп осмишљен у

---

<sup>51</sup> „Глас ме не опседа једино својом звучношћу, већ ме његов словни знак (графем) привлачи графичким изгледом. (Кроз велико ћирилично слово Ж може да се види Жича.)” (Тешић 2004: 193–194).

песмама „Сунчев срам” и „Дадиља” чувеним Тадићевим поступком полусложеничког обликовања. Упућујући истовремено на веристичку пројекцију изнајмљеног подстанарског станишта, гротескни потенцијал ове слике лежи у закону инверзности по којем је обликован, јер управо ово место јесте јаје – заштићени примарни простор, пандан утерусу. Поред београдских топонима, баш у овој збирци, Тадић се „разрачунао” са својим пореклом. У песми „Родни крај”<sup>52</sup>: „[...] он је са завичајем, завичајном тематиком и низом подразумевајућих, околних емотивно-психолошких комплекса раскрстио, разрачунао се на начин тако болан и недвосмислен као вероватно ниједан српски песник пре њега [...] Ова песма припада једном мањем корпусу Тадићеве поезије, али и унутар њега јесте својеврсно исклизнуће, будући да код овог песника нема чистих стања: свака сила зла, демонског, свако сведочанство о људској патњи увек је ’ублажено’ гротескном, надреализованом природом.” (Чакаревић 2011: 189). Већ у првој песми ове збирке, „Призивање ноћи”, јавља се лик огњене кокоши која ће постати централни актер у следећој Тадићевој збирци која по њој и добија име. У том смислу, а имајући у виду и појаву кезила најпре у једној књизи, а потом и централно развијање овог лика у другој, можемо рећи да је за Тадићев опус карактеристична транссветовна сеоба ликова, из света једне приче (насталог у једној збирци) у свет друге (у некој наредној). Ово шетање егзистената из једне песме у другу, из једног циклуса у други, па и из једне збирке у другу, говори о њиховој међусобној повезаности оствареној процесом трансификационалности, односно преласком из једног

---

<sup>52</sup> Подсетимо се и да Тадић за живота није био прихваћен песник у средини из које је потекао. „Парадоксално је што одмах морам истицати, због укупне јавности у Црној Гори, да је Новица Тадић један од највећих и да је српски пјесник, и што морам подсећати да се родио у Смријечну код Плужина, а да је средњошколске дане провео баш у овом граду. Тако морам чинити, јер за скоро четири деценије, колико је трајало Тадићево стваралаштво, у Црној Гори се за њега, углавном, није ни знало, или се није жељело знати. Јер да јесте, одавно би поезија Новице Тадића била уврштена у школску лектуру. Но, све да је тако и било, та би поезија, као и поезија многих других српских пјесника, вјероватно, била протјерана из овдашње лектуре. [...] Због свега тога, радује што је Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори објавила *Сабране песме* Новице Тадића и на тај начин исправила макар нешто од неправди учињених према овом пјеснику. Посао уређивања и приређивања овог петокњижног издања повјерен је истакнутим универзитетским професорима и књижевним критичарима: Јовану Делићу, Лидији Томић, Горану Радоњићу, Јелици Стојановић и Драгану Хамовићу, који, не само што је приредио ове *Сабране песме*, већ је уз проф. Делића и најзаслужнији за афирмацију Тадићевог стваралаштва.” (Миодраг Дуруговић, *Промоција сабраних дјела Новице Тадића*, доступно на: <http://www.eparhija.me/promocija-sabranih-dela-novie-tadica-niksic-2013> (04. 04. 2016.))

у други свет, којим се заправо границе тих светова размичу, а они међусобно преклапају и шире. Таква врста транссветовног обликовања, односно уланчавања и преклапања светова, постаје и те како занимљива приликом разматрања кохерентности опуса и одговарања на питање да ли је Тадићев песнички свет један, тек преломљен на онолико делова колико му умножавање унутар збирки појединачних песама омогућава. Ждрело, као двострука метафора и мегалополиса и конкретног града, место је изазивања кључних емоција песничког субјекта – страха, стрепње и тескобе, које уједно постају и дефинишућа осећања, задужена за његову идентификацију. И у овој збирци последња песма је посебно сугестивно песничко достигнуће – *свет је божански празан простор* – где се метафора града као вражјег ждрела може ишчитавати и у јеретичком кључу, у домену владавине дуалистичког другог Бога (бога-кртице, краставог бога, другог бога...). Као и код претходне збирке, завршна песма кореспондира са првом, где је песнички субјекат потпуно утопљен у ту атмосферу – *ругоба последња, изболичење / свих изобличења ја сам* (I, 127). Други бог постаје врховни владалац оног субјекта који и сâм припада изболиченом свету *ждрела*.

*Огњена кокош* (1982), Тадићева „жар птица” (I, 7), још један је пример његових великих инверзија. Огњену кокош, која у Тадићевом песничком свету није само симбол, већ и особени лик који је из света једне збирке прешао у свет друге, можемо одредити као транссветовни идентитет који је претрпео преображаје, пре свега, у погледу позиционирања у оквирима тог света који настајују још неколике птице: (механички) славуј, кокотуша, сврака. Од најпре тек поменутог егзистента, он постаје лик-симбол под чијим се окриљем (крилом) формира луд, изокренут свет и осталих Тадићевих збирки. Појам песничког света је, у случају поезије једног аутора, могуће посматрати на нивоима од једне песме, једног циклуса или збирке, до читавог опуса. Ако погледамо Тадићево стваралаштво у целини, и најширим песничким светом обележимо онај који се издваја на подлози свих песничких текстова, можемо приметити да је он трпео различите промене, од експанзије до модификације и транспозиције. Највећа промена у домену егзистената јесте појачан степен њихове индивидуализације. Свет Тадићеве поезије је фрагментаран и подложен промени, иако се неке његове карактеристике које чине базу, а могу се објаснити онтолошким претпоставкама, не мењају. Он остаје свет страха и угрожености, док демонски ликови, који се умножавају, некада постају све диференциранији, а обележја песничког субјекта, усамљеног појединца, укидају се и воде га путем деперсонализације. Имајући у виду целовитост песничког опуса, могли бисмо проблематизовати кретање из

песничког света једне књиге у свет друге књиге, али, с друге стране, опажајући фрагментарност тог света, као и релативну затвореност појединачних светова збирки, могли бисмо говорити о транспозицији. Огњена кокош је један од централних Тадићевих демона, чија семантичка омеђеност креће од фолкорног. Срба Игњатовић (1982) указује да је ово књига којој, како и сам наслов прве песме „Ab ovo” каже, жели да исприча причу од почетка. Поред тога, Игњатовић примећује да се ова збирка не надовезује директно да претходну збирку *Ждрело*, већ да се ослања на прве две збирке, али да учвршћује одабрани поступак у обликовању песничког света и да, са друге стране, заокружује симболички круг који је успостављен у ранијим збиркама (1982: 11). Тадић воли да уланчава своје збирке тиме што егзистенти из једне прелазе у друге, и при том преласку могу добити различите функције, као што је то *ноћна пошта* из песме „Човек из института за смрт”, која касније постаје и наслов збирке.

Књига *Погани језик* (1984) има као позорницу „мирни, уснули хоризонт”. На средшту хоризонта, за Тадића, налази се вертикала (Ум – Неразум) (I, 8), која има своју семантичку гротескну саркастичну паралелу Ум – Ректум у песми „Црна миса” (I, 247). Дакле, и даље се одржава инверзни принцип, који наговештава карневалске транспозиције, чије су могућности присутне још од прве збирке. Поводом ове књиге, Јасмина Лукић (1985) ће упозорити да Тадић има вредних и мање вредних песама и да га треба читати критички и пажљиво, а да је највећа снага његовог талента у употреби језика, што је и наговестила насловљавањем свог текста – „Говор усамљеника” (1984). У поетској функцији језика Тадић најуспелије испољава своју креативност, и уме да већ прилично израбљеном језику врати првобитну јасноћу и изражајну снагу. Са друге стране, Лукић, како у наслову тако и у самом тексту говори о непоновљивом искуству усамљеништва, антиципирајући тада и други пол ове специфичне праксе певања, а који ће се показати у молитвено и плачно интонираним песмама, где се описује покајништво у духу православног богословља и аскетизма. Ова збирка, даље, наставља гротескно-инверзни принцип обликовања у сликању стварности у домену веристичке линије поезије. Посебан циклус посвећен је ресици, а у њој долази до најзначајнијег коришћења пародијског потенцијала када је реч о религиозним текстовима – „Црна миса” и „Антипсалам”. Директно се супротстављајући канонизованим религиозним облицима, он их истовремено инверзира и пародира, остајући и тематски у вези са дуалистичким религиозним учењима. Једна од песама, „Ј. Б.”, чији је наслов у првој верзији био „Јакоб Беме”, јесте посвећена управо немачком филозофу и мистичару

(1575–1624)<sup>53</sup> који је сто година после реформације почео са обновом Лутерових идеја. У време када је научни дух уздрмао свет, желео је да усклади различите идеје, тако да су његова размишљања о натур-филозофији и теозофији изазвала скепсу код цркве. Беме је тежио некој универзалној теорији, да би религију и науку довео у склад, мада је од стране филозофа и теолога игнорисан и заборављен. Међутим, уметници га нису заборавили. Од Блејка, преко Арпа, до Кандинског, можемо приметити његов утицај, веома значајан у сфери књижевности, сликарства и филозофије. Песник Новалис, или Ангелус Силезиус, филозофи Фридрих Вилхелм Јозеф Шелинг и Георг Вилхелм Фридрих Хегел, стајали су под Бемеовим утицајем.

„Извргао сам себе руглу у књизи *Ругло* (1987)” (Тадић 2012: I, 8), што говори и Михајло Пантић (1987) када каже да је ова збирка каталог индивидуалног и општег удеса. Поентирајући да имамо посла са правим песником гротеске, Пантић је овде заправо издвојио кључно место Тадићеве поезије и поетике у представљању овог света као царства проклетства, злочина и жртве, издвајајући пејзаж језе и бестијаријум као фантастични предео Тадићевог универзума. Пантић примећује да Тадић спаја архајско, библијско, митско, инфернално и утварно, антиутопијско и апокалиптично, опевавајући

---

<sup>53</sup> „Беме заузима важно место у немачкој филозофској традицији, чији су битни елементи природнофилозофска, пантеистичка и мистичка схватања, а чија генеза, са Бемеовом филозофијом као највишом и крајњом тачком, своје корене има у мистичној филозофији Мајстера Екхарта. Беме осим Библије цитира једва које друго дело. Аутобиографске белешке, као и садржај његових књига, указују на то да је познавао нешто од астролошке и алхемистичке литературе свога времена. У годинама свог шегртовања упознао се са списима Каспара Швенкфелда, који је проповедао слободно хришћанство и одбацивао Цркву и њено туторство. У ово време, како је доказано, Беме се упознао са Парацелзовим списима. Иако на више места пише да је из књига једва шта могао да прочита, да је, напротив, његова учитељица била сама природа, ипак се може видети да су на њега утицали Агрипа фон Нетесхајм, Парацелзус, Себастијан Франк и, најпосле, Валентин Вајгел, од кога је Беме могао да преузме чисто идеолошко објашњење васељене као израза духовних принципа, а не резултанте материјалних сила. Не само у Немачкој, него и у многим европским земљама, посебно у Холандији и Енглеској, а онда и у Америци, Бемеова мисао извршила је знатан утицај.” (Преузето са: <http://www.gradac.org.rs/detaljno.php?id=56> [15. 12. 2017.]) Он је развио идеје пантеизма као учење о Јединству Бога са природом и неоплатонизмом. Црквену јерархију је, инспирисан Лутером, сматрао непотребном. Написао је укупно 22 списа која су настала под утицајем Лутерове теологије и мистике. О односу добра и зла учио је да су они одсјај љубави и срџбе у Богу. Не постоји никакав дисконтинуитет у твари коју је створио Бог – човек је и сам део свога животног окружења. Све се збива по начелу супротности.

ружноћу овог света, стварност осликану инверзијама вредносних принципа, а појављује се и саживући огањ („Чапља”), док се збирка завршава песмом „Коцка”, која ефектно поентира нихилистички принцип поимања стварности о којој се говорило, те апсурдност и безизлаз из таквог живота схваћеног као (прозаично) коцкање. То је збирка необичне сегменталности у стиховима, односно необичне употребе опкорачења и са појачаним белинама/тишинама у тексту.

*О брату, сестри и облаку* је књига која је имала два издања, из 1989. и 1999. године. Садржи песме расуте по часописима, ране песме којима је придружио нове строфе и дневничке записе (Тадић 2012: I, 8–9). Поводом првог издања, Радивоје Микић (1990) је рекао да се потврђује Тадићево најистакнутије место у савременој српској поезији, осврћући се и сам на дотадашњу рецепцију Тадићевог песничког стваралаштва. Наиме, Микић наглашава како критика никада није оспоравала аутентичност и снагу Тадићевог песничког говора, али да му је оспоравано „само право на одређено место у поретку наших савремених песника” (1990: 11). Критичар наставља тумачење Тадићеве поезије која представља свет као извор ужаса и то издваја као константну и аутентичну карактеристику његовог поетичког опредељења. У том смислу се и код Микића формира идеја о целовитости Тадићевог опуса, али о целовитости која је састављена из делова. Та фрагментарност, међутим, бива анулирана тиме што је сваки део управљен ка истом циљу, а то је приказивање позиције песничког субјекта у отуђеном свету. Као микроцелине, оне могу деловати збуњујуће, али поступак парцелисања и умањивања код Тадића бива видљив још на лексичком плану, кроз упортебу деминутива. У овој збирци први пут се помиње синтагма „лутајући огањ” која ће, са свим својим амбивалентним потенцијалом, касније ући у наслов једног од избора из Тадићеве поезије. Проширено издање збирке *О брату, сестри и облаку* (1999), у циклусима *О брату, о сестри, Облак, Преписка* и *Из бележнице*, свуда доследно приказује ђаволов учинак у свету, нигде уистину нема тријумфа зла. Тадићев песнички субјекат се исповеда без наде у искупљење, самоунижава се, није горд и свестан је позиције човека (Хамовић 1999).

Још једна птица добија место у наслову је збирке *Кобац* (1990). За разлику од кокошке, кобац је птица грабљивица, усмерена на хватање живине. Да ли кобац хвата огњену кокош? Таква значењска перспектива се види управо кроз извесно напуштање добропознатог митолошког света, који сада на експанзивнији начин бива проширен упливом свакодневице. Братислав Милановић (1990) упућује да ова збирка много



транспарентније говори о времену садашњем, о блаженима и јуродивима, како је то у моту збирке назначено.

За збирку *Улица* (1990) песник је рекао да ју је написао хитро и то као разговор са самим собом (Тадић 2012: I, 9). Насупрот простору интимности из првих збирки, мада и они остају у домену изокренуте или первертиране интимности собичка-јајета, прелази се на представљање отвореног простора, који је овог пута управо карневалски простор улице. Истовремено бивајући главни градски простор, то је место конституисања савременог субјективитета који се у просторима приватности не може идентификовати, те могућности идентитетске реализације проналази на отвореним, јавним просторима улица и тргова. Они представљају места карневалских инверзија и лаког прихватања и одбацивања могућих улога, односно идентитета. Дисперзивност песничког субјекта управо потврђује нестабилност тих идентитетских јединица. Самим тим, процес идентификације не бива до краја реализован, већ се само додатно усложњава кроз (не)могућности избора и одустајања од њих. Драган Лакићевић (1990) остаје при томе да у овој збирци долази до спајања урбаног и природног пејзажа, али да они тако делују у оквиру основног принципа инверзије: са што више ироније, као јаког отклона према стравичним приказима непосредне стварности („Застава”, „Глад”), кроз поступке демитологизације и ресемантизације митова („Овога трена прође поред мене млади Ноје”), до потпуног (авангардног) изокретања жанрова, као у песми „Идила”. Много више него раније збирке, ова је окренута непосредној веристичкој стварности, стварности свакодневице града, како је то већ започето у ранијим збиркама, посебно у збирци *Ждрело*. Гротескно мешање ствари у саркастичним спојевима, какви су беба-пепељара, флаше-девице, човек-касица („Опет оно”), чести мизогинијски коментари, иронија („Мува 1989”) и свеprisутне инверзије, овде потврђују своју функцију дистанцирања од логике у свету коме припада песнички субјект.

„Несрећа, злоба, беда” (Тадић 2012: I, 9), о тим трима великим пошастима говори збирка *Напаст* (1994). Већ се јасно профилишу извори овоземаљског ужаса, егзистенцијалне претње и угрожености. Обичне ствари из првих збирки, „мали завојевачи, успавани зликовци” (Тадић 2012: I, 9), стигматизују се у једно неодређено биће – напаст, које подсећа на конгломерат фолклорних облика пошаста. Све невоље су антропоморфизоване, односно обликоване према човеку. Песме говоре о једној врсти присиле, а у аутопоетичким записима читамо о терапеутском дејству писања: „Од нечег лепљивога и гаднога само се писањем избављам.” (Тадић 2012: I, 9) Ова збирка доживела је и друго издање, 2001. године, у великој мери реорганизовано, јер је првобитна

верзија постала само први део збирке, док је збирка *Непотребни сапутници* (1999) постала њен други део. Са мотом првог дела друге верзије – *Бдите и молит се да не паднете у напаст, јер је дух срчан а тијело је слабо. (Мк. 14/38)* – у дијалог се ступа не само интертекстуално са библијском традицијом, већ и са имплицитним читаоцем. Овај паратекстуални елемент је порука упућена управо имплицитном читаоцу, којем се скреће пажња на опасност. Појављују се стихови где се наслућује нека врста освешћености песничког субјекта спрам сопствене греховности, као у песмама „Ни данас не одолех искушењу” и „Ћутим у сенци”. Употребом фунсоте у песми „Речи изговорене”, као и раније у песми „Родни крај”, Тадић се изменама на плану поетике форме јасније приближава постмодернистичком духу. Михајло Пантић је у овој збирци још једном види „црно црnilo” као одраз метафизичког антрополошког песмизма који доминантно обузима све дотадашње Тадићеве збирке. У складу са већ поменутиим текстом „Демонска антипоема” (1987), Пантић и овде проналази црну фугу зла. Користећи се музичким термином да би њиме указао на репетитивност као доминантни елемент, Пантић потенцира лирску димензију ове поезије и музичко понављање као њен конституент, али је паралелно назива и црном хроником свакодневља, чиме указује на њену везу са стварносним и историјским околностима (1994: 19).

Збирка *Потукач* (1994), спасена је од „мајсторства које усмрћује” (Тадић 2012: I, 9), од бољих верзија, бивајући „површна, цинична, лака” (Тадић 2012: I, 9). Својом тематиком се спонтано надовезује на збирку *Улица*, те не зачуђује што их Тадић касније објављује заједно. Склон прекомпоновању и прегруписавању песама, њиховом прераспореду и изменама, Тадић је 1999. године објавио књигу *Улица и потукач*, са текстом „Језа постојања” Гојка Божовића. Књига *Улица и потукач* (1999) представља резултат Тадићеве комбинације већ постојећих збирки. Ђорђевић наводи да је ова књига састављена од песама и кратких прича које су засноване на саркастично обликованом доживљају стварности, да у њој нема жалопојки, већ само лирске катарзе (2000: 28).

Међутим, пишући о збирци *Напаст* и збирци *Потукач*, Пантић (1994) наводи да се управо ове две збирке надовезују једна на другу и чине ужу целину заједно са избором из поезије *Крај године* на који се настављају. Обједињујући принцип гротеске, који Пантић од почетка уочава у Тадићевој поезији, и овде је добио истакнуто место. И ова збирка, као и претходна, у свом коначном издању ступа у дијалог са имплицитним

читаоцем већ паратекстуаним елементом, односно мотом из „Књиге о Јову”: *а ја потукач и слуга, од мјеста до мјеста, од куће до куће идућ’ (Књ. о Јову 2, 9)*<sup>54</sup>.

*Непотребни сапутници* је по много чему преломна збирка у Тадићевом опусу, објављена апокалиптичне 1999. године<sup>55</sup>. Бојана Стојановић Пантовић каже да се она надовезује на збирку *Улица и потукач* и да је написана као лични чин: „У први пут јасно артикулисаном ишчекивању смртнога часа, звука, трубе, склапања Књиге која оживе Дах Божији. Над којом стоји неко ко може бити песник или било ко – демон, неко ко је више неће читати. Нити отворати печат, и следити завештање. А мотриће га исти, непримећен. У оскудној светости, везан тугом.” (1999: 31) Ова збирка такође има мото из Библије: *И кушајући га, искаху од њега знак с неба (Мк. 8, 11)*. Њиме се упућује на немогућност остваривања потпуне вере без чуда, те отуда и ова књига говори о примарном избору посрнућа човековог. Са једне стране је ту бојазан од охладнелих молитви („Ноћна жалба”), са друге већ појављивање плачева („Тешко мени”, „Два записа”, „Зграбио си”). Први пут се транспарентно јавља промена тона певања када је реч о религиозној тематици. У њој се појављују демони од којих песнички субјект (овога пута песник сâм – „Дошао си да ми тражиш песме”), покушава да се ослободи на тај начин што се, будући да је персонализован, дислоцира.

„Молитве, бројанице, записане снове, тираде и помисли сплео сам у тамну целину. Збирка *Окриље* (2001) је књига мог помрачења и опште несреће. [...] Зло је добило анђеоско име<sup>56</sup>.” (Тадић 2012: I, 10) *Окриље* би требало да упућује на оно што (пре)остаје након неког великог догађаја. Будући да је то прва у целости оригинална збирка након апокалиптичних *Непотребних сапутника*, односно прва књига у новом (будућем) веку, овај наслов је потпуно оправдан, гледано из позиције целине Тадићевог опуса. Свет ужаса који од почетка настањује песников опус све више добија обресе реалног света, упућујући на то да идентификација, односно двојништво ова два света

---

<sup>54</sup> Цитат је преузет из књиге *Poeme o Jovu*, prevod i komentari Marko Višić, Podgorica: Oktoih – Priština: Narodna i univerzitetska biblioteka, 1998. Поред библијске „Књиге о Јову”, у овој књизи се налазе и сумерска поема о Јову, „Човек и његов Бог”, акадска поема о Јову, „Хвалићу Господа мудрости”, као и египатска поема о Јову, „Човек уморан од живота разговара са својом душом”. Фигура Јова је Тадићу била веома занимљива, па се референце на ту метафизичку и егзистенцијалну расправу са Богом, могу наћи и на другим местима у његовом опусу, како ћемо то у раду и видети.

<sup>55</sup> 1999 је последња Пекићева књига у трилогији *Беснило*, *Атлантида* и *1999*. Хибридни текст између приповетке и романа говори о слутњи о пропасти цивилизације.

<sup>56</sup> Тадић алудира на назив „Милосрдни анђеос”, како су овдашњи медији назвали операцију НАТО бомбардовања СРЈ 1999. године.

јесте кључ у којем треба читати ову поезију о неправди и несрећном удесу појединца. У овој збирци се наставља хришћански молитвени тон који се појавио у *Непотребним сапутницима* кроз циклусе *Однекуд*, *Познанства*, *Кокошке*, *Тираде*, *Болница међу чемпресима*, *Летачи на слову*, *На посебним листовима*, *Молитве*, *Бројанице*. Посебно два последња циклуса, која чак и својим насловом кореспондирају са старим поетикама, средњовековном и фолклорном, инсистирају на хришћанским елементима молитве, покајања и плача, али се њихово значење може кретати у амбивалентном кругу уколико их најпре посматрамо као појединачне творевине, а потом у оквиру циклуса, збирке и целине Тадићевог опуса. У овој збирци налази се и песма „Свећа”, код које је дух православног богословља доследно поштован. Међутим, и у овој збирци имамо истоврсне описе Тадићевих зверчица, мизогиније и референци на стварност. А што се тиче жанровске природе песама, можемо приметити и постојање песама у прози, нарочито у молитвама и плачевима, али и у целом циклусу *Кокошке*.

Као код Тадићевог великог претходника, средњовековног песника покајања, Димитрија Кантакузина, који је певао о крају овог века и доласку будућег, *Тамне ствари* (2003) продужетак су и продубљивање раније наговештеног плачевног тона и покајног духа: „Добар правац је када се молим и плачем.” (Тадић 2012: I, 10) Апокалиптични тонови који су у реалној историји Србије везани за догађаје НАТО бомбардовања, овде добијају потпун песнички облик. Огњена кокошка снела је огњено јаје, а „Тадић допуњује свој песнички опус стиховима нешто смиреније резигнације и ироније” (Ђорђевић 2003: 511). У духу наговештаја из самог наслова, овде тама и безизлаз притискају песнички субјекат. Као мото збирке наведен је цитат Тургењева: *И овде и онде – жудња за самоуништењем, туга, незадовољство*. Тамне ствари налазе се у срцу, како се и каже у истоименој песми, те се од средњовековне кантакузиновске линије последњих времена лако приближавамо и венцловићевској, у складу са барокном идејом опомињања на грехове и скору смрт (*memento mori*). И даље овде проналазимо Тадићеве бројанице, плачеве и молитве, док је тренутак вечне садашњости означен као тренутак кључне самоспознаје (време је да се ђавоимени преобрази), свођења рачуна, па и извесног затишја у крајњој тами („Вече и ноћ”). Ђорђевић упућује на то да ова збирка дотиче, као две главне теме, основна питања егзистениције и поетике: смрт, али која се не разматра као некакво опште место, и учинак поезије – чему она у овом свету? (2004а: В4)

*Незнан* (2006) је књига жалости и незадовољства. Прикључује се колективном полиморфном неименованом злу, како је и самим насловом наговештено. Састављена је

од циклуса *На улици*, *Ловци на душе*, *Зловоља*, *Вражје рупе*, *Напуштен*, и од почетка збирке полиморфност самог песничког субјекта прати многоликост демона. Иронија према религиозним обрасцима спасења, укалупљеним у облике било које догме, сада је усмерена на друге алтернативне неканонске облике спасења, нпр. јеховине сведоке („Ловци на душе”). Иронична оштрица није овде усмерена на идејне постулате које ова секта заступа, већ на било који појединачни догматски систем и начин деловања, затварања. И овде има бројаница и молитви, жалби (плачева), али процесу демонизације нису више подложне само предметности, већ и човек сâм („Из старудије”, „Пред тобом, сан”, „Конгрес (фантазма)” – *хомоиди страшни*), уз стално присуство инверзних принципа обликовања („Људи у обртним вратима”).

Више пута је истицано да је под редним бројем 666, бројем Ђавола самог, објављена Тадићева збирка *Ђаволов друг* (2008). Иако на први поглед не мора изазивати ту асоцијацију, те иако његову везу са фолклорним ђаволом можемо детаљније представити, Тадић већ самим насловом жели да подсети на чувени фолклорни облик друговања са ђаволом. Како је у народној традицији прошао онај ко је „са ђаволом тикве садио”, а како Гетеов Фауст, показује и Тадићев песнички субјект. Колико је ова збирка лична говори и сâм аутор у аутопоетичким записима: „Спасавао сам се плачем и молитвом. Писао сам о злу и веру у Бога сачувао.” (Тадић 2012: I, 10) Остајући и даље у домену православних богословских идеја, Тадић оставља централно место Ђаволу, управо да би се тиме спасио, а не да би се Ђаволу поклонили или приклонили. Врло често у његовој поезији наилазимо и на магијске принципе симпатичке магије, како имитативне хомеопатске, у којој постоји веровање да слично производи слично, тако и преносне, одређене законом додира (уп. Фрејзер 2003: 27–55). Зато су у овој збирци најчешће бројанице, гатке, плачеви, молитве и похвална обраћања Богу у циклусима *Повратници*, *Мрвице*, *Црна обитељ*, *Гатке*, *У таму*, *Сусрет* и *Тешко мени*. У последњем циклусу су молитве и плачеви, док су претходни циклуси маркирани спознањем греха, уз неизбежан и (ауто)ироничан отклон самог песничког субјекта.

У пратњи тих стихова појавила се постхумно објављена књига *Ту сам, у таму*, исте године, са поговором Гојка Божовића и текстом „Мистерија и удес постојања”. „Тама је вечни покров испод кога ћу се, ђавоиман, најзад скрасити. У књизи *Ту сам, у таму* реч је о враговима који ме чекају, веселећи се” (Тадић 2012: I, 11). У напоменама, уредник овог издања, Гојко Божовић, наводи да је одабрана последња верзија збирке, као израз воље песникове: „[...] песник је дао коначан облик овој књизи, укључујући и

укупну структуру књиге и распоред песама у њој” (2011а: 55), иако су биле доступне и раније верзије у којима су песме биле подељене на циклусе. Поред доминације молитви и плачева, у појединачним песмама се и даље уочава гротескни принцип инверзије, демонизација човека и појављивање елемената из дуалистичких религиозних система.

*Ја и моја пратња* (2011) је постхумно објављена Тадићева збирка, коју је приредио Драган Хамовић. У нешто измењеном облику, са придодатим кратким записима из тек започетог рукописа под насловом *Грдана*, као и са аутопоетичким *Записима*, уз извесне интервенције у раније објављеној збирци, Хамовић ју је унео у пети том *Сабраних песама*, који носи наслов *Оставштина*. Књига *Ја и моја пратња* обухвата истоимену Тадићеву недовршену збирку, други део чине *Стихови из бележнице*, које је Хамовић груписао у четири циклуса<sup>57</sup> – *Скупљач прња*, *Трка*, *Баволове реформе* и *Трипут проклети* – док трећи део садржи три фрагментарна аутопоетичка записа, прештампана на различитим местима у *Сабраним песмама*. *Стихови из бележнице* завршавају се тематизовањем богумилског учења и њихових реалних историјских проблема које су имали као поклоници јеретичког учења у време христијанизације средњовековне немањичке државе.

Последње две збирке „не треба разумети као тестаментарне збирке Тадићевог песништва [...] оне су завршни чинови једне дуге и тешке егзистенцијално-поетичке драме модерног субјекта, свесног да су све вредности потрошене, укључујући и оне највише. Другим речима, последње две збирке требало би заправо читати као последње, односно након свих претходних књига, оне свој пун смисао добијају тек унутар целине овог опуса. [...] Упркос свему, упркос нама, постоји утеха.” (Чакаревић 2011: 193).

---

<sup>57</sup> Водећи се личним приређивачким искуством приликом објављивања рукописне заоставштине Бранка Миљковића (*Песме II*, НКЦ: 2017), желимо да скренемо пажњу на то да интервенцију у смислу поделе на циклусе мимо ауторове воље сматрамо непотребном. Као и Чакаревић (2011: 193), верујемо да то није најбољи начин третирања грађе приликом објављивања рукописних заоставштине, будући да поетика циклуса такође настоји да изрази једно ауторско начело, а у овом случају тек је израз воље самог приређивача. И у науци се расправљало о овом питању, то јест о томе да ли је стварање циклуса искључиво привилегија аутора или је могуће тзв. другостепено стварање циклуса од стране издавача и приређивача (Стерјопулу Апостолос 2003: 23). Стерјопулу Апостолос упућује и на студију *Проблем циклуса у изучавању лирике* М. Н. Дарвина, који сматра да се циклуси могу поделити у два основна типа: ауторске и читалачке, где би приређивачки циклуси били подврста читалачких (уп. Стерјопулу Апостолос 2003: 51–51). Ауторка ипак заступа став да при проучавању поетике лирског циклуса „једином датом шта треба сматрати ауторски циклус” (2003: 54).

Поред самосталних збирки које су излазиле и у више издања, како смо већ уочили, појавило се и неколико избора, од којих је први избор преведене поезије, на француском језику. Група сорбонских студената српскохрватског језика, на челу са професором Мишелом Обеном, на позив југословенског културног центра у Паризу превела је 23 Тадићеве песме и објавила у оквиру едиције *Equivalences*, која је настала десетак година раније у оквиру сарадње Центра са Славистичком катедром на Сорбони и другим нашим тадашњим лекторатима у Француској – *Du gite: poèmes choisis* (traduits par Veselinka Draskovic, Violetta Пил, Nelly Joolivet, Војана Јунгус, Eric Longuet, Aida Mustafic; sous la direction de Stojan Đorđić), Paris: Centre Culturel de la R. S. F. de Yougoslavie, 1984.

Још један избор Тадићеве поезије, али овога пута преведене на енглески језик, *Night mail: selected poems*, објављен је 1992. године. Превод је сачинио и пропратни текст написао Чарлс Симић. Исти аутор је још једном преводио Тадићеву поезију и придодао јој пригодан уводни текст 2009. године. Књига је објављена под насловом *Dark Things*. Тадићева поезија доживела је још један превод на енглески језик као самостално издање, од стране Стивена и Марије Тереф, 2009. године – *Assembly*, са предговором и белешкама преводилаца, али и превод на румунски језик 2014. године, *Oameni în uși rotative* (прев. Liubince Perinaț Stancov).

Поред превода, за рецепцију дела Новице Тадића посебно је важно и објављивање избора на српском језику. Након првих шест књига, Тадић објављује 1988. године први избор из своје поезије, под насловом *Песме*, у чувеној едицији „Реч и мисао” Издавачке куће „Рад”, која је и сама била заштитни знак квалитета објављених текстова. Објавити књигу у овој едицији значило је готово ући у књижевни канон, што је Тадићева поезија већ од прве књиге обећавала<sup>58</sup>. Књига избора поезије се појављује са предговором Радивоја Микића, текстом под насловом „Песник изокренутог света”, чиме се донекле канонизује и сам начин читања Тадићеве поезије, кроз призму принципа инверзије, који ће остати доследно присутан у његовој поетици. Иста књига годину дана касније доживљава и друго издање, а тада се појављује и прва обимнија Микићева студија и истовремено прва монографија о Тадићевој поезији, под насловом

---

<sup>58</sup> „Кад 1988. у престижној едицији ‘Реч и мисао’ издавачке куће Рад буду објављене његове изабране *Песме*, он постаје најмлађи класик српске поезије. ‘Реч и мисао’ су још од 1959. намењени Пушкину, Дантеу, Шекспиру, Његошу...Већ наредне године Тадићеве *Песме* доживљавају друго издање – укупно десетак хиљада примерака.” (Лакићевић 2012: 56). Тачније, и прво и друго „Радово” издање штампано је у по три хиљаде примерака.

*Песма и мит о свету* (1989). Микић у својој студији истиче посебност Тадићеве поезије и немогућност да он буде сврстан у неку групу песника, а потом наставља да до дана данашњег континуирано пише о њој, чему је потврда и друга монографија *Песник тамних ствари* (2010), као и учешће у приређивању неколико избора<sup>59</sup>. Васа Павковић (1989) каже да је самим овим избором Тадић проговорио о свом јасном опредељењу за негативну естетику, ружно и зло, али и указао на етапе у свом песничком развоју, кроз које се могу уочити измене у песниковом ставу према животу и певању. Он му признаје место најрелевантније песничке личности на савременој песничкој сцени, а за такав статус Тадић се, према Павковићевим речима, изборио управо оригиналношћу своје песничке визије.

Избор из поезије под насловом *Ноћна свита* (1990, 2000) још једном потврђује обресе изокренутог света, иако је реч о два различита издања овог избора који је приредио аутор сâм. Његова инверзивност у односу на спољашњи свет нимало не казује да је овде реч о свету који нема своју логику и ред, већ напротив да своју кохерентност остварује у бојама црног тона и ружноће света, што Жарка Ђуровића (1991) наводи да га прикључи Дисовој линији певања. Овај критичар већ тада наводи да је у Тадићевој поезији присутно нешто истовремено искушеничко и искуствено. У другом издању за ову збирку Тадић каже да је то његова „средишна књига”: „Око ње се сабирају сви моји рукописи, и они први, и они новији. Под тај наслов може да стане све што сам досад написао.” (Тадић 2000: 119) *Ноћна свита* садржи две збирке песама: *Погани језик* (1984) и *Руголо* (1987), са препознатљивим Тадићевим интервенцијама на различитим нивоима текста: од стиха, преко организације строфа, па до самих циклусних структура. Оба издања збирке штампана су са истим пропратним текстом Новице Милића, који истиче Тадићеву самосвојност, парадокс, економичност у језику, повезивање са митском и фолклорном традицијом бајања, гатања и загонетања, где ужас и смех истовремено граде песничке инверзне слике, антропоморфна бића, порицање илузије демијуршке свемоћи, али и крајњу „нечитљивост” његових врло

---

<sup>59</sup> Поред поменутих *Песама* у два издања (Београд: Рад, 1988, 1989) са Микићевим поговором „Песник изокренутог света”, ту су и *Скакутани и кезила: ране песме* (Београд: Народна књига – Алфа, 2002) са поговором „Мистицизам језика у поезији Новице Тадића”, *Изабране песме*, прир. Р. Микић (Београд: Завод за уџбенике, 2009) са предговором „Песник тамних ствари” и поговором „Ђаво и песнички облик”, као и *Кад помислим на себе кршиом се прекрстим*, прир. Недељко Мамула (Нови Сад: Orpheus – Подгорица: Књижевна задруга Српског народног вијећа, 2010), са Микићевим предговором „Ђаво и песнички облик”.



једноставно компонованих песама (2000: 113–117). Два издања се у извесној мери разликују. Прво садржи и још песма којих нема у поменутиим збиркама, а које су распоређене у нове циклусе: *Склоништа*, *Кезило*, *Мој послужитељ*, *Лудница*. Прво издање истовремено је и прво Тадићево појављивање у Црној Гори<sup>60</sup>, односно граду Никшићу, где се и школовао, док је друго издање бањалучко.

Књига под насловом *Крај године: гротеске* (1990), односно *Крај године: изабране и нове песме* (1993), издваја Тадића као песника урбанитета, а поезија њоме обухваћена представља град као велико монстурозно биће које је наш усуд и мучилиште, док је слој приказане предметности у овој групи песама заснован на телу и телесном (Игњатовић 1992б/1993). После уводне песме „На Видовдан 1989”, следе циклуси *Јахач на слову*, *Болница међу чемпресима*, *На распетом платну*, *Опет оно*, *Мозаик*, *шнуре*, *На тргу, на улици*, *Излет*, *Свакодневно распињање речи*, *Тамна ноћ*, *Гласови*, *ресице*, *И мене неодољиво*, *Скандал*, *Ни жив ни мртав*, *Полусвет*, *бележница*, *Ноћ*. Игњатовић наглашава да је реч о самосвојном песнику који има дистанцу према актуелном веристичком моделу, ствараоцу неоспорне вредности и угаонику своје генерације (1993: 256). Поред тога што се овде потврђује као песник урбанитета, Тадић и постмодернистички улази у полемичке односе, кроз иронију и сарказам према застарелим моделима који су претендовали на вечност. Говори о пропадљивости телесног, уз дозу бизарности и гнушања, а поред тога, Игњатовић примећује да је време неутрално, универзално, са недокончаном садашњошћу (1993: 251). Сугестиван наслов поставља време у средиште пажње. Та неодредљива синтагма – *крај године* – налик је некаквој апокалиптичкој визији краја века, која се може читати у двосмерном кључу.

Године 2002. излазе поново окупљене Тадићеве ране песме, *Скакутани и кезила: ране песме*.

Следећи избор објављен је 2007. године, под насловом *Лутајући огањ*, који у наслову тематизује један од оних појмова који код Тадића остаје значењски двовалентан и тиме погодан за различите интерпретације, с обзиром на то да са једне стране то може бити паклени огањ, метафорично транспонован као представљање земаљског света зла, а са друге може бити пренет директно из сфере теологије Дионисија Ареопагита, о чему ће касније бити речи.

---

<sup>60</sup> Пре тога, издвојили бисмо објављивање Тадићеве поезије у избору „Најмлађа црногорска поезија” у оквиру часописа *Проблеми*, 1975. године, и у антологији *Бивши анђели: српски песници из Црне Горе* (1991) Драгана Лакићевића, антологији *Ноћ скупља вијека: антологија љубавног пјесништва Црне Горе* (1992) Чедомира Вукићевића.

Наредна књига одабраних стихова, *Изабране песме*, појављује се 2009. године, са два текста Радивоја Микића, „Ђаво и песнички облик” и „Песник тамних ствари”, чиме се донекле антиципира и увођење Тадића у књижевни канон који ће бити обухваћен и системом средњошколског образовања, скоро деценију касније реализован објављивањем Тадићеве поезије у уџбенику, тј. читанци. Избор *Када помислим на себе кришом се прекрстим* (2010) за сада је последњи избор из Тадићеве поезије.

2. 2 Књижевна критика о делу Новице Тадића – рецепција као чинилац активног деловања на Тадићево стваралаштво и потоња читања

### 2. 2. 1 Књижевна критика у методолошком контексту

Књижевна критика, као дисциплина науке о књижевности која се бави описивањем, тумачењем и процењивањем вредности појединачног књижевног дела, да би у потпуности адекватно могла протумачити тоталитет књижевног дела, мора се отворити ка различитим теоријскометодолошким принципима тумачења, водећи се имплицитним принципом да свако књижевноуметничко дело за себе диктира, односно „бира” начин тумачења. Оно што је често постајао разлог за преиспитивање статуса њене научности, јесте свакако проблем субјективности, упркос томе што сваки критички осврт треба да има полазиште у одређеној теоријској поставци.

Антоан Компањон у својој књизи *Демон теорије* каже да „теорија снажно одудара од праксе књижевних проучавања, то јест књижевне критике и историје, и анализира ову праксу, или боље ове праксе, описује их, чини експлицитним њихове претходне претпоставке, све у свему критикује их (критиковати значи одвојити, разликовати). Теорија би, дакле, била, као прво приближно одређење, критика критике, или метакритика (као што се наспрам неког језика поставља метајезик који говори о том језику, наспрам језика граматика која описује његово функционисање). Она је критичка свест (критика књижевне идеологије, књижевни рефлексивитет, критичка навика, self-consciousness или аутореференцијалност): све ознаке које се наиме приписују модерности од Бодлера и пре свега Малармеа.” (2001: 19)

Под књижевном критиком он подразумева ону врсту дискурса о књижевним делима који наглашава искуство читања, који описује, тумачи, процењује смисао и

дејство које дела имају на читаоце, не нужно научнике и стручњаке. Компањон има посебан увид, дакле, у сам чин рецепције који деле професионални и обични читаоци. Говорећи о књижевној историји, с друге стране, Компањон издваја чиниоце који су изван искуства читања, на пример концепцију или преношење дела, односно друге елементе који углавном не занимају нестручњака (2001: 20). Упозорава и на то колико је сам појам књижевне критике проблематичан, будући да се употребљава у општем и посебном смислу: истовремено, он означава све књижевно проучавање и искуство суђења (2001: 260), али указује и на потребу приближавања историје и критике, које се морају развијати у садејству, водећи рачуна о међусобној разлици (2001: 262).

Када је реч о књижевној критици, проблем субјективности води нас питању укуса, односно естетских вредности једног књижевног дела. Филозофско питање о универзално важећој вредности за развој уметности отвара и Јан Мукаржовски (1987) у тексту „Може ли естетска вредност у уметничким делима имати универзално важење”<sup>61</sup>, у књизи *Структура, функција, знак, вредност*. Само уз помоћ релативизма се могу разумети сукцесивне структуралне промене у уметничким делима као повезана линија, док се универзална естетска вредност уметничког дела јавља као прилично променљива у простору. Неке од особина универзалне вредности јесу максимална раширеност у простору, успешно одолевање времену и евидентност, али се сва три мерила мењају и ниједно није доказало своју независност од историјских промена укуса. Универзална вредност је непрестано жива енергија. Треба довести у везу идеју универзално важеће вредности са идејом непрекидног развоја уметности. С друге стране, не сме се испустити из вида да се естетичко вредновање не тиче материјалног предмета, већ „естетског објекта”, који је резултат узајамног прожимања подстицаја из материјалног дела са „живом естетском традицијом дате уметности” (Мукаржовски 1987: 121), што значи да је он сам по себи променљив и да зависи од контекстуализације. Посебна улога дата је реципијенту уметничког дела, јер је место прожимања свест појединца који вреднује (1987: 121).

У чему је онда посебност књижевног критичара? Књижевна критика је за Тихомира Брајовића самосвесно читање, док је критичар, аналогно томе, самосвесни читалац – „онај који литератури приступа што је непосредније могуће, али са упорним и непопустљивим обзирањем на познавање теорија, метода и техника разумевања и тумачења” (Брајовић 2009: 7). Он мање или више ужива у читању, по угледу на каквог

---

<sup>61</sup> Текст је први пут објављен 1937. године.

идеалног, „наивног” и пријемчивог читаоца, али је у исто време и аутореклексиван, обазрив према властитим наклоностима и ненаклоностима, критичан и према једнима и према другима.

У том смислу, Брајовић говори о критичару као двоструком читаоцу. Поред тога што му је примарни задатак да чита друге, он чита и самог себе, поседујући (ауто)дијалошку пасију и потребу за (само)разговором поводом књижевних дела. Трајно отворена интерпретација и самоинтерпретација, критика постаје облик и жанр, који је и те како примерен и потребан овом времену свеопштих преиспитивања и превредновања (Брајовић 2009: 8). Књижевна критика има и свој етос и свој ерос, и налази се између објективности и емпатијске субјективности. И Новица Петковић критику схвата нешто шире: „Њен је основни задатак тумачење поезије, као и њено вредновање које из тумачења произилази. Стога се она мора наклонити или, боље речено, мора подразумевати извесну теорију о природи поезије и њеном месту у култури.” (2008: 383).

Михајло Пантић, у српској науци о књижевности, разликује појам дневне критике и уочава њен однос према критици уопште. Употреба самог термина критика се не поклапа у различитим традицијама и креће се између англосаксонског схватања критике, као целокупне мисли о књижевности, и германског и руског схватања, у којем је појам сужен на означавање дневне критике. „Осећање и употреба тог термина на нашим просторима негде је између тих крајности” (1984: 133). Појам критике не захвата области теорије и историје књижевности (мада их у много чему додирује), али обухвата и означава читав низ критичких жанрова установљених на другачијим основама од дневне критике: критичку прозу, есеј, нацрте, анализе, студије и остале углавном хибридне форме. Битно је да књижевни критичар не искључује књижевног историчара, нити да овај заобилази књижевну теорију (1984: 133). Тиме је овештана традиционална подела између текуће, дневне, новинске критике, која прати и вреднује, и академске критике, која се углавном бави канонским текстовима, не више са задатком да прати појаву нових књижевних дела, него да она, најчешће већ у одређеном смислу канонизована дела, анализира и интерпретира (из новог угла, са новим хипотезама и исходима истраживања). Али, управо имајући у виду овакву врсту текстова и резимирајући критичке осврте, који су према Пантићевој типологији негде између, од тренутка појављивања Тадићеве поезије до постхумно објављиваних песама, намера нам је да укажемо на валоризацију његовог књижевног опуса и одредимо му место у историји српске књижевности, односно у канону српске поезије.

## 2. 2. 2 Тадићева поезија у књижевној критици

У уводу смо поменули, а сада посебно истичемо да се, према нашем истраживању, могу уочити три хронолошке етапе у рецепцији Тадићеве поезије:

1. од почетка њеног објављивања када су предмети критичких осврта и истраживачких подухвата били пре свега усмерени на опис тамног песничког света и истицање песникове аутохтоности, као и немогућности сврставања његове поезије у оквире једног поетичког усмерења, песничке школе или поетичког тока;

2. након појављивања извесне промене тона, реализоване кроз различит третман религиозне грађе, чиме је отворено посебно проблемско подручје усмерено на питање статуса религиозног и кохерентности његовог „тамног пева”, односно „(анти)поеме”;

3. после пишчеве смрти, када се у зборницима радова, на научним скуповима, издавањем сабраних дела, уврштавањем у средњошколски програм и у Читанку за српски језик и књижевност, писањем докторских дисертација и на крају оснивањем Награде „Новица Тадић” од 2018. године, покушава канонизовати поезија овог песника и одредити његово место у могућим историјама српске књижевности и поезије савременог доба.

Књижевно дело Новице Тадића је од самог почетка, од првих објављених песама, односно од прве објављене збирке 1974. године, или првих објављених појединачних песама 1971. године, будило пажњу како шире читалачке публике, тако и књижевне критике која је у њему препознала аутора аутохтоног песничког израза. Имајући у виду да је Новица Тадић песник око којег се временом развила дискусија у вези са кохерентношћу његовог опуса, поставља се питање како је сама рецепција, односно књижевнокритичка литература утицала на његов песнички развој<sup>62</sup>.

Задатак нам је да хронолошким ходом преко књижевнокритичких текстова<sup>63</sup>, утврдимо тенденције рецепције и преиспитамо основне путеве у интерпретацији Тадићеве поезије, те и да размотримо како је ова критика валоризовала његово

---

<sup>62</sup> Појам развоја овде не користимо у смислу било какве врсте вредносне квалификације, позитивно или негативно усмереног кретања, прогресије или регресије, већ једино у домену евидентирања разлике потоњих у односу на раније текстове.

<sup>63</sup> Као полазиште користимо хронолошки библиографски преглед литературе објављене о Тадићу, који је саставила Гордана Ђилас (в. *Оставићина* 2012).

књижевно дело. Почетна хипотеза је, дакле, да је сама рецепција могла утицати на даље песничко стварање Новице Тадића.

Већ 1975. године излазе књижевнокритички прикази Тадићеве прве збирке. Тумаче је Дамјан Антонијевић у тексту „Присуства и промене”, Предраг Протић у тексту „Новица Тадић: Присуства”, Тиодор Росић у тексту „Елементи песничке фантастике”, Петар Цветковић у тексту „Стихови, не и песма” и Срба Игњатовић у тексту „Тамни пењач”.

Протић (1975: 661–662) од самог почетка инсистира на фрагментарности Тадићевог света, уз опаску да се кроз читаву збирку као кроз какав роман, чиме се имплицитно скреће пажња на висок ниво њене наративности, појављује један лик-јунак који је истовремено и симбол, а то је кокошка која је прешла из једног света у други, њој туђ и стран, тј. у град. Протић већ на почетку уочава (егзистенцијалну) „драму”, а употребивши у истом кратаком тексту сва три жанровска облика – поезију, прозу и драму – упућује управо на оно што ће се и у потоњој Тадићевој поезији обликовати кроз жанровску хибридноћ. Без обзира на то што можемо проблематизовати да ли је кокошка баш тај централни лик (субјект) ове збирке, свакако можемо поменути да Протић уочава два кључна односа која ће бити карактеристична и за будуће Тадићево песништво: кокошка посматра свет, а неко са стране посматра њу и свет заједно. Одмах је уочена и једноставност његовог израза, кроз стилске принципе редукције, елиптичности и замене. Придева готово да нема, а кад год се именица могла изоставити, била је замењена заменицом, мада је принцип редукције до те мере радикалан, да ће се каткад изоставити и именица и заменица. Одсуство именовања, сажимање на номиналном нивоу, води са једне стране економичности и сведености израза, али је питање да ли се тиме остварује једноставност, или се, напротив, текст интерпретативно рачва и постаје комплекснији. Веза између детаља песничких слика је танка. Међу њима су интерпретативне лакуне из којих се наговештава присуство трагике, и то оне која, без патетике, води у резигнацију. Протић истиче и недостатак ироније, јер би иронија довела у сумњу и саму трагедију, а која ће, међутим, касније постати један од основних стилских избора.

У Цветковићевој критици наглашено је Тадићево свеже младалачко искуство – да нема сажимања, већ „извлачења” поетског кроз наговештај и надреално повезивање слика. „Знатижеља за детаљ најстабилнија је Тадићева компонента. То је очито и довело до стварања само стихова, без песме.” (1975: 2) И у томе он види велику шансу за Тадића у односу на друге песнике. Фрагмент и мозаик се, дакле, издвајају као главне

карактеристике његовог певања, а и поред тога су то песме велике сугестивности: „Његова песма остаје неостварена, неподигнута, емотивна ларва са једном једином визијом.” (Цветковић 1975: 2). Цветковић још наглашава и поетику сна и издвајање кокоши као неодређеног појма нечег телесног.

Срба Игњатовић, један о првих критичара који су писали о Тадићу и док му још нису биле објављене појединачне збирке (1971, 1972). Каже за њега да је необичан песник, иноватор, и одмах учача снагу његовог талента на коју би требало обратити пажњу. Први критички осврт на Тадићеву поезију, објављен пре прве збирке, визионарски је одредио оно што су критичари деценијама касније потврђивали: „Констатујем, са уверењем, присуство песника који обнавља мит самородности и издвојености из и у односу на сав свет, без одглумљеног чудаштва и професионалних оптерећења.” (Игњатовић 1971: 18). И Игњатовић указује на разлагање света, драматику његове лирске игре, те сасвим особеног обликовања властитог лирског језгра у односу према свету. Насупрот отворености форме, јавља се затвореност значења. Што се самог стиха тиче, реч је о потпуно слободном стиху, у којем нема мелодиозности. Изостанак риме, али и паралелизама попут асонанци и алитерација, искупљен је богатим тропима и симболима. Најчешће је представљена једна слика кроз збир елемената организованих паралелизмима и симултаношћу збивања. „Свет фрагментарног обиља се не претаче у свет хармоничне поступности.” (Игњатовић 1975: 14), а тамни пењач се јавља као симбол ове поезије, за којег Игњатовић сматра да ће се тек оваплотити у потоњим збиркама, што уистину и потврђује Тадићев свет који карактерише демонска разуђеност.

Исте године, Милован Данојлић објављује текст у којем компаративно прати књиге четворице младих песника, међу којима су, поред Тадића, и Јован Зивлак, Предраг Чудић и Ибрахим Хацић. Тадић представља свет поремећених односа у којем се обрео песнички субјект<sup>64</sup>. Песма са богатом метафориком и драмским набојем, али без присуства поређења, што значи да је одражени свет једини у који тај субјект верује (1975: 584). И Данојлић запажа да „Тадић нагонски зазире од општеусвојених, целовитих погледа” (1975: 583), што опет упућује на тенденцију ка фрагментаризацији и раслојавању целовитости.

У тексту Тиодора Росића (1975) под насловом „Елементи песничке фантастике” упућује се на то да је савремено у овом песништву управо постојање фантастичне

---

<sup>64</sup> Изненађеност је слична оној коју доживљава песнички субјект Павловићеве песме „Пробудим се”.

песничке реалности, према којој је појединац двостурко окренут – супротставља јој се и утапа се њу истовремено. Важна је дистинкција између песничког света и реално постојећег света, јер имају мало додира. У предметном слоју Росић запажа неуротична стања психе. Нема случајности, иако повремено има надреалистичких елемената, али има и опонирања надреализму, будући да су песничке слике плод једног рационалистичког стваралашког поступка.

Текст Дамјана Антонијевића (1975), „Присуства и промене”, написан после прве Тадићеве збирке, не само да је јасно поетички профилисао тадашње Тадићево певање, већ је антиципирао и потоње. То је поезија која описује свакодневну егзистенцијалну драму појединца у отуђеном свету, у којем нема места за наду, већ једино за страх и стрепњу. Антонијевић указује на хипертрофију предметног света који мења функцију од употребне до деструктивне (1975: 7) и први уочава везе са Васком Попом – метаморфозе у обичним стварима, метаморфозе психичких девијација и отуђења у анимална, фантазмагорична створења која прете уништењу (1975: 7). Текст је усмерен ка откривању анималног и бестијалног у људима, а остварује се тако што животињски свет упознајемо као људски. И већ после прве две збирке, Антонијевић уочава интенцију да се Тадићево дело у својој свеукупности остварује као поема, јер је реч о песничким пројектима већег замаха који имају извесно епско језгро и мисаоно ткање.

Богата рецепција већ прве Тадићеве збирке и веома прецизно профилисање његове поетике, па и ненаметљива антиципација потоњих, отворили су пут како каснијој критици, тако и самој поезији коју је аутор наставио да пише имајући у виду афирмативну рецепцију. Стога не изненађује продужетак основног тона певања и експанзија успостављеног песничког света у збиркама које су уследиле. И наредне Тадићеве књиге су биле под будним оком критике која је истицала да се самосвојност и аутентичност песниковог гласа потврђују и у каснијим збиркама, а да се тај песнички свет само продубљује, без понављања. Чак и у самим насловима критичких текстова огледа се тенденција књижевне критике да начини продужетак песникове мисли и идеје, што само упућује на снагу и сугестивност читалачког (критичаревог) доживљаја који је у сусрету са поезијом настајао: „Песме о стварима које то нису” (Андрић 1975), „Тематско мотивска доследност” (Росић 1976), „Философска жица поезије” (Стојановић 1976), „Мистицизам језика у поезији Новице Тадића” (Микић 1980), „Пјесник сурове сензибилности” (Радуловић 1981), „Говор пустог града” (Симић 1982), „Град или тежак зрак” (Павић 1981), „Зла бука зла” (Павковић 1981), „Магија певања”



(Симовић 1982), „Свет фантазми” (Игњатовић 1982), „Град као пакао” (Кордић 1982), „Неочекиваност израза” (Костић 1982), „Велика жаба” (Лакићевић 1983), „Собичак-јаје, мрачно ждрело” (Лукић 1982), „Паклени деминутив” (Марковић 1982), „Тамни вилајет Новице Тадића” (Милановић 1982), „Од анаморфичне до обезглављене пројекције свијета” (Радуловић 1983), „Магија и механика” (Марковић 1983), „Свет као извор ужаса” (Микић 1984), „Говор песничких слика” (Сребро 1984), „Дух нове генерације” (Пајић 1984), „Прича о уплашеном човеку” (Мандић 1984), „Сурова светлост” (Марковић 1984), „Говор усамљеника” (Лукић 1984), „Poésie brute” (Лукић 1985), „Симболички наговештаји” (Микић 1985), „Једна по једна песма” (Ђорђевић 1985), „Мрак – манијак или песник улице” (Лакићевић 1985), „Померени свет” (Ненин 1985), „Браћа црвеног јарца” (Стојановић Ђорђевић 1985), „Померени угао” (Нешић 1986), „Пев ђаволског подвижника” (Бабић 1987), „Затворен песнички свет” (Мандић 1987), „Демонска (анти)поема” (Пантић 1987), „Демонски хаос” (Ајдачић 1988), „Наказни свет Новице Тадића” (Росић 1988), „Игре са ђаволом” (Тодоровић 1988), „Песник изокренутог света” (Микић 1988), „Из мрачног века” (Павковић 1989), „Постојање у смрти” (Паовица 1989), „Царство ужаса” (Радоњић 1989), „Описи бића у поезији Новице Тадића” (Микић 1989). У свим овим освртима, највише се инсистирало на описивању инверзног система вредности који у датом свету влада, његовим могућим веристичким исходиштима, а говорило се и о разуђеној демонологији у додиру са егзистенцијално угроженим усамљеним појединцем.

Деведесетих година Тадићева поезија почиње да добија интерпретације које прате извесну промену, уочљиву како на тематском тако и на формалном плану жанровске хибридизације. Иако је увођење другачијег односа према религиозној грађи од стране критике било уочено у различитим збиркама, најчешће се овај преокрет везује за збирку *Непотребни сапутници* из апокалиптичне 1999. године. Осим тога, мењао се и однос према веристичкој традицији, у смеру интензивније заступљености критичко-веристичких елемената, а нешто мање дијаболичних гротескних представа доминантних у првим збиркама, међутим, уз јасније истицање онтологије зла. То опет можемо видети и кроз преглед књижевних критика тог периода: „Поетика на промени” и „Лирска епистола са фикс-идејама” (Антић 1992), „Бог је на пјесниковој страни (Анушић 2000)”, „Песимистичка доследност (Аћимовић Ивков 2004)”, „Молитве и молбе: нови смер у поезији Новице Тадића” (Аћимовић Ивков 2009), „Молитве из тмине” (Богнар 2001), „Језа постојања” (Божовић 1999), „Демонологија урбане свакодневице” (Божовић 2001), „Песник епохалне самосвести” (Божовић 2007),

„Озбиљна игра” (Брајовић 2009), „Песништво од поруге до меланхолије” (Гордић 1995), „Новица Тадић – пјесник леденог хумора” (Делић 2006), „Сарказам и лирска катарза (Ђорђевић 2000), „Иронија, гротеска и патос лирског изрицања” (Ђорђевић 2001а), „Метеорске метафоре” (Ђорђевић 2002), „Апокалипса која не престаје” (Ђорђевић 2007), „Језички волшебник” (Игњатовић 1992а), „Понорна и вртложна семантика” (Игњатовић 1992б), „Откривање архетипског зла” (Јовићевић 2001), „Демонско и божанско у поезији Новице Тадића” (Коруновић 2008), „У тами тама или: чудило” (Крагујевић 1993), „Архив туге и друга огледала” (Крагујевић 2007), „Поезија улице” (Лакићевић 1990), „Живопис ужаса” (Лакићевић 1992), „Летопис урбаног зла” (Лаковић 2006), „Између ђавола и бога” (Лаковић 2008), „Крик утамниченог и тајна света” (Микић 2000), „Ђаво и песнички облик” (Микић 2009), „Песник загонетке певања” (Милић 2000), „Са тамне стране” (Павковић 1991), „Свет као пандемонијум” (Павковић 2009), „Оде страха” (Пантић 1994), „Дневник уличног шетача” (Пантић 2007), „Иронијска нада” (Потић 2003), „Нови круг” (Радојчић 2001), „Родослов наопаког света” (Радојчић 2003), „Вражје рупе и лековите дадиле” (Радојчић 2006), „Незапослени видовњак” (Симић 1995), „Приказ двоструко изокренутог света” (Стојановић 1995), „Сплеткарење демона” (Стојановић Пантовић 1999), „Паклено чистилиште” (Стојановић Пантовић 2001), „Неименовано то” (Стојановић Пантовић 2002), „Сведочанство о тами” (Хамовић 1999), „Аскеза посебне врсте” (Хамовић 2000), „Песник страшне унутрашње борбе” (Хамовић 2009).

У последњој фази критичарске рецепције, која се односи углавном на период по песниковој смрти, а која је најчешће имала у виду две његове последње збирке, постхумно објављене, теме се везују за покајни дух и питање целовитости и континуитета његовог стваралаштва, много више него што је то био случај у ранијим освртима, а њима би се могли прикључити и нешто раније публиковани текстови који представљају сумарни осврт на читаво песничко дело песника или га посматрају у одређеном компаративном контексту: „Позне кише Новице Тадића” (Аћимовић Ивков 2013), „Мистерија и удес постојања” (Божовић 2011а), „Реткост међу песницима и међу људима” (Божовић 2011б), „Новица Тадић и Шарл Бодлер” (Владушић 2012), „Нијансирање црног пева” (Делић 2011), „Поезија Новице Тадића” (Ђорђевић 2003), „Оглед из упоредне поетике” (Ђорђевић 2006), „Доследност поетике у настајању” (Живановић 2009), „Уз правог песника и у паклу нам је добро” (Пантић 2011), „Смрти, ево ме (Тонтић 2011), „Незамисливи мегдени Новице Тадића” (Хамовић 2011), „Новица Тадић: покајна завршница” (Хамовић 2012а), „Покајни тон Новице Тадића” (Хамовић

20126), „Настасијевић, Попа, Тадић: Линија поетичке сродности” (Хамовић 2014), „Мир божији” (Чакаревић 2011). Ови текстови су много подробније испитивали и однос наде и нихилизма, могућности спасења, те најчешће мешали стварног и имплицитног аутора, односно стварног аутора и песнички субјект, одакле сматрамо да је и дошло до извесних пропуста, па и до отварања проблемских подручја која немају чвршћу текстуалну заснованост. Овој групи текстова прикључује се и низ некролога објављених у *Летопису Матице српске*.

Много критичара се Тадићевом поезијом бавило, како спорадично, тако и у континуитету. Иако се нека сасвим луцидна тумачења могу наћи у појединачним огледима оних који су се у једном или два осврта бавили проблемима ове поезије и чије закључке у овом раду користимо, овде ћемо се задржати на кратком прегледу оних који су се Тадићевом поезијом бавили временски дуже, те у континуитету пратили његове збирке.

Прва монографија о Тадићевој поезији појавила се 1989. године. То је књига *Песма и мит о свету* Радивоја Микића, где аутор већ на почетку говори да је реч о песнику који је изузетна појава (1989: 33), те да га је тешко сврстати у неку песничку групу. Друга Микићева монографска студија, *Песник тамних ствари* (2010), представља допуњено издање прве књиге и само је део интензивне и организоване, континуиране рецепције Тадићевог стваралаштва. Ова књига има две целине, од којих је прва, „Песма и мит о свету”, управо поменута већ објављена Микићева монографија из 1989. године, док је друга, насловљена са „После двадесет година”, састављена од Микићевих огледа „Песник тамни ствари” и „Ђаво и песнички облик”, који су се као пропратни текстови нашли у издању *Изабраних песама* Новице Тадића из 2009. године. Микић заступа теорију о индивидуалности и самосвојности, аутентичности поетског гласа Новице Тадића, истичући да овом песнику то нико никада није оспоравао (Микић 2010: 115, 116). Додатни степен јединства у његовој поезији је постигнут зато што све проистичу из једног и јединственог доживљаја света (Микић 2010: 117). Управо тај јединствени доживљај света, о којем Микић говори, остао је главни кохезиони фактор и када је дошло до гласовне полифоније унутар самог Тадићевог песништва, до полифоније која је отворила питање кохерентности његове поезије и евентуалног дисконтинуитета у конструисаном песничком развоју.

Микић издваја две традицијске линије на које се Тадић надовезује: једна је раван од мита и фолклора која иде ка традицији облика у области бахтиновског озбиљно-смешног, док друга сфера традицијског подтекста захвата простор од позног

романтизма, преко модерне и авангарде, до оних видова савременог песничког говора у чијем је средишту настојање да се опише тип људског карактеристичан за урбане средине (Микић 2010: 118). Из фолклора иде тенденција да се непријатељске и неразумљиве ствари преведу у сликовни облик и на тај начин представе језовитост овога света. Бинарна опозиција између света горе и света доле, света свакидашњице и царства демона, резултирала је поделом простора на свој и туђ и омогућила продор демона у свет који зовемо својим. Ту где се и сâмо људско биће деформише, на том месту се рађа Тадићева инспирација.

Резимирајући Тадићево стваралаштво у тренутку његове смрти, Микић остаје при томе да у њему уочава смену, преображај, тенденције развојног типа, говорећи да негде око средине његовог песничког рада у стихове почиње да продире снажна чежња за божанским (2011). У тексту „Аскеза и стих” (2013) указује на обрт од ранијег ишчезнућа божанског до ресакрализације, обнове божанског присуства у свету (2013: 123), и одриче му сваку врсту ниҳилизма.

Стојан Ђорђић је још један од истраживача који је помно и од самих почетака пратио песников рад. Заступајући Микићеву констатацију о мистицизму Тадићевог песничког језика (2010), Ђорђић даље говори о фрагментарности и суздржаности израза, које му наликује на писање у грчу. Он, такође, сматра да Тадић све време пише једну књигу која се стално шири, али да се не мења ни његова поетика, нити његово надахнуће – „књиге више личе једна на другу него што се разликују” (2004: 33), док се промене у развојном луку теже примећују, јер нема неких наглих заокрета. Пратећи Ђорђићеве текстове, издваја се утисак да је највећу промену Тадићева поезија доживела на жанровском плану, у повлачењу од поезије ка прози<sup>65</sup>. Наративизација песничких текстова бива све израженија, до те мере да Ђорђић не само да говори о постојању записа, већ и лирских прича, на пример у збирци *Окриље* (2004б: 35). Гротескна слика света је визија стварности, а не обична фантазмагорија, и код критике је посебно позитивно примљено такво његово настојање да прикаже свакодневицу. Покушавајући да га периодизацијски сврста, Ђорђић употребљава једну описну синтагму: на прелазу

---

<sup>65</sup> Како се степен наративности хронолошки повећава можемо најбоље видети уколико пратимо промене у верзијама истих песама у првобитним збиркама и њиховим каснијим издањима или у *Сабраним песмама*. Један од облика увођења прозног дискурса јесте и спајање двају или више стихова у један, чиме се ритам битно мења и иде у смеру прозног, односно говорног. Такве врсте дискурса карактеристичне су и за средњовековне прелазне жанрове, чије формалне и садржинске потенцијале наш песник користи у великој мери.

од неосимболизма ка постмодернизму (2003: 508). За њега је то песник иновације и синтезе, како у поступку, тако и у естетској артикулацији егзистенцијалног искуства, и у томе лежи аутентичност и самосвојност његове поезије. Поред сумарног рада о Тадићевој песничкој продукцији (2003), Ђорђевић је низом књижевнокритичких текстова, кроз вишедеценијско бављење Тадићевим опусом, истакао главне особине његове поетике: гротеску, иронију, посебну врсту патоса, зло, смрт и поезију као основне теме, стихове успореног, готово говорног ритма, „аскетску употребу метафоре”, нихилизам, фрагментарност, лирску катарзу. У новијим књигама има све мање сподоба, а све више обичних и сведених песничких слика и симболистичког транспонованја значења ка метафизичким аспектима и коначним сазнањима (2004: В4). Много важније од риме, метра и форме, Тадићу јесу (редуковане) песничке слике и (наговештене) идеје (2001: 132), с тим што те слике нису пуке дескрипције, већ дефиниције (2001: 133). Увиђајући различите односе, од blasfемичних до оних који у духу поетике жанрова молитве и плача прослављају Господа, сама варијабилност у промени тона наводи нас да закључимо да Тадић са религиозним темама и мотивима поступа „слично као и са осталим лексичким и семантичким материјалом од кога гради своје песме” (Ђорђевић 2009: 125), односно да изнова проблематизујемо суштински религиозни доживљај. Али, уочена променљивост не нарушава кохерентност његовог песничког света, већ пружа само једну од могућности песничког субјекта да се избори са доминантним осећањем егзистенцијалне угрожености и одсуства смисла, као што је то био и покушај кроз гротескно обликовање демонских садржаја, који само по себи и није ништа друго до песничка слика унутрашњих немира, страхова и стрепњи савременог човека у отуђеном свету. „Бол [...] се негде излије као молитва, негде као саркастична и апсурдна клетва-здравица, негде као крик мученика и његов пркос.” (Ђорђевић 2001б: 134). Он Тадића види као постапокалиптичног песника једне сасвим особене „апокалипсе која не престаје” (2007). Та Тадићева апокалиписа изгледа да није библијска апокалипса која најављује будућности, већ је час апсурдног нихилистичког егзистенцијалног доживљаја (Ђорђевић 2007: 417). Интересантно је и Ђорђевићево упоредно истраживање поезије Милоша Црњанског, Танасија Младеновића и Новице Тадића, усмерено на један полустих који их интертекстуално везује, а који заправо треба да укаже на исказивање новог квалитета емоције у српском песништву, управо код ових песника (в. Ђорђевић 2006).

Драган Хамовић у критици прати Тадићеву поезију од 1995. године. Осим преко приређивања постхумне збирке (рукописне заоставштине) и *Сабраних песама*, Хамовић

је о значају поезије Новице Тадића за целокупно српско савремено песништво говорио у низу књижевнокритичких осврта. Најпре га одређује као песника таме, имајући у виду визију великог Тамног пењача којег назива готово лирским (анти)јунаком (1999: 152). Још на почетку бављења Тадићевом поезијом, Хамовић је потврдио уочену везу са Попином поезијом, највише у смислу увођења свакодневице у поезију (1999: 155), где треба имати у виду пре свега Попине циклусе *Предел* и *Списак*, а што је недавно резултирало обимнијом студијом која компаративно тумачи Настасијевића, Попу и Тадића (2014)<sup>66</sup> као велике песнике урбаног и града<sup>67</sup>. Хамовић издваја и присуство деперсонализованог песничког субјекта – Нико – и прикључује се критичарима који гротеску, карневал и пародију виде као средишње тачке Тадићевог поетичког опредељења. Иако читава његова поезија говори о „ђавољој работи”, нема афирмације зла, већ само сведочења о том злу, где сведок постаје жртва. „Тадићев песнички субјект, опседнут и људски потрт, исповеда се без наде у искупљење, самоунижава се, не аскетски, због више духовне парадигме, него – бедне истине ради.” (Хамовић 1999: 156) Иако у првим својим радовима Хамовић наглашава да је исповест „растерећена” наде (1995), у каснијим текстовима, након експлицитнијег појављивања религиозних елемената покајништва, Хамовић се све више задржава на местима на којима се може указати на присуство вере у спасење, те говори о доследној исповести „опседнутог греховног сопства у грехом изобличеном свету” (2009: 78), уз упозорење да се читаоцима навиклим на демонске фантазмагорије може учинити да то није својски Тадић (Хамовић 2009: 79). „Имали смо и имамо песнике православно засноване и врхунски изведене у том смеру. Али, након Настасијевића, немамо песника који је

---

<sup>66</sup> На везу са Попом која се тиче употребе фразеологизама упућује Делић (2006: 411).

<sup>67</sup> Хамовић се бави уочавањем песничких линија у историји српске поезије 20. века, а једну од таквих чине Настасијевић, Попа и Тадић. Тадић је Настасијевићу близак у склопу теме самопоништења личности, јер појединачно нестаје и претапа се у нуминозно, како прераста индивидуалност, тако постаје део безмерности из које је потекло (Хамовић 2014: 47). Њихова повезаност је и у третирању фолклорне грађе, али, што је много важније, и Попа и Тадић продуктивно надилазе кључне дихотомије, каква је овде дихотомија фолклорно – урбаном. У приказивању града, односно чудовишне визије модерног града, налази се један од средишњих тематских елемената по којем се распознаје сродност тројице песника (Хамовић 2014: 49). Такође, сва тројица песника дотичу гранично подручје говора и ћутања (Хамовић 2014: 53). Ту се донекле исцрпљују поређења код Хамовића, а ми бисмо овим паралелама прикључили још неке на којима ћемо се задржати у поетичком делу. То су, пре свега, парадокси, оксиморони, инверзије и сажимања у оквиру херметизма, али и песничка употреба говорних идиома. Везу са Попом уочавамо и у коришћењу религиозног потенцијала манихејских учења, односно гностицизма.

уистину мартир, мученик, сâм собом, сваком исписаном речју, доказ свог пострадавања, попут Новице Тадића” (2009: 81), те се његов развој може приметити од тамних ствари до врхунца у озареним мислима славословља (Хамовић 2009: 81).

Хамовић остаје поборник еволутивне теорије у сагледавању Тадићевог стваралаштва, и зато сматра да је реч о поезији која је потпуно и до краја себи доследна. Та еволуција се огледа највише у односу самог песничког субјекта према опасном окружењу, али и према самом себи, односно у томе што је поетичка еволуција одређена упливом покајног тона. Заправо, Тадићев однос према оностраности је комплексан и укључује нешто од православне јуродивости, како и од саме освешћености песничког субјекта од изопачености овога света и потребе да се сам појединац спаси у православном кључу покајања и сузних молитви. Управо зато је Хамовић један од критичара који најексплицитније тумачи Тадићеву поезију у покајничком тону и говори о топосу кајања и очишћења, угледању на сузне мотиве Јефрема Сирина и Светог Саве, чиме Тадић остварује везу са патристичком и средњовековном традицијом. Та еволутивна путања (2012б: 188) креће од спознања сопствене грешности до искупљења у сузама и плачу. Почетак таквог певања Хамовић види већ у наговештајима у збирци *Ждрело* из 1981. године (2012б: 187), дакле много пре збирке *Непотребни сапутници* (1999), када овај тон бива експлицитан.

Јован Делић, управо имајући на уму кохерентност Тадићевог стваралаштва, а у складу са концептом писања „једне књиге”, каже да Тадић у свакој збирци потврђује свој стандард и висину, те да се „прије може говорити о пјесничком стандарду Новице Тадића, него о његовој еволуцији” (2006: 403)<sup>68</sup> За Делића је то песник који не личи ни на кога, па и он потврђује његову самосвојност и одређену непоновљивост, опет инсистирајући на томе да је реч о поезији која нема значајнијих падова, дисконтинуитета, иако је присутна поетика фрагментарности. Делић се посебно бавио карактеристикама Тадићеве гротеске (2009), његовим пародијским претензијама и нарочитим типом (црног) хумора. Тадићева поезија није ангажована и далеко је од идеолошке инструментализације, али има изразит критички однос према времену и месту у којем је настала (Делић 2006: 408). Управо у тој особини ми видимо њену

---

<sup>68</sup> На сличан начин песничку самосвојност потврђује и знатно млађи Живановић, када каже да је реч о једном кохерентном опусу у којем је песник веран својој поетици, „да и када се он мењао и кретао у сасвим новим правцима још увек је остајао ближе тој полазној тачки него другим песницима” (2009: 256). Као и Јасмина Лукић (1985), и Живановић види извесну новину коју у Тадићево песништво уноси збирка *Погани језик*.

модернистичку тенденцију, као и потенцијал за постмодернистичко превазилажење. Тадић наставља и надреалистичку поетику, те је чак и у својим визијама превазилази. Делић наглашава да је то песник црног пѐва (2011), али да у њему треба уочити нијансе – ако има очаја, онда је то очај са православним цртама, где ће иронија бити „искра духа којом се нијансира тај мрак” (2011: 861).

Александар Б. Лаковић такође заступа теорију о песничкој самосвојности Новице Тадића, као и о преображају унутар његовог лирског опуса. О појави епифаније интензивније се говори након објављивања *Непотребних сапутника* и *Окриља*. Иако поставља питање, Лаковић и сам даје одговор да је, према његовом мишљењу, реч о искреном молитвеном тону (2008: 35), док упозорава на то да потреба појединца да верује у избављење није утицала на измену слике песниковог окружења (2008: 35)<sup>69</sup>. Такође, он посебно уочава везу између митолошке и урбане сфере: „удвојеност нечистих сила и њихових нових (пре)имена заправо означава и зачудни узајамни трансфер времена и простора из једног у други” (2008: 33). Иако постоји стална тензија између натуралистичких описа и фантастике, не постоји безбедно место за појединца. Лаковић говори о неименованом злу (2006) и његовој многострукости (2008).

Јасмина Лукић издваја усамљеништво као кључни појам за Тадићеву поезију и тиме предвиђа њен даљи ток (1985). Говорећи о испражњености добро детерминисаног отуђеног света, она указује да управо језик ту испражњеност треба да именује. Постојање се не одређује мимезисом, већ именовањем. Агресивност јесте главна карактеристика спољашњег света, али једнако постоји и агресија субјекта према свету, као гест самоодбране, тако да зло и насиље постају готово универзални обрасци понашања. Лукић посебно уочава и страх од микросвета (1982: 202), али скреће пажњу на то да деминутиви нису испитани<sup>70</sup>.

Срба Игњатовић се такође у дужем временском интервалу бавио Тадићевом поезијом, а од самог почетка је уочио његов особени поступак очућавања стварности. Поред тога што је за Игњатовића то аутохтони песник, он је и чудак, за којег се не

---

<sup>69</sup> Чини нам се да ово питање о искрености покајничког духа и молитвеног тона, које је врло често постављано у вези са Тадићевом поезијом, у себи садржи извесну мањкавост. Наиме, искреност се често доводила у везу са самим аутором, те се његовим исказима у којима он себе одређује као покајника, покушавала објаснити сама поезија. Међутим, питање „искрености” могло би се још једино везати за имплицитног аутора, оног који се реконструише из самог текста, о чему у овом раду у неколико наврата говоримо.

<sup>70</sup> Тим питањем ће се касније бавити Јован Делић (в. 2009).



може рећи да ли очуђавање врши на синтаксичком или на семантичком плану (1976: 110). Још тада он примећује да су Тадићу мање важне формалне од смисаоних особина, те су и саме формалне новине мање од тематских<sup>71</sup>. Интересантно је да Игњатовић указује на важност формалних јединица мањих од стиха, односно сегмената који обликују и творе те стихове: „сам стих обликује се заправо кроз односе ових сегмената, уз ефекат 'отварања'” (1976: 110), док традиционална форма стиха није битно разорена. Привилеговано је, заправо, сегментирање, односно тај особени стиховани рез: „О надилажењу формалног плана говори и поступак сегментисања поетског 'сижеа'. Аналогно неким прозним поступцима, тај сиже губи стриктно рационалну основу и организацију. Њени трагови постоје, али не упућују у једном смеру. Песма се може читати са различитих становишта, она садржи разнолик иницијални материјал, али кључни ефекти остају вишезначни” (Игњатовић 1976: 112). Аналогно процесима сегментисања на синтаксичком плану јесте уситњавање бића као екстериоризованих доживљаја егзистенције на семантичком плану, те се тако семантички и синтаксички системи пресликавају. Што се тиче самог стиха, он је без риме и асонанци (1992а). Песме имају високу асоцијативност и често су усмерене ка поентирању, мада то нису никакве поуке (1976: 111). Механизми изградње слика су слични механизмима сна, тако да се опет указује на везу са надреалистичком поетиком. У самом процесу симболизације, принцип замене има главну улогу, али се дешифровање симбола, сходно њиховој сложеној асоцијативности, не може обављати искључиво у овом смеру (1976: 113). Игњатовић је један од ретких критичара који о Тадићевој поезији говоре у оквирима постмодернистичке парадигме и њој својственог обрта да свет не обликује свест, већ да свест израста из света (1982: 11). Он пре свега говори о томе да ова поезија носи судбину диспаратног гласа (1982: 11) и егзистенцијалне мучнине, али њен свет нимало није статичан. Темпоралне одреднице указују на проток времена, али нису ни неутралне ни посебно активне, и најчешће указују на симултаност збивања и значења (1993: 250). Говорећи о позним Тадићевим песмама, он сматра да је добро нађена форма у којој се прозно и поетско стапају (1990).

Гојко Божовић је од почетка инсистирао на полиморфности Тадићевог света зла, а о збирци *Напаст* рекао је да је то остварење писања у свим лицима и у свим именима: „Напаст је амебоидна, неухватљива, са свим лицима. Апсолутна је само доследна

---

<sup>71</sup> Оваква тенденција ће се задржати у Тадићевом опусу, мада је у каснијој поезији посветио пажњу реконструкцији неких старих жанрова, попут молитве и плача.

песимистичка интонација Тадићеве поезије.” (1994: II) Демонски свет фанстастике изграђен је према начелима урбане демонологије. У поговору избору *Лутајући огањ*, Божовић указује на целовитост Тадићевог опуса: да су његове књиге „одломак из читавога” (2007: 193), односно да Тадић пише фрагментарну повест о свету без хуманистичке ведрине (2007: 194), свету апсурда и потрошеног смисла. То је препознатљива поезија која исказује постсимболистичке слутње и говори о спознању зла, и то као историјске, друштвене и метафизичке појаве (Божовић 2007: 193). Иако Тадићева песма није примарно веристичка, и ангажман није социјалне природе нити има пресвасходно субверзивне идеолошке импликације, ипак постоји преиспитивање те стварности кроз гротеску и каренвализацију (Божовић 2007: 195, 196). Пишући о последњој Тадићевој књизи, чија је језгровитост веома изражена, он издваја њене три главне карактеристике: пад човека и пропаст света, грех и снажно осећање краја и искуство смрти, и то смрти као изласка из града (2011). Тадић је песник који се непрекидно мења како би остао исти. На то су у својим радовима скренули пажњу и Ђорђевић и Делић, а Божовић ће говорити о начелу тихе промене константи (2007: 196). Снага Тадићевих слика је у визуелном доживљају, и ту код њега постоји обликотворна доследност исказана кроз гротескне карневалске облике света као пандемонијума оптерећеног метафизичким одуством. Иако Тадићеви стихови не поправљају свет и не постоји та врста хуманистичке визије, он је хришћански песник, а његов песнички субјект је „хришћанин у граду”. „Такав, нови, значајно измењени ток у овој поезији почиње од књиге *Непотребни сапутници*. Ако је такав тон раније био само наслућен, помаљајући се иза слојева гротеске, од ове књиге он је недвосмислено истакнут као важно својство нове фазе у Тадићевој поезији” (Божовић 2007: 199–200). Оно што посебно примећује Божовић јесте то да молитве не само што бивају изговорене, већ оне имају и своје адресате. Међутим, таква врста повратка трансцендентног на своје место за Божовића је пре резултат емоционалне него рационалне спознаје. Оно што остаје помало проблематично, јесте издвајање две фазе (етапе) у Тадићевој поезији – пакао и чистишиште, јер рај није могућ (2000: 13). Иако Божовић употребљава ознаке раја, пакла и чистишишта као песничке слике, због контекста, ови појмови не могу у потпуности бити ослобођени директних религиозних конотација. Појам чистишишта, наиме, никако се не уклапа у систем православног богословља.

Постсимболистичка згуснутост Тадићевог исказа (Божовић 2011а) знатно је преобликована драмском тензијом и дијалогичношћу (2011а: 60). Божовић, такође, указује на то да је искуство модерног града условило формирање демонологија

свакодневице (или свакодневне демонологије) (2001: 32), јер за демонско нема забрањених места, где оно не би могло бити одомаћено. На крају, и Божовић је тај који сматра да је естетска вредност Тадићеве поезије константна, и да је то један од самосвојних и оригиналних гласова савременог српског песништва.

За Васу Павковића, Тадић је песник негативне естетике (1989) и тамне приче<sup>72</sup> (2009). Разматрајући какав опис стварности се у овој поезији проналази, Павковић каже: „Мени се, рецимо, чини да Новица Тадић није толико песник наличја колико песник истинске стварности, песник истините визије правог стања ствари у свету” (1989: 449). Као друге важне особине његове поетике он издваја склоност ка досетки, поетизацији која се остварује језиком, и посебну бригу о употреби белина и графичком изгледу песме, понављањима и ритмовима.

Други приређивач *Шума Вавилона*, Михајло Пантић, који се нешто касније у односу на Павковића укључује у тумачење Тадићеве поезије, заслужан је за најчешће коришћену синтагму у опису поезије Новице Тадића – *демонска (анти)поема* (1987). Пантић доследно говори о фрагментарности и посебном функционисању појединчаних књига као њених делова, где су песме фрагменти једне обимне, а микростилски пажљиво грађене „црне хронике свакодневља” (1994: 19). И за њега, Тадић је аутохтни песник, без песничких предака, који не припада ниједној струји, и представља усамљену појаву. У својој поезији исписује бесконачне каталоге индивидуалног и општег ужаса изокренуте *Библије*. Пантић посебно говори о елементима гротеске, како бахтиновске, тако и кајзеровске, о црном хумору и сардонском смеху. Покушавајући да филозофски одреди ову поетику, он је пре свега види као „антрополошки песимизам са метафизичком основом” (1994: 19). И Пантић увиђа одређене промене. Ту пре свега мисли на промене технике и перспективе, али и на промену гласа у збиркама *Напаст* и *Потукач*, где све више почиње да се усредсређује на опис стварног света, а мање на слутњу његовог демонског лика (1994: 19).

Саша Радојчић је такође уочио развој кроз хронолошко сагледавање Тадићевог стваралаштва које означава негативном поемом, где је свака збирка као једна етапа, а где се демони појављују као главни јунаци (2001). Радојчић посебно запажа аналогију која постоји између полиморфности демонских фигура и полиморфне тачке Ја, те пише о мимикријском гласу самог песника који упозорава и даје сугестије. На плану форме

---

<sup>72</sup> Павковић не користи термин „прича” случајно јер, када говори о збирци *Баволов друг*, он посебно скреће пажњу на циклусе лирске прозе (2009).

постоји тенденција ка писању лирске прозе, али и ка смењивању стихова и реторички повишеног псалмичног тона. Иако постоји изразита усмереност ка принципу добра, адресат у молитвама може бити сâм Господ, али то, према Радојчићу, не значи да постоји избављење, већ нови круг пакла. Свакодневно искуство великог града, као тамно и ужасавајуће, ипак, нијдног тренутка није довело до апотеозе негативног принципа (2006).

Милета Аћимовић Ивков се посебно бавио преображајем, односно променом тона у Тадићевом певању, покушавајући да објасни ту његову суштинску амбиваленцију, демонолошки и молитвени песнички свет, свет антрополошког песимизма (2013: 268). Паралелно са упливом теистичких, долази и до уплива веристичких елемената. Иако је Тадић и раније био заинтересован за исте тематске елементе, половином деведесетих, још од збирке *Потукач*, долази до другачијег односа према тим елементима (Аћимовић Ивков 2009: 102) и до манифестације светог, тј. хијерофоније. Међутим, промене нису нагле, нити једносмерне (2009: 104). Аћимовић Ивков и даље говори о присуству инверзног вредносног поретка и о преиспитивању традиционалних залиха смисла (2009: 105). Ивков је посебно указивао на везе са патристичком, библијском и средњовековном књижевношћу, на плану коришћења жанровског потенцијала молитви, плачева, записа, похвала и псалама (2013).

Бојана Стојановић Пантовић се у више наврата бавила Тадићевим стваралаштвом, увиђајући и односе са експресионистичком поетиком. Она каже да је Тадићев свет окренут описивању свих манифестација и метастаза зла, у подручју од веристичког до халуцинантног и ирационалног. Посебну пажњу скреће на његове песме у прози (*Окриље*), пошто се и сама исцрпно бавила овим жанровским хибридом (уп. Стојановић Пантовић 2012). Надовезујући се на искуство усамљености, о којем је тако визионарски говорила Јасмина Лукић предвиђајући Тадићев песнички развој, Бојана Стојановић Пантовић говори да је самоћа егзистенцијално опредељење Тадићевог песничког субјекта, односно дистанца, издвојеност и халуцинација (1999). Бавећи се управо демонским, она је посебну пажњу указала на неименовано демонско обличје, „неименовано то” (2004), које је заправо метафизичка константа у коју се зло преобраћа и у коју метастазира песнички субјекат.

### 2. 2. 3 Једна књижевна полемика у критичарској рецепцији Тадићеве поезије

За књижевно стваралаштво Новице Тадића се везује и једна кратка књижевна полемика вођена између Богдана А. Поповића и Драгана Лакићевића. Наиме, после објављивања збирке *Ждрело*, 1981. године, Поповић се огласио у *НИН*-у, текстом „Између идеја и емоција” који је био посвећен двома новим збиркама – поменутој књизи Новице Тадића и књизи *Осветна маска* Милана Ненадића, где се критичар прилично оштро осврнуо на њихова писања, а нарочито поводом начина представљања Београда као дехуманизованог и отуђеног простора. Апсолутно неинвентивним он види појављивање мотива двојништва, са потпуно саркастичним отклоном према тематизовању животињског света: „Испољиће, најзад, особену склоност ка стваралачком дружењу са репрезентима животињског царства: Ненадић понешто уздржану – само према вепровима; а Тадић знатно израженију – према јастребовима, гавранима, скакавцима, жабама, змијама, мишевима, уз недвојбено преферирање пацова<sup>73</sup>.” (Поповић 1982а: 39). Иако Поповић потпуно смислено уочава фрагментарност, задржавање на детаљима и комбиновање херметичних слика са непосредношћу израза, он у томе види велики недостатак ове поезије. Негативно се, кроз иронију, осврнуо и против лепо дизајнираних корица.

Одговор на овај текст Драган Лакићевић објавио је у *Књижевној речи* (10. март 1982. године), истакавши да је примарни циљ Поповићеве кртике био да се обрачуна са песницима и њиховим књигама, те да није ни могао избећи судбину свих тако написаних текстова, а то је да буде нетачан. Осуђује његову вулгаризацију у тумачењу, најпре се здржавајући на елементарном Поповићевом неразликовању песника од „лирског субјекта”, и аналогно неразликовању стварног од имагинарног света књижевног дела. „[...] Богдану А. Поповићу би, изгледа, као некад јавном тужиоцу, било потребно да песник на првој страни своје књиге напомене како је свака сличност случајна и ненамерна [...] Страх од поезије није био већи од страха пред поезијом коју неће и не може да разуме интегрисани критичар Богдан А. Поповић” (1982: 5), завршиће Лакићевић свој текст.

Потом је уследио Поповићев одговор упућен директно Тадићу на адресу часописа *Књижевна реч*, где је у то време био уредник. Поповић наводно не полемисхе

---

<sup>73</sup> Овом реченицом биће у свом полемичком тексту инспирисан Лакићевић, назвавши га „Страх од пацова”.

са Лакићевићем, него се обраћа Тадићу као уреднику и песнику, држећи се тога да не мисли повољно о његовој књизи, сматрајући је једноличном визијом без уметничке снаге и покушавајући да то аргументује, али текст опет завршава увредама (1982б). Сам Поповић се као критичар огласио још два пута када је о Тадићевој поезији реч: у књизи *Песници и критичари: начела и дела IV* (1998), текстом „Пуцање чира” о збирци *Напаст*, и у *НИН-у* (2000), где објављује критику „Пепео који говори” о књизи *Непотребни сапутници*. У критици ове друге књиге, чији је тон далеко од оног којим је први пут у *НИН-у* Богдан А. Поповић говорио о Тадићу, указује се на и даље присутну фрагментарност и мозаичност, мада уз опаску да је боље изведена. Поред старозаветне идеје казне, овде је човековој сатанској изопачености супротстављено ослањање на творчеву праведност. Карактерише је свест о покајању и однос према радикалном политичком песничком ангажовању. „Питање је, зато, докле ће, без радикалнијих поетичких преусмерења, песникова консеквентност бити стваралачки сврховита?” (Поповић 2000: 44), Поповић поставља веома важно питање. У тексту „Пуцање чира” говори о промени у певању у односу на песника бестијаријума који слика дехуманизованост градског простора. Људи су ти који стварају хаос, а његова је улога посланика божијег да сведочи о људским гресима, док су песме више као краћи записи о случајним сусретима, епизодним догађајима и фрагментарним дијалозима са саговорницима који су, у ствари, песникови двојници. Критичар не види да у Тадићевој поезији долази до некаквих суштинских промена, па му се јединственост не може оспоравати. Поповић као да полемише са својим првим текстом о Тадићу, покушавајући да самом себи скрене пажњу на врлине те поезије, упркос томе што се у њој налази нешто што не може да разуме. Констатује, ипак, да је реч о поезији која постаје сигнал за једну песничку генерацију: „Својства која овог песника чине једним од најизразитијих заступника тенденција по којима диференцирамо песничку генерацију 70-их година неразумно је превиђати.” (1998: 45)

Овај пример из критичарске рецепције наводимо јер смо уочили да изостају чак и у библиографским прегледима критике о Тадићу. Како је то једини пример отвореног „напада” на Тадићеву поезију (и на песника самог), издвајамо га као илустрацију (ван)књижевних борби тог времена, када су се превирања из педесетих одавно завршила. Иначе, Тадићева поезија углавном није била пример негативног критичког вредновања. Замерке су биле веома спорадичне и више на нивоу лаких дескрипција него аргументованих запажања. Пример је критика Владимира Павића („Град или тешки знак”) у којој критичар Тадићу замера удаљавање од интимног надахнућа, те

натегнут, „вештачки скрпљен”, поетски исказ, мањак лирике и мањак искрености, а вишак помодног и „неблиског читаоцу” (1982: 98).

## 2. 3 Канонизација дела Новице Тадића

Појам канона на овом месту употребљавамо у значењу књижевног канона, чији „споменици представљају наслеђе, колективно памћење” (Компањон 2001: 292). Иако у овом раду значење термина канон употребљавамо разнородно, овде ћемо се усредсредити на оно које искључује религијско, текстолошко и генолошко, и задржати се на књижевном канону као списку дела или писаца који су признати као узорни (РКТ 1986: 311), односно на списку аутора који се у оквиру појединачних националних књижевности сматрају најзначајнијима, те се њихова дела најчешће проучавају и штампају. Канон настаје као производ незваничног консензуса, што би требало да обезбеди његову демократичност и отвореност. Али се његова отвореност може преиспитивати јер је и он резултат односа културних, друштвених и политичких елемената, што већ улази у област социологије књижевности. „Према Ејбрамсу (М. Н. Abrams), у процесу који неког аутора уводи у канон учествују сагласност критичара, научника и аутора различитих приступа и сензибилитета, истрајан утицај тог аутора на друге писце и стално упућивање на њега унутар културне заједнице, као и његово проучавање у оквиру програма у школама и на универзитетима. Ти фактори су међусобно повезани и захтевају извесно време да би деловали.” (ПРКТКК 2011: 153) Границе канона су тешко одредљиве, али унутар канона постоји хијерархија која се може потпуно изокретати, те дела која су била маргинализована постају канонизована и обратно, мада је прелазак од центра ка маргини знатно ређи. Односи унутар канона, међутим, нису увек, па ни најчешће, последица деловања естетских вредности, већ политичких и идеолошких фактора, као и расподеле политичке моћи. Зато критичари канона стално говоре о могућности његовог отварања према другима. Радикални видови укидања канона се такође јављају, а један од примера је и Блумов концепт стварања канона према личном избору (ПРКТКК 2011: 153–155).

Расправе око питања књижевног канона углавном се тичу могућности његовог мењања, односно тзв. отварања канона<sup>74</sup>. „Сукоби око канона почели су, како са дистанце јасно видимо, поткрај седамдесетих и раних осамдесетих” (Бребановић 2008: 117), али они тињају и раније, шездесетих година, да би крајем седамдесетих, односно почетком осамдесетих, ове расправе добиле адекватно теоријско обликовање – *English Literature: Opening Up the Canon* Лесли Филдера и Хјустон Бејкер Јуниора (1979), *Canons* Роберта фон Халберга (1983). Расправу о канону покренули су они који су се залагали за његово „отварање”, а који су од стране припадника групе која је канон сматрала као непроменљиву и затворену појаву били називани „*canon busters*”. Можемо се усагласити са Бребановићем када тврди да ни отварање ни затварање канона није априорно добр или лоше (Бребановић 2008: 118). Будући да је сама историја књижевности конструкт, а нарочито покушаји периодизација или типолошких разврставања поетичких струјања, ни канон не одступа из овог система, јер је и он продукт ванкњижевних друштвених околности. Неки за канон сматрају да је реч-химера која је нанела више штете него користи књижевним студијама, због тога што је у мноштву текстова немогуће остварити институционални поредак. „Ниједан ауторитативни попис књига не почива на невином одабиру, већ на низу конкретних одлука о укључивању и искључивању којим се поједина дела институционализују за потребе владајућих елита, али са друге стране то не доказује да је неселективна параноја према постојећим установама оправдана, нити да морамо учествовати у олаком и хистеричном приписивању репресивних атрибута свему што је канонско” (Бребановић 2008: 121). Али, упркос томе, канонизација постаје и нуспроизвод валоризација и ревалоризација књижевних дела и писаца, те је немогуће заобићи је.

Сами одабири у књижевности, кроз публикување текстова (посебно ако имамо у виду објављивање у посебним едицијама, сабрана дела, изабрана дела и сл.), њихово превођење, укључивање у различите врсте избора, награђивање и на крају уношење у факултетске и школске програме, сигуран су пут устоличењу канона, односно одређеној врсти културног памћења које само по себи не може бити ни добро ни лоше, али је са друге стране игнорисање процеса канонизације сигуран пут да нам његов резултат буде од веће штете него од користи приликом тумачења књижевних дела. Отворени канон, подложен ревидирању и преиспитивању, био би тако најбољи облик

---

<sup>74</sup> Једна од прегледнијих студија о канону је књига Јана Горака, *The Making of Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea* (1991).



присуства канона, како у књижевности самој, тако и у социологији књижевности, односно култури одређене заједнице.

Од Блумових<sup>75</sup> истраживања питања књижевног утицаја у оквиру теорије интертекстуалности, а не више позитивистичког тумачења директних угледања писаца једних на друге, канон постаје суштина тзв. блумовског начина размишљања о (историји) књижевности. Од Блума се заправо проблем канона почиње посматрати заједно са проблемом утицаја. Блум у књизи *A Map of Misreading* (1975) најављује студију о „креативном погрешном читању”, али и пролегомену у проучавању ревизионизма и амбиваленције стварања канона. Он ту наводи да стварање канона није арбитраран процес, јер песници преживљавају захваљујући инхерентној снази која се испољава кроз њихов утицај на друге снажне песнике, а утицај који се протеже на више од две генерације снажних песника тежи да постане део традиције или традиција сама. Песме опстају тако што зачињу друге песме, па чак и кроз отпор, озлојеђеност, погрешно тумачење, а бесмртне постају када њихове наследнице и саме подстакну виталне песме (према Бребановић 2008: 127). Овде Блум наговештава неке од критеријума канонизације, а то су управо живост и снага. Канонизација је најрадикалнија варијанта ничеански појмљене интерпретације (воље за моћи над текстовима) – коначан вид ревизионизма, а канон најснажнији облик креативног погрешног разумевања (Бребановић 2008: 128–129). Канон посредује утицај, а утицај је код Блума неодвојив од зебње коју побуђује, и бива изједначен са стеченим страхом. Уметничке институције, укључујући и каноне, представљају структуре анксиозности, услед чега је сваки истински канон остварена стрепња, а не програм који ће нас од стрепње ослободити (према Бребановић 2008: 137).

Новица Тадић имао је ту песничку срећу да од прве своје збирке буде примећен од стране критичара и да већ на почетку своје песничке каријере буде прихваћен<sup>76</sup>, а да је сваком новом збирком испуњавао предиспозиције за улазак у канон српске поезије, у чему је много помогло и прво објављивање избора из поезије 1988. године. Примећујемо и да је интересовање од стране критике за овог песника у другој половини његовог стварња у једном тренутку мало опало, пошто су његове збирке *Огњена кокош* и *Погани језик* доживеле интензивну рецепцију, а да се појавом покајног тона и

---

<sup>75</sup> „Блум је толико инвестирао у идеју канона да се код њега све што је у вези са њом претвара у питање живота и смрти” (Бребановић 2009: 89).

<sup>76</sup> Песничка срећа, нажалост, није исто што и животна, те је свој људски век окончао материјално угрожен.

хришћанске тематике опет пробудила пажња критичарске и шире јавности. Након његове смрти и постхумно објављених збирки, као и сабраних дела, и шира, али нарочито ужа научна јавност, са посебном пажњом почиње да се бави проучавањем Тадићевог опуса, откривањем најзагонетнијих питања његове поетике, а која се тичу амбивалентности и амбивитетета.

У прве две деценије 21. века, појављују се и три зборника радова о Тадићевом стваралаштву, од којих два постхумно. Први зборник, *Новица Тадић, песник* (2009), приредио је Драган Хамовић, други, *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим* (2012), Јован Делић, док је трећи, *Огњено перо Новице Тадића* (2014), уредио Драган Лакићевић. Сва три зборника интензивно су покренула академску рецепцију Тадићевог стваралаштва, будући да у њима читамо текстове најеминентнијих проучавалаца српске књижевности.

Први зборник о Тадићевој поезији окупио је текстове Д. Хамовића, М. Пантића, Ј. Делића, Б. Стојановић Пантовић, С. Радојчића, А. Лаковића, Б. Јовића, С. Ђорђића, М. Алексића, Б. Чолака и С. Стаменића. Ови текстови су углавном усмерени на рецепцију демонског, гротеске, али се интензивније почиње објашњавати и однос Бога и Ђавола, као и везе са ранијим поетичким изразима, не више само библијском, патристичком, средњовековном и фолклорном, већ и авангардном (експресионистичком) традицијом. Радови су више окренути опису демонског света који се сагледава у контексту филозофије егзистенцијализма, у вези са емоцијама страха и стрепње. Други зборник, ламентација је и својеврстан некролог песнику Новици Тадићу. Радове потписују Ј. Делић, Р. Микић, М. Вуксановић, С. Радуловић, Д. Хамовић, З. Коцић, О. Радуловић, Д. Лакићевић, М. Пантић, В. Јагличић, М. Марчетић, С. Калезић, С. Миловановић, Ј. Стојановић, Ж. Никчевић, Л. Томић и М. Цвијетић. Поред већ раније објављених текстова који су овде прештампани, има и потпуно нових, а углавном су усмерени на преломни тренутак у Тадићевој поезији и уплив хришћанске религиозне порблематике, с тим што има радова који нагињу и правој граматичко-стилистичкој анализи Тадићевог језика. Последњи зборник, за који су писали: И. Негришорац, М. Пантић, Д. Лакићевић, Д. Хамовић, Б. Јовић, С. Радуловић, А. Кузмић, С. Радојчић, Д. Бабић, Н. Путник, Л. Делић, Ј. Алексић, А. Милановић, В. Јелачић Србуљ, С. Миловановић и В. Црепуљаревић, окреће се ужим проблемским подручјима и сасвим специфичним питањима која би могла бити кључне смернице у новој рецепцији Тадићеве поезије, у складу са уоченим тенденцијама полифоничности.

Канонизацији доприноси и појављивање у важнијим светским енциклопедијама.

А. Видан пише одредницу о српској поезији („Serbian Poetry”, ПЕЕП 2012: 1294–1295) где хронолошки досеже до песника рођених до 1950. године. Правећи преглед од средњовековне књижевности немањихког периода, у последњем низу песника који припадају истој генерацији, али са различитим поетичким стиловима, издвајају се следећи песници: Борислав Радовић, Александар Петров, Матија Бећковић, Рајко Петров Ного, Стеван Тонтић, Новица Тадић и Радмила Лазић.

У уводнику последњег зборника најављена је идеја да се поезија Новице Тадића укључи у наставне планове и програме, што је коначно и учињено у *Читанци за четврти разред гимназија и средњих стручних школа*, чији су приређивачи Предраг Петровић, Мина Ђурић, Бошко Сувајџић и Наташа Станковић Шошо (Београд: Логос, 2016), где је Тадић заступљен са песмом, диптихом, „Вече и ноћ” (*Тамне ствари*, 2003), у оквиру књижевности постмодерног доба, а у одељку „Савремена српска поезија” (Петровић и др. 2016, 374–375) уз Ивана В. Лалића, Матију Бећковића, Љубомира Симовића и Ану Ристовић. Поред поменуте песме, ту је и одломак из Тадићевог аутопетичког исказа „О писању и поезији”. Како се у уџбеницима прецизно не периодизују нити номинално одређују стилске тенденције у последњој четвртини 20. и на почетку 21. века, поезија Новице Тадића се овде проучава у оквиру најширег концепта постмодерног доба.

Стваралаштво Новице Тадића проучава се и на филолошким студијским програмима за српски језик и књижевност на универзитетима у Србији<sup>77</sup>. Ту укључујемо и израду мастер радова и докторских дисертација о његовој поезији<sup>78</sup>.

Објављивање *Сабраних песама*, и то релативно брзо након песникове смрти, такође упућује на организован начин системске и ефикасне канонизације његовог опуса.

---

<sup>77</sup> На Филозофском факултету Универзитета у Нишу, према акредитацији програма ОАС србистике из 2014. године, Тадићева поезија се изучава у оквиру обавезног предмета *Савремена српска књижевност (после 1980)*.

<sup>78</sup> Овде бисмо поменули докторску дисертацију Златка Јурића, *Поезија и поетика Новице Тадића*, која је одбрањена јуна 2017. године на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Како је предмет истраживања ове дисертације веома близак нашем, напомињемо да се увидом у њен текст могу уочити другачији методолошки приступи, али и само тумачење Тадићеве поезије и поетике, које је код нас спроведено у односу на поетику високог модернизма и постмодернизма, што је делимично водило и различитим закључцима.

Као битан моменат издвајамо и установљење Награде „Новица Тадић”, чији су први добитници, 2018. године, Јана Алексић, Слађана Шимрак и Екрем Хамид. Награда је покренута на иницијативу Министарства културе и информисања РС у „знак сећања на песника Новицу Тадића, чији је опус обележио српску поезију на размеђу 20. и 21. века и чији ауторски статус превладава све поетичке и друге поделе на актуелној књижевној сцени, а у циљу подстицања стваралаштва младих песника на српском језику”<sup>79</sup>.

У оквиру антологијске едиције *Десет векова српске књижевности*, под редним бројем 100, наћи ће се и Тадићево стваралаштво, чиме се потврђује његово изузетно место и значај у историји српске књижевности.

Књижевне награде такође доприносе канонизацији. Тадић је вишеструко награђиван савремени песник. Добитник је Награде „Љубиша Јоцић” (1982) за књигу *Огњена кокош*, „Милан Ракић” (1984) за књигу *Погани језик*, „Станислав Винавер” (1993) за књигу *Крај године: изабране и нове песме*, Змајеве награде (1995) за књигу *Напаст*, Награде „Бранко Ћопић” (2000) и „Ђура Јакшић” (2000) за књигу *Непотребни сапутници*, Награде „Васко Попа” за књигу *Ноћна свита* (заједничко издање књига *Погани језик* и *Ругло*), те Награде „Меша Селимовић” (2007) за књигу *Незнан*. За целокупан песнички опус добио је *Дисову награду* (2000), *Жичку хрисовуљу* (2008) и Награду „Ramonda Serbica” (2009).

Године 2005. жири Награде „Десанка Максимовић” одлучио је да ову награду додели Новици Тадићу, али је он одбио да је прими, рекавши: „Моја поезија и поезија Десанке Максимовић немају никакве везе. У мом случају, жири је био упознат са оним што пишем, а није, чини ми се, добро одвагнуо и друге српске песнике, који су ближи поезији Десанке Максимовић.”<sup>80</sup>

---

<sup>79</sup> Цитирано према: <http://zaprokul.org.rs/knjizevni-konkurs-novica-tadic/> [6. 3. 2018.] Право учешћа на конкурсима имају сви песници који у тренутку расписивања конкурса нису старији од 35 година и који пишу на српском језику, без обзира на то у којој држави живе. Добитници су награђени плакетом са ликом Новице Тадића и објављивањем награђених рукописа у оквиру едиције „Присуства”, назване по првој песничкој збирци Новице Тадића, а која је покренута у оквиру издавачке делатности *Завода за проучавање културног развоја*.

<sup>80</sup> Цитирано према: <http://www.politika.rs/sr/clanak/328455/Hocu-nagradu-ako-je-dobije-i-supruga> [15. 05. 2016.]

Афирмацији и канонизацији свакако доприноси и улазак у бројне изборе поезије (у часописима), антологије, панораме и хрестоматије, као вид осликавања књижевноисторијских, односно периодизацијских и поетичких диференцирања. Године 1986. Тадићева поезија се појављује у антологији *Светиљке на путу: антологија послератне српске поезије (1950–1985)* Миливоја Марковића, која је, према речима антологичара, окупила оне послератне песнике који су се појавили са „извесном зрелошћу песничког израза бавећи се егзистенцијалним питањима живота” и који су својим превратничким идејама помагали да се ослободимо комплекса европске провинцијалности (1986: 14). Потом бива заступљен у антологији Миодрага Перишића, *Укус осамдесетих: панорама новије српске поезије* (1986), хрестоматији *Шум Вавилона* (1988) коју су приредили Михајло Пантић и Васа Павковић, антологији *Боемија као слобода* (1988) Радослава Војводића и антологији *Звуци и комешања* (1989) Миљурка Вукадиновића. Деведесетих најпре имамо појављивање Тадићеве поезије у антологији *Модерно српско пјесништво: велика књига модерне српске поезије – од Костића и Илића до данас* (1991) Стевана Тонтића. У овом великом прегледу и избору из српске поезије, приређивач значајно место даје песницима који су рођени четрдесетих година, самим тим и Тадићу, јер су они унели промене у синтаксу и поступке певања. У поезији која настаје крајем шездесетих и почетком седамдесетих маркира се нов сензибилитет у српској поезији, што доводи до преструктурирања збирне слике песништва послератне епохе, до другачијег вредновања песничког језика и самог поступка, чина обликовања (Тонтић 1991: 40). Промене се дешавају најпре на нивоу песничког субјекта који више није задужен за исповедање интима и лепоте доживљаја, што нарочито бива продубљено у поезији деведесетих и постмодерној поезији, која нагиње ка разарању аутономне позиције субјекта модерне поезије, па се метафизички уображено суверено Ја повукло иза постмодернистички заснованог субјекта у изградњи и разградњи текста. Један другачији ток нове лирике чине песници у чијој поезији постоји патос трагичке егзистенције и субјективности, али су направили оштар рез према традиционалном изразу, и ту Тонтић издваја Тадића поред Раше Ливаде, Душка Новаковића, Радмиле Лазих и Милутина Петровића (1991: 47). Сматра да је најдаље у одбијању постојећег света отишао Новица Тадић – свет је универзум зла, наказности и ругобе, „монструозна машина злог демијурга”, легло несреће и сâм пакао, најрадикалније обртање традиционално-хуманистичке слике света коју зна савремена српска поезија, из које нас снагом апокалиптичне визије потреса језа и гроза нашег апсурдног опстанка (Тонтић 1991: 48). Године 1997. Тадићева поезија се појављује у књизи *Међу јавом и мед сном:*

антологија српског песништва XX века Вука Крњевића, и у антологији *Почетак песме: избор из савремене југословенске поезије* Ласла Блашковића. Читамо је и код Владимира Јагличића у *Кад будемо трава: антологија новијег српског песништва* (1998), као и у *Антологији српског песништва: XIX–XX век, књига 2* (2008) Мирослава Егерића.

Тадићеви стихови налазе се у и изборима молитвене поезије, а то су *Anthologia Serbica I, Приону душа моја: молитве Светога Саве: молитве Светоме Сави: (XIII–XX век)* Јована Пејчића и *Пред дверима: српска молитвена поезија* (2008) коју је приредио Верољуб Вукашиновић.

У сасвим особеној антологији једног жанра, *Српски сонет: 1768–2008: избор и типологија* (2009) Часлава Ђорђевића, проналазимо и један Тадићев. Такође, и у две тематске антологије Раше Перића – *Јато: птице у српском песништву* (2008) и *Мајка: 100 песама о мајци* (1990). У свим овим антологијама Тадићеве песме представљају пре необичности, одступање од постављених очекивања и прекорачење граница, него што би биле стожер оваквих груписања. Сличан статус имају и његове песме у антологијама са темом Косова – *Лелечу звона дечанска: лирско говорење савремених југословенских песника о Косову* (1989) Тода Чолака и *Песме о Косову: савремена српска поезија* (1991) Слободана Вуксановића. Најзанимљивије нам се чини појављивање његове песме „Лепа Луција” у антологијама љубавне поезије – *Ноћ скупља вијека: антологија љубавног pjesništva Црне Горе* (1992) и *Унирексова књига љубавне поезије* (1999). Мишљења смо да у Тадићевој поезији долази до „ускраћивања сваке емоције блискости и љубави” (Ђорђић 2001б: 135), те да и овде Тадићева поезија представља својеврсно одступање од очекиваног.

Афирмацији Тадићеве поезије доприноси и превод песама на енглески језик. Чарлс Симић га је уврстио у антологију српске поезије *The Horse Has Six Legs: An Anthology of Serbian Poetry* (1992, 2010), а саставио је и два избора његове поезије – *Night Mail* (1992) и *Dark Things* (2009) – које је у преводу на енглески језик објавио у Сједињеним Америчким државама. Симић је у веома кратком уводу за прву књигу поменуо све релације у којима треба посматрати Тадићев поезију: према Бошу и Гоји у сликарству гротеске, према седњовековној и ренесансној иконографији, према црној алхемији, магији и вештичарству, према гностичкој Библији, према бестијаријуму и Раблеовој гротески, према миситичарима и уклетим песницима попут Бодлера, Лотреамона и Рембоа, не би ли се сагледао његов човек створен према сатанском лику

(1992). Веома значајно је и присуство Тадићеве поезије у антологији *Child of Europe: a New Anthology of East European Poetry* (1990), коју је приредио Мајкл Марч.

Заступљен је и у ликовним пројектима *Ни дана без ноћи* (2008) Алексе Арсовића, *Језгро праска* (2008) Зорана Кричке и *Сликане слике* (2010) Горана Бабића.

\*

Већ од првих песничких збирки, већина истраживача није могла да не примети његову песничку аутентичност и самосвојност овог новог гласа у савременој српској поезији (Протић 1975; Микић 1980; Радуловић 1981; Игњатовић 1982; Пантић 1987; Павковић 1989. и други). Он наставља да пише прилично верно својим првим поетичким одабирима, што бива истакнуто и у књижевној критици нарочито крајем осамдесетих, када Тадићева поезија привлачи све већу пажњу професионалних читалаца и шире читалачке публике, фасциниране доследношћу у грађењу песничких слика овог песничког света заснованог на фрагментима и суздржаном лирском изразу. „Сасвим су ретки песници који са толико доследности једном основном осећању изграђују слику света у својим песничким текстовима као што то чини Новица Тадић” (Микић 1988: 135). Ако можемо приметити да се на почетку валоризовања његовог певања могла јавити и оцена која је изражавала извесну сумњу у његове естетске домете, ревалоризације поезије Новице Тадића у 21. веку, а нарочито након његове смрти, готово увек су искључиво позитивне, а истицање његове песнике аутентичности постаје незаобилазно.

Сагледавајући истовремено Тадићеву поезију и критичку рецепцију која ју је пратила, примећујемо да критика представља продужетак саме те поезије. Поред главних поетичких тенденција у домену карневализације и гротеске, описа бестијаријума и пандемонијума, тек са појавом интензивније хришћанске религиозне тематике поставља се питање оправдања тако разгранатог и колоритног демонског света, те се покушава објаснити и присуство покајничког духа који је и отворио питање кохерентности Тадићевог опуса. Посебним приступом појединим деловима, збиркама и песмама, најчешће јесте оствариван пун домет тумачења издвојених текстова, али је питање синтезе, након тако прецизних анализа, често упадало у противречности које овде видимо као последицу лоше изабране основе интерпретације, у оквирима

универзалности сингуларне истине модернистичке провенијенције, али одговор на тај проблем даћемо у претпоследњем поглављу овог рада.



### 3. ПОЕЗИЈА НОВИЦЕ ТАДИЋА У КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКОМ ОКРУЖЕЊУ

У записима поводом збирке *Непотребни сапутници*, која је објављена 1999. године, сâм Тадић је уочио један од проблема који ће пратити његову поезију, а који се тиче тешкоћа одређивања припадности у оквиру периодизацијских подела: „На корицама је штампана моја фотографија, тако што су је уздуж расекли. Види ми се пола лица, пола наочара, око трећина браде. Издавач, 'Народна књига', тако је то удесио. Као да су ми рекли: 'Ти припадаш веку који је прошао, а припадаш и овом који се најављује. Ми не знамо шта ће са тобом бити.'” (2012: I, 10) Чини се да је песник своје неприпадности, несврстаности, коју је критика истицала од самих почетака, био и те како свестан, те да му је могла и годити: „Нисам припадао књижевним групацијама. О свом сам трошку падао и устајао.” (2012: O, 159) Али, та му је неприпадност била и нека врста оптерећења, што такође можемо прочитати у његовим аутопоетичким записима: „Веома рано је критика у мени препознала нов, другачији и оригиналан песнички глас. И шта сада да радим у позним годинама, шта?” (2012: O, 158) Са друге стране, и поред истицане самосвојности, врло често су га доводили у везу са другим песницима и ликовним уметницима: „У новинским текстовима и изјавама био сам српски Бодлер, српски Сиоран, српски Мунк који не слика већ пише поезију. Био сам Бош, и Тадеуш Ружевић. Довољно да се надмем, помислим да сам неко и нешто.” (2012: O, 160)

У покушају систематизације постојећих књижевноисторијских периодизација савремене српске књижевности, односно поезије, имајући у виду и шири контекст, односно литерарни корпус од завршетка Другог светског рата, настојаћемо да покажемо на који начин Тадићева поезија левитира изнад могућих периодизацијских ознака и система, и због чега је овај стваралац истовремено окарактерисан и као аутохтони песник и као сродник одређених књижевних, па и ликовних уметника.

#### 3. 1 Проблемска подручја појма историје књижевности

Криза историјске мисли, која већ дуго траје на подручју хуманистике, одразила се вишеструко и на науку о књижевности, имајући пре свега у виду историју књижевности као дисциплину организовану тако да описује дијахронијски развој

књижевности<sup>81</sup>. Дефиниција која у себи, као два кључна појма, обухвата дијахронију и развој, и са структуралистичким, али нарочито са постструктуралистичким истраживањима у 20. веку<sup>82</sup>, постаје подложна не само ревизијама, већ и радикалним проблематизовањима која не преиспитују само могућности њеног постојања, већ и потенцијалног укидања<sup>83</sup>. Општа идеја развоја и прогреса, која је била карактеристична за предромантичарске<sup>84</sup> и романтичарске теорије историзма из 19. века, са појавом Хердерових идеја<sup>85</sup> директно се везала за појам нације, те од тада говоримо о историјама националних књижевности, уз историју опште књижевности<sup>86</sup>.

---

<sup>81</sup> Историја књижевности може бити дефинисана као дисциплина науке о књижевности, као одређени начин проучавања књижевности, или као појединачни приказ резултата проучавања неког проблемског подручја (Солар 1986: 5). Историја књижевности је и збивање и наука о самом збивању (Улиг 2010: 49).

<sup>82</sup> Са појавом постструктурализма, долази до проблематизовања самог појма историчности, као и могућности објективног историјског сазнања. Деконструкција, нови историзам и културни материјализам посебно су се бавили преиспитивањем различитих начина обликовања чињеница у историографске дискурсе. Једно од основних питања која они покрећу јесте и однос књижевности и контекста (историјског, друштвеног, културног уметничког, природног и техничког), чиме се наново у средиште истраживачке пажње постављају питања која је најпре отворио позитивизам, али из другог угла, и са другим резултатима.

<sup>83</sup> „Однос између историјског и аисторијског метода, који трује савремену науку о књижевности и угрожава опстанак историографије, донекле је сличан односу између унутрашњих и спољашњих приступа у књижевној критици.” (Палавестра 1986: 71)

<sup>84</sup> Историјско осмишљавање књижевних појава је било испољено још у време барока, док у 18. веку историзам постаје главна оријентација у проучавању књижевности, и тако ће остати све до краја 19. века.

<sup>85</sup> „Са романтизмом је, практично, наступила доминација историје књижевности као дисциплине” (Милосављевић 2000: 304), а дошло је и до издвајања посебних националних књижевности. Романтичари су истицали да се књижевност развија, али су различито описивали саму концепцију развоја. Са једне стране је ту цикличка концепција, коју је најпре осмислио италијански предромантичар Ђамбатисто Вико, а изградили је Шилер у есеју „О наивној и сентименталној поезији” (1991) и браћа Шлегел, а са друге, линеарна (стадијална) концепција, која је добила свој потпун практични легитимитет у 19. веку, у време позитивизма, али се ослањала на Хердерову концепцију из 18. века. Хердеров историзам најављује позитивистички историзам. Историзам, као концепција у којој се све појаве у људском свету могу објаснити преко историје, присутан је од 18. века, а доминирао је у 19. веку, све до Крочеа, када почиње да делује антипозитивистичка струја.

<sup>86</sup> Појам историје националне књижевности је седамдесетих година 19. века конституисан у Немачкој, упоредо са афирмацијом младограматичара. Гете уводи појам светске књижевности да би њиме означио књижевно стваралаштво разних народа, које може да представља литературу целог света. Та дела су истовремено репрезенти појединачних националних литература. Код позитивиста, историја књижевности постаје главна грана науке о књижевности. С једне стране, истраживања су усмерена ка проучавању

Без обзира на то што „не постоји једна општа и свеважећа историја књижевности, већ историја књижевности коју свако доба и свака култура пишу у своје име, према мерилима сопствене и критичке свести” (Палавестра 1986: 91), потребе за систематизацијама књижевноисторијских токова у циљу сагледавања књижевности једног раздобља поново активирају разматрање основних проблема теорије историје књижевности и отварају могућности за нове поделе и класификације, прегруписавања, а самим тим и за ново тумачење књижевних дела, односно превредновање књижевних чињеница. Постигујући свој пуни замах у оквиру позитивистичких теорија, историја књижевности, као посебна грана науке о књижевности, која своју методолошку заснованост дугује теоријама каузалности и детерминизма, бива истовремено тесно везана за општу историју друштва. Дилтајевски речено, и историја књижевности је израз духа времена, јер је то и књижевност сама<sup>87</sup>. Као прва бољка овако схваћене историје књижевности издвојило се њено превасходно ослањање на домете спољашњег приступа у проучавању књижевности. Уопште, на одвајање од биолошког детерминизма и позитивизма су највише утицали Дилтај и Велфлин<sup>88</sup>.

Четрдесетих година 20. века, Феликс Водичка, као припадник прашког структуралистичког лингвистичког круга, указује на то да „књижевна дела нису усамљене појаве већ се посматрају у временском поретку и (да) свако дело припада

---

историја националних књижевности, а са друге ка компаративном проучавању књижевности у оквирима концепта светске књижевности.

<sup>87</sup> Дилтај уметност схвата као еманацију људског духа. Ова хегелијанска идеја код њега је замишљена тако да се општељудски дух испољава кроз историју увек на нов начин, па се може разумети увидом у промене у историјском животу људи. Он први уводи појам епохе или периода као јединствене целине, која је организована око специфичног вида испољености људског духа (1991а: 316–323). Проучавање духа се не може заснивати на принципима природних наука, јер је књижевност еманација духовног живота заснованог на сукобљавању идеја. Дилтај велики значај поклања доживљавању књижевног дела, сматрајући доживљавање предусловом да се поједине појаве адекватно протумаче (1991б: 313–315).

<sup>88</sup> Хајнрих Велфлин се посебно бавио стилистичким проучавањем књижевности (*Основни појмови уметности*, 1915; уп. Велфлин 1965). Правећи пет појмовних парова разлика између ренесансе и барока, он је наставио Шилерову линију разликовања сентименталног и наивног песништва (1991), класичног и романтичног код браће Шлегел, као и Ничеову дихотомију између аполонијског и дионизијског, али са аспекта стила. Од Велфлина се те промене у дијахронији уметности почињу сагледавати као смена опозитних система стилског изражавања. Појам епохе, који је увео Дилтај (1991а), тек са Велфлином добија потпуни значај. „На уметничку епоху, на период, гледа се отада као на скуп уметничких дела која су прожета скупом заједничких стилских карактеристика.” (Милосављевић 2000: 408).

неком историјском низу који је дат не само временом настанка тог дела већ и његовим унутрашњим одликама (стилским, ритмичким, тематским), тако да са одређеном вероватношћу можемо у историјски низ сврстати и она дела чије време настанка не знамо. Отуда је опис историјских низова свакако први задатак књижевне историје.” (1987: 13) Водичка има у виду појам развоја када говори о задацима историје књижевности и зато и њен главни циљ види у уочавању промена које се појављују, а затим и у откривању њихових узрока (1987: 14). Појам иманенције, тј. развитка на основу специфичних узрока који леже у самој суштини појава, унели су у књижевноисторијско истраживање руски формализам и структурализам. Формирање књижевноисторијских целина један је од главних задатака књижевноисторијског проучавања у којима се обраћа пажња на књижевни естетски знак као историјску чињеницу с гледишта његовог места у низу осталих књижевних манифестација са естетском функцијом, с гледишта његове генезе и односа према историјској стварности и с гледишта његове рецепције (Водичка 1987: 76).

Унутрашњи приступ у историју књижевности доноси руски формализам. Док се спољашња историја књижевности назива генезом и бави утицајем ванкњижевних чинилаца на развој књижевности –унутрашња историја, еволуција, односи се на измене у самом систему изражајних средстава (уп. Петковић 1986: 93). Формалисти су сматрали да се књижевна еволуција одвија по принципу смене дотрајалих и аутоматизованих форми новим формама. Историју књижевности тако одређује смена књижевних поступака – уместо аутоматизованих, долазе они који изазивају очуђење. Иако су се формалисти бавили пре свега еволуцијом, треба имати у виду значај указивања на односе интерференције. Руски формалисти, пре свега Јакобсон и Тињанов, уводе поред појма низа и појам система, како би објаснили начин функционисања дијахронијских принципа у домену историје књижевности. Историја књижевности (или уметности) блиско је повезана са осталим историјским низовима који имају сопствени систем структуралних закона, а они одређују начин функционисања тих низова. Синфункцијом се означава узајамни однос неког елемента са осталима у истом систему, а аутофункцијом узајамни однос између употреба истог или сличног елемента у различитим системима. Скуп синфункција је значајан за еволуцију, док је за генезу од пресудног значаја скуп аутофункција (према Петковић 1986: 96). Историјски развој књижевности није компактан, једноличан процес, што значи да се могу раздвојити планови или равни на којима развој разнолико тече и

зависи од различите врсте и броја, како унутаркњижевних, тако и ванкњижевних чинилаца (Петковић 1986: 102).

Рене Велек примећује да се једино новина<sup>89</sup> узима као мерило вредности (1966: 34–35), јер оно што је ново и непредвидљиво носи већу количину информације, те је у том смислу и вредније. Међутим, истовремено су откривани и домети једне супротне естетике која не иде линијом новине и оригиналности, већ линијом канона и клишеа, као творевина које имају већу вредност, јер носе врсту информације значајну за опстанак типа културе коју опслужују, на шта указује Лотман (1976) уводећи појмове естетике истоветности (фолклорна естетика) и естетике супротности (нововековни европски модел културе). Петковић закључује да формалистичко опирање канонизацији не може имати универзалну вредност, будући да се заснива на само једној врсти књижевног искуства (1986: 99).

Аисторијска критичка свест јача превасходно са појавом новокритичара, који су своја истраживања засновали на унутрашњем приступу у тумачењу појединачних дела. Пошто је наше доба, оптерећено сумњом, проблематизовало све принципе историје као хуманистичке дисциплине, на удару се свакако нашла и историја књижевности, где је проблем знатно сложенији, будући да је тешко једнозначно и коначно одредити природу односа између књижевне и друштвене историје. Криза примене књижевноисторијског метода је проузрокована како његовом самом каузалном и декриптивном природом, тако и страхом од тога да би књижевност могла изгубити своју самосталност и бити субординирана идејама опште историје<sup>90</sup>.

---

<sup>89</sup> Врло често ће се и код наших историчара књижевности друге половине 20. века такође упућивати на новину као периодизацијско начело.

<sup>90</sup> Криза историзма заснива се на промени историјске свести. У *Теорији књижевне историје* (1936) Рене Велек превазилажење кризе види у приближавању историје књижевности и књижевне критике. Он се у области историје књижевности бавио проблемом еволуције, што значи да је у основи његових истраживања лежала теорија руског формалисте Јурија Тињанова. После много година истраживања, Велек је одустао од концепта књижевне историје, у тексту „Пад књижевне историје” (1973), сматрајући да у њој нема ни прогреса ни развика, и да нема другачије историје осим историје писаца, институција и технологије. Видео је да не постоји ниједна историја књижевности која искључује појам развика књижевне свести и која одбацује повезаност са другим формама духовне културе. Како је Велек остао помало разочаран и спољашњим приступ и узрочним, детерминистичким схватањем историје књижевности, није га задовољило ни првобитно одушевљење формалистичким унутрашњим приступом и еволуцијом. Не оповргавајући историчност књижевности, Велек ипак није успео да оствари једну целовиту теорију историје књижевности.

Проблем аутономије књижевног развоја један је од њених и даље актуелних проблема, али свакако да треба разликовати код књижевне хронологије од кодова другачијих хронологија уколико хронологију одредимо као основни елемент за разумевање историје књижевности (Солар 1986: 6, 7). Солар поставља питање може ли се историја схватити као структура која не зависи од хронологије као, пре свега, митског кода разумевања свих временских димензија и без хипотетичке пројекције неког поретка (1986: 12). Хронологија јесте формални услов препознавања историје, али да ли је она довољна за класификацију и повезивање јединица које чине књижевноисторијски низ? Сама по себи, она не може решити проблем континуитета, пресудан за идеју историје књижевности, јер је смисао збивања као историје једино у одговору на питање шта то траје, а не у одговору на питање шта се појављује и нестаје: „Основна класификација која је темељ повијести књижевности тако мора заправо одговорити на два питања: како на питање о идентитету тако и на питање о разлици, а хронологија одговара у бити само на питање о разлици. На питање о идентитету, стога, класична парадигма повијести књижевности одговара митском идејом приче: супстанција је повијести смислено кретање 'од почетка до краја'.” (Солар 1986: 13)<sup>91</sup> Није зато у карактеру хронологије тајна историје књижевности, него једино разматрање карактера хронологије одговара плану израза историје књижевности, која се на плану садржаја обликује као мит, а да ли се нека нова историја књижевности може другачије обликовати, то остаје отворено питање<sup>92</sup>.

Одговор на Соларова питања која би у датом тренутку могла покренути другачији начин истраживања у оквиру историје књижевности можемо покушати да нађемо у компаратистичким теоријама ове науке. Могућности измена у овом домену тичу се домета типолошких поређења усмерених на испитивање поетичких особина које се појављују у различитим временским тренуцима код стваралаца појединачних националних књижевности, а које не настају као последица утицаја.

---

<sup>91</sup> Идеје националних историја књижевности најчешће инсистирају на схватању историје као приче о прошлости, потпуно у духу Рикерове постструктуралистичке херменеутике да је „[...] целина књижевне прошлости приступачна само кроз причу и да је објективна прича о прошлости немогућа” (Николић 2015: 215).

<sup>92</sup> Свођење проблема историје књижевности на проблем хронологије одговара свођењу проблема схватања књижевности на план израза. Ако је оно што је књижевном хронологијом означено као прича, одговара ли та прича стварности, остаје главно Соларово питање (1986: 14).

Такве резултате дала је и Улигова *Теорија историје књижевности* (1982) која открива историјско у интертекстовним релацијама<sup>93</sup>. Улиг говори о историчности сваког текста, јер он увек неизбежно стоји у односу према прошлости и према савремености, што је била и идеја перспективизма Ренеа Велека. Темпоралност књижевних творевина, према Улигу, таква је да књижевно дело не постаје историја самим својим хроничарским потврђивањем, него тек својом релевантношћу у одређеним историјским низовима. Књижевни текст се односи према прошлости као памћењу, садашњости као тренутку када је дело завршено и према будућности као могућности за рецепцију, што Улигову историју, засновану на принципу симултаности, чини свевременом. Он настоји да прикаже историчност неког дела или текста, будући да су човекова егзистенција и његове уметничке творевине темпоралне, и да омогући увид у ту махом већ „инхерентну дијалектичку релацију књижевног историцитета и модернитета” (Улиг 2010:18), те зато историју књижевности види као трагање за цитатима, реминисценцијама, алузијама, симптомима. Због тога за њега постају значајни следећи методолошки принципи: палингенеца (актуелна значења неких места у тексту која су пре тог текста имала друго значење)<sup>94</sup>, ананка (неминовност да је писцу избор значења могућ једино унутар постојеће традиције), палимпсест (присутност некадашњих значења у структури неког текста), реминисценција (враћање значењу у сећању) и репристинација (покушај да се поново оживи значење у прошлости).

Са појавом каснијих структуралистичких и постструктуралистичких истраживања, поново је враћен у игру ипојам књижевног утицаја, где је од посебног значаја Блумово схватање овог појма (1980), јер га он извлачи из позитивистичког контекста и смешта у ново интертекстуално окружење<sup>95</sup>. Променом перспективе интерсубјективности, престало се са проучавањем утицаја и извора. Проучавање утицаја се вратило у књижевност под окриљем антитетичке критике, као једног

---

<sup>93</sup> Константиновић му замера што испушта из вида функцију читаоца (1986: 64). Проблематично је његово радикално изоловање историје књижевности од опште историје и историје друштва.

<sup>94</sup> Палингенеца, идеја о враћању прошлости у садашњост, је препород, поновно настајање, и означава кружни ток настајања и нестајања који не спаја само прошлост са садашњошћу, већ обнавља и целокупан процес живота властитим животним снагама (Улиг 2010: 51). У основи је сваке представе о ренесанси. Културном палингenezом се покушава повезивати прошлост са садашњошћу, како би за савременике постало присутно оно што је историјско.

<sup>95</sup> Блумова теорија утицаја је управо поникла са тла теорије интертекстуалности, која је желела да га ликвидира као застарели појам. Појам интертекстуалности Јулије Кристеве је био корак даље у превазилажењу генетичког разумевања извора и позитивистичког појма утицаја.

преформулисаног схватања интертекстуалности (Радовић 1987). Блум сматра да су и најјачи песници подложни ванпесничким утицајима, али се он бави само песником у песнику (1980: 12) – то је његова варијација на тему интертекстуалности (појам утицаја усаглашен са појмом интертекстуалности).

Харолд Блум утицај описује као борбу са великим претходником, те тиме и објашњава зазор према њему: „Једини предмет ове расправе је битка између једнако снажних, битка између оца и сина као моћних противника, Лаја и Едипа на раскршћу, мада су неки очеви, као што ће се видети, сложени из више личности.” (1980: 12) Дакле, проблем није искључен, већ је промењен начин његовог сагледавања. „Револуција се догодила тако што је ’текст’ пренесен из онтолошког поља интерсубјективне креативности у комуникационо поље ’интерсубјективности’” (Радовић 1987: 3). Харолд Блум враћа човека као стваралачку инстанцу у проучавање књижевности: „Песнички текст онако како га ја тумачим није умножавање знакова на страници, већ песничко борилиште на коме се аутентичне снаге боре за једну славу вредну тог имена, за обоготворујући тријумф над забором.” (1980: )<sup>96</sup>. „Историја песништва, у складу са гледиштем које се овде заступа, сматра се неразлучивом од песничког утицаја, јер је стварају снажни песници погрешним тумачењем других песника у циљу освајања свог имагинативног простора.” (Блум 1980: 7)<sup>97</sup> Али, док су се други аутори задржавали, мање или више, на идеји историје која јесте преглед имена и дела, Женет прижељкује историју књижевности као историју књижевних форми (1985: 12). Он сматра да би историја која описује историју риме, метафоре или описа, на пример, била историја књижевности *par excellence*.

Последњу деценију 20. и почетак 21. века ипак карактерише својеврсна обнова интересовања за теорију историје књижевности<sup>98</sup>, али у смеру формирања

---

<sup>96</sup> О традицији није ни раније Блум мислио као о пријатељском преузимању, него као о „тегобној и величанственој борби између песника–претходника и песника–следбеника, која поприма облик беспопштедне дарвинистичке борбе за опстанак” (Бребановић 2008: 126).

<sup>97</sup> Борхесова идеја је да сваки писац ствара своје властите претке, а о реверзибилности тог процеса говорио је у контексту идеје лавиринта вавилонске библиотеке.

<sup>98</sup> У *Демону теорије*, Антоан Компањон бира да говори о историји у оквиру питања која се тичу односа текста у времену, а одбацује појмове попут кретања или еволуције. Историју бира јер је баналнија, обичнија и неутралнија по питању било каквог позитивног или негативног вредновања (Компањон 2001: 252). Историја истовремено означава и динамику књижевности и њен контекст. Објашњава и свој начин виђења разлике између историје књижевности и књижевне историје. Књижевна историја је ерудитска дисциплина, односно метод истраживања (Компањон 2001: 257), и за разлику од историје књижевности



трансационалних историја књижевних култура (Николић 2015: 7)<sup>99</sup>. Појам светске књижевности се враћа у жижу интересовања, а са њим и компаратистички видови проучавања књижевности, откривања сличности према типолошким истраживањима и истраживањима утицаја. Такво стање одјек је већ далеког слома историје књижевности Ренеа Велека из седамдесетих година прошлог века, који је говорио да су пропали сви покушаји да се створи еволуциона историја, јер напретка и развоја историје уметности нема.

Дејвид Перкинс пише књигу *Да ли је књижевна историја могућа?* (1992), са циљем да потврди пад књижевне историје, уз духовиту опаску да је једини разлог њеног постојања у томе што је потребна великом броју универзитетских наставника који од ње живе. Марио Валдес и Линда Хачион приређују зборник радова *Преиспитивање књижевне историје: дијалог о теорији* (2002), у којем свој захтев за трансационалним историјама књижевности оправдавају постструктуралистичким херменутичким теоријама Пола Рикера и историје која саму себе деконструише. Све ове теорије одбацују идеју традиционалних историја књижевности, али и ограниченост на поједине националне историје књижевности. Усмерене су и подређене идеолошким и политичким захтевима за укидањем нација у постационалном друштву, реализованим и кроз концепт Европске Уније. Они одбацију историје националне књижевности зарад промоције мањинских књижевности и њеног ситуирања унутар

---

као прегледа, и сама има једно опште и једно прецизније значење. У ширем смислу обухвата и научно проучавање књижевности, односно свако књижевно истраживање.

<sup>99</sup> Едиција *Компаративна историја књижевности на европским језицима (A comparative History of Literature in European Languages)*, у до сада објављених 26 томова и *Историја књижевних култура Источно–средње Европе: повезаности и раздвојености у деветнаестом и двадесетом веку* (2004), чији су аутори Марсел Корнис Поуп и Џон Нојбауер. Њој претходи и зборник *Преиспитивање књижевне историје: дијалог о теорији* (2002), чији су приређивачи Линда Хачион и Марио Валдес, као и *Књижевне културе Латинске Америке: компаративна историја* (2004), коју су уредили Марио Валдес и Дјелал Кадир.

Код нас је традиција компаратистичких историја књижевности интензивно присутна од *Европских оквира српске књижевности* Драгише Живковића, док о теорији историје књижевности можемо читати у радовима Зорана Константиновића и Гвоздена Ерора. Од посебног значаја је и *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури* (2011). Ту је и овде више пута цитирани зборник радова са научног скупа одржаног 1984. године, *Теорија историје књижевности: опште претпоставке* (1986), састављен убрзо по објављивању Улигове књиге што је изазвало значајно интересовање. Николић с правом примећује да у њему нема радова наших најзначајнијих историчара књижевности, Јована Деретића и Милорада Павића (2015: 11).

студија културе и у складу са постколонијалним студијама, пре свега<sup>100</sup>. Реч је о политички коректним историјама које се баве вишеструким идентитетима и мањинским књижевностима, уз залагање за хибридизацију језика и етничитета. Радикална је и идеја Марка Јувана о историји књижевности као хипертексту (2011), где се повезују приповести и енциклопедија (палимпсести и нелинеарност) као вид анти–историјског заснивања историје књижевности.

Иако сматрамо да су компаратистички увиди на подручју науке о књижевности, односно историје књижевности, више него потребни, овај рад смо писали у складу са поштовањем идеје о интегралности и целовитости националних историја књижевности, каква је и српска књижевност, подржавајући тиме идеју о покушајима обнове националног приступа историји у књижевности<sup>101</sup> (Николић 2015), када се проблематизовање ове књижевне дисциплине радикализовало у мери коју смо већ поменули. У духу теорије ефективне књижевне историје<sup>102</sup>, засноване на постструктуралистичкој рикеровској херменеутици<sup>103</sup>, остајући у традицији Јаусове теорије историје књижевности, који ју је не без посебног разлога одредио као „изазов

---

<sup>100</sup> Валдес говори о идеалу постнационалности и транснационалних историја књижевности сматрајући да истина књижевне историје не лежи ни у тачном представљању аутора или ауторових интенција, ни у детаљној анализи ауторовог дела, већ пре у кретању између једног и другог уз пуну пажњу посвећену контексту ауторовог друштва, у чему се огледа дијалоска истина књижевне историје (Валдес 2002: 64). Валдес такође историју књижевности посматра као конструкцију, али и поред редефиниције националне историје, ипак преферира рад на стварању компаративне књижевности, јер су битни односи са другим књижевностима. У формирању компаративне књижевности, међутим, он губи појам националне књижевности и уводи неке другачије врсте заједница (према географском региону, на пример). Одбацује се и традиционална приповедна и постмодерна енциклопедијска историја књижевности зарад идеала колективне компаративне историје, а одустаје од херменеутичког принципа у корист идеолошке конструкције идеје о постнационалном свету. Валдесова теорија историје књижевности могла би се искористити за преиспитивање концепта југословенске књижевности.

<sup>101</sup> Иако пише књигу под насловом *Поетика српске књижевности*, и Деретић поставља питање: „Да ли је уопште могуће говорити о националној књижевности и уметности као нечему што стоји за себе, што садржи дистинктивна обележја, одређени степен индивидуалности, унутрашње самосвојности, и што као такво може бити предмет истраживања?” (1997: 9)

<sup>102</sup> Писање историје као стварање историје је заправо реализација Гадамеровог појма ефективне историје (*Wirkungsgeschichte*).

<sup>103</sup> „Једино херменеутичка књижевна историја, уместо од метафизичких представа о прошлости и истини, полази од ограничености иманентне сваком историјском писању и традиције као предуслова сваког мишљења.” (Николић 2015: 86)

науци о књижевности” (1978)<sup>104</sup>, и имплицитно подразумевајући Гадамерову херменеутичку позицију из које посматра ову дисциплину (1978)<sup>105</sup>, и овде се враћамо оснаживању концепта историја националних књижевности, сматрајући да компаратистика једино тако може добити адекватну подлогу. Јаус сматра да књижевно дело може постојати тек у рецепцији, али да сама та рецепција укључује свеукупну традицију, јер је сваки појединачан суд и могућ једино када се формира на темељу неког заједничког хоризонта, чиме се оповргава идеја о искључивој субјективности историје књижевности, која је оптеретила и разоружала Велека. Јаус је зато релативизовао поделу на спољашње и унутрашње приступе, доводећи тиме у питање читаву науку о књижевности. Имајући у виду читаочеву позицију (односно субјективну интерпретацију), Јаус, али и Барт (1971)<sup>106</sup>, додуше на нешто другачијим основама, формирају теорију историје књижевности, с тим што се Барт увођењем појма текста уместо дела опет удаљава од истраживања која би била значајна за историју књижевности. Пол де Ман добру књижевну интерпретацију види као књижевну историју: „Да бисмо постали добри историчари књижевности, треба да се подсетимо да оно што обично називамо књижевном историјом има врло мало или нимало везе с књижевношћу, а да оно што називамо књижевном интерпретацијом – под условом да је то добра интерпретација – представља у ствари књижевну историју” (1975: 310–311). Де Ман потврђује да основа историјског сазнања нису искуствене чињенице, већ управо написани текстови.

У последњој четвртини двадесетог века, деконструкција је снажније утицала на пручавање књижевности, па је књижевна историја као тема била у другом плану

---

<sup>104</sup> Ханс Роберт Јаус обнавља интересовање за историју књижевности са становишта естетике рецепције. Сматра да би за обнову историје књижевности било потребно ослободити је предрасуде објективизма. Управо је читалац тај који омогућује успостављање књижевних низова, а и историчар књижевности није ништа друго до читалац (Јаус 1978: 58). Такође, историју књижевности требало би сагледати у односу према општој историји (Јаус 1978: 81).

<sup>105</sup> „[...] сваки историчар и филолог мора рачунати с принципијелном незатворивошћу смисаоног хоризонта [...] Повијесна предаја се може разумијети само тако да се смишља принципијелно даље одређење током ствари, а исто тако филолог, који има посла с пјесничким или филозофским текстовима, зна колико су они неисцрпни. [...] За наше херменеутичко искуство је ипак несумњиво да исто дјело остаје оно чија се смисаона пуноћа доказује у мијени разумијевања [...]” (Гадамер 1978: 408)

<sup>106</sup> Дело је, за Барта, у бити парадоксално – оно је истовремено и знак једне историје и опирања једној историји (1971: 145): „[...] историја књижевности и не може бити ништа друго до историја идеје о књижевности” (Барт 1971: 151).

(Николић 2015: 31). Питања којима се до сада бавила ова дисциплина падају под подручје студија културе. Али већ Пол Рикер (1993), својом студијом *Време и прича*, мења овакав концепт, сматрајући да и историја и фикција приповедања редефинишу људско време и да обе припадају симболичким формама људског духа (акцентовање времена као референта сваког приповедања, независно од тога је ли оно историјско или фикционално). Хејден Вајт, у својој *Метаисторији*, сматра да постоји идеолошка компонента сваког историјског приказивања стварности (2011: 34). „Вајтова *Метаисторија* је са својом основном – али поједностављеном – тезом била добродошла површном одбацивању веродостојности сваке, па и књижевне историје, док Рикерово врло темељно и изузетно захтевно за праћење испитивање књижевности и историографије није остварило значајнији утицај на теорију књижевне историје.” (Николић 2015: 34)

Историја је прича која, према Аристотелу (1982), мора имати преокрете. То су управо новине које усмеравају периодизације. Промена је услов сваке приче, те су преломи и прекиди унутар традиције услов постојања књижевне историје. Упркос бројним оспоравањима, историја књижевности се најчешће исписује као приповедање догађаја. Линеарност не мора бити нужна, тачније, не изискује је свако читање. Чињенице које нису наротивизоване немају статус догађаја, и поставља се питање која је њихова улога у историји. Све време смо на трагу Рикерове идеје да се историја књижевности стално пише, односно да процес ревизије никада не престаје. Али та отвореност не указује на одсуство завршености. Свака историја мора да буде завршена и отворена, подложна ревизионизму.

Иако херменеутика не подразумева крајњи релативизам, дозвољава супротстављање различитих аргументација. Из те позиције ћемо и приступити систематизацији различитих периодизација српске поезије друге половине 20, односно прве деценије 21. века.

### 3. 2 Изазови проблема периодизације

Проблем историје књижевности и периодизације немогуће је заобићи, јер свако књижевно дело јесте и историјски феномен који је настао у историјском свету и носи његове трагове, а налази се на посебном месту у једном историјском низу који не подразумева само временску сукцесивност, већ и појам развоја, с тим што оно није

само прост производ те историје, већ и делатни чинилац у развоју књижевности којој припада (уп. Лешић 1986). Осим тога, периодизација има крајње практичну сврху и чини се из потребе за систематизацијом и у складу са захтевом за прегледношћу, како би се књижевне чињенице што јасније могле представити. За сâмо књижевноисторијско сагледавање би отуда било добро одредити природу и врсте односа које стоје између дијахроније, односно временске сукцесивности и појма књижевног развоја, као фундаменталних појмова историје књижевности (Лешић 1986: 51–62).

Иако се књижевно дело може проучавати као непоновљиви сингуларитет, неопходно је посматрати га и унутар равни историчности. Са становишта хронолошког проучавања историје књижевности, један од централних проблема којим се бави историја књижевности јесте питање периодизације, у којој би се рефлектовао њен иманентни развој, али и везе са другим уметностима, па и културом и друштвеном историјом уопште. Периодизација представља основни облик дијахронијске систематизације књижевности који зависи управо од тога како се схвата књижевни развој. Питање периодизације, које обухвата одређивање мерила по којима се врши подела на епохе, периоде, струје или покрете, подразумева и питање конкретних избора стваралаца и дела која ће се у тој историји књижевности наћи, јер историја књижевности, иако није списак имена, такође није ни „анонимна”, и управо на том месту се проблемско подручје историје књижевности отвара према питањима књижевног канона. Чим се налазимо на подручју одабира, активира се питање критеријума, односно чинилаца који одређују принципе селекције. Аксиолошки судови подразумевају одређени систем вредности (естетских али и ванестетских<sup>107</sup>) на основу којих се формира и оправдава систем селекције. Теорија историје књижевности полази од проблема вредности, јер одабир чињеница врши са гледишта опште естетске теорије вредности (Палавестра 1986: 74).

Периодизација увек почива на премиси развоја, па чак и на одређеним претпоставкама да се сам књижевни развој мора одвијати на сличан начин у оквиру различитих националних историја. Управо то полазиште постаће и камен спотицања и периодизације и историје књижевности уопште, што може водити и немогућности да се

---

<sup>107</sup> Компањон тврди да се процењивање књижевних текстова мора разликовати од вредновања књижевности као такве (2001: 292). Свако проучавање књижевности заснива се на свесном или несвесном систему наклоности. Питање вредновања је суштински везано за питање стварања књижевног канона, при чијем настајању се укључују и ванестетски чиниоци.

поменути временски одсеци прецизно уоквире и омеђе, а нарочито да се међусобно подударају у различитим националним књижевностима.

„[...] Периодизацију књижевне историје треба посматрати као 'нужно зло'<sup>108</sup>, али и као модел без којег се истраживач не може кретати у временско–просторним оквирима литерарне традиције – укључујући и њен најновији ток.” (Дамјанов 2013: 398) Међутим, свака је периодизација, истиче Дамјанов, делимично заснована на фикцији, јер занемарује чињеницу да највеће ауторе – а често и неке мање, који су пак велики због своје оригиналности – суштински мимоилазе периодизацијске и уопште универзалне стилско–поетичке одреднице (2013: 398). Ово би могла бити једна од опасности када је о Тадићевој поезији реч, будући да је, од тренука када се појавио, од стране критике означен као аутохтони песник. Оваквим одређењем најлакше се избегавало контекстуализовање односно позиционирање његове поезије у оквирима историје српске књижевности. То што га ниједан правац није у потпуности „прихватао”, могло је водити његовој маргинализацији. Пут афирмације песничке индивидуалности није нимало лак, а са друге стране, и сама периодизација може бити добра уколико није клишеирана или анахрона зато што је заснована на духу епохе (Дамјанов 2013: 398)<sup>109</sup>.

У канонском тексту „Теоретске основе литерарноисторијске периодизације” Зденка Шкреба (1964) налази се преглед теоријске мисли о периодизацији који представља добру полазну основу за увиде у касније промене у поимању циљева периодизације, те и историје књижевности уопште. Полазећи од Ричарда М. Мејера који објашњава појам периода покушавајући да систематизује немачку књижевност 19. века у тексту „Начела научне периодизације”, задржаћемо се на критикованом принципу поделе на декаде. Он бира да тај период подели у десет декада, истичући да периодизација није особина која би за историјски приказ морала бити сама по себи разумљива ни нужна, али да је потребна, јер указује на развитак, док са практичне стране омогућава одређену специфичну историјску оријентацију у којој ће се одразити

---

<sup>108</sup> „Периодизација је нужно зло.” (Шкреб 1964: 118)

<sup>109</sup> Дамјанов је, иначе, поборник схватања да наша књижевност уопште не каска за европском и да ми јесмо одувек били део светског процеса, те да се наша књижевност мењала симултано са другим књижевностима (2013: 405).

како континуитет, тако и варијабилност<sup>110</sup>. Период је за њега временски одсек којем треба придодати неко јединство, како би се са неком одређеношћу одвојио од претходног и будућег доба, с тим што ће то јединство увек бити релативно (према Шкроб 1964: 96). Шкроб овој старој теорији замера што нигде не наводи критеријуме који ће одредити периоде, те указује да се у томе препознаје субјективност сваког појединачног периодизацијског чина.

Занимљиво је приметити да у немоћи да адекватније и сврсисходније периодизују књижевност актуелне савремене епохе, историчари књижевности и данас проналазе могућност да периодизацију врше према декадама једног века, упркос извесној анахроности и евидентним мањкавостима оваквог приступа. Иако се Мејеру много замерало, овакав приступ није напуштен. Већина књижевноисторијских прегледа којима смо се у овом раду служили приликом периодизацијске организације српске поезије друге половине 20. и прве две деценије 21. века, на извештајан начин користи поделу на декаде и говори о поезији педесетих, шездесетих, седамдесетих, осамдесетих, деведесетих и поезији након две хиљаде<sup>111</sup>. Средином века оштро оспораван критеријум и даље је један од оних за којим посежу историчари књижевности, што упућује на оперативне потенцијале оваквих генерацијских подела, унутар којих се не оспорава хетерогеност, односно поетичка полифонија. Примера ради, у поезији деведесетих, Бојана Стојановић Пантовић види присуство поетских искустава различитих песничких генерација: „Најпре, она која афирмишу послератни модернизам током шездесетих година, преко реско-критичке, веристичке и неоавангардне (концептуалистичке) оријентације седамдесетих, да би осамдесете године отвориле пут лирском и епском митопеизму, све до преакцентуације различитих модела певања у складу са постмодерним, индивидуалним избором традиције, што је карактеристично за деведесете и крај века.” (1998: 4)

---

<sup>110</sup> Као чиниоце развоја Мејер издваја континуитет и варијабилност, истовремену непрекидност и сталност с једне, и промену с друге стране (према Флакер, Шкроб 1964: 123).

<sup>111</sup> У емисији Радио Београда 2, *Гутенбергов одговор* (27. 4. 2018.), а поводом завршетка научног скупа *Периодизација нове српске књижевности*, Александар Петров, говорећи о научној студији о периодизацији српске поезије 20. века, на којој ради, каже да ће примењивати систем поделе на деценије. Доступно на: <http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/3119193/gutenberggov-odgovor.html> [30. 4. 2018.]

Појам периода или епохе се није одомаћио и вођство је преузео појам генерације (Шкрѐб 1964: 98)<sup>112</sup>. Вилхелм Пиндер, теоретичар генерације („Проблем генерације у европској повијести умјетности”), за битне узима датуме рођења писаца (према Шкрѐб 1964: 100). Таква периодизација према стваралачким генерацијама подразумева да је свако доба „вишегласни акорд” стварања неколико генерација (према Шкрѐб 1964: 100). Уколико се те генерације, које се разликују у својим циљевима, подударају у употреби једнаких средстава, развиће се стилски јединствена раздобља. Прелазна раздобља су она у којима се генерације разликују и у циљевима и у средствима. Закон генерације је према његовом мишљењу посебно европски закон, јер само код Европљана промена сама по себи значи вредност (према Шкрѐб 1964: 101)<sup>113</sup>. Шкрѐб и њему замера што одбија појам напретка и што у измени генерација види само ритмички след поларно сродних акција и реакција које се рађају са новим генерацијама (1964: 101). Хенри Пејер се враћа појму генерације (према Шкрѐб 1964: 106). И он дели генерације према годинама рођења, али одбацује биолошко или метафизичко тумачење генерација. Иначе је за Шкрѐба генерација појам који је донео више зла него добра (1964: 102). Он сматра да је највреднији прилог појму периодизације дао Бено фон Висе, изрекавши да епохе можемо описати само приближно, те да критичку употребу историјских категорија треба ограничити на њихов историјски круг. Пол ван Тигем је популаризовао појам струјања која могу тећи паралелно, што би био адекватнији појам од појма периода<sup>114</sup> (према Шкрѐб 1964: 106).

Шкрѐб нас на крају упозорава да је трагедија сваке књижевноисторијске синтезе у томе што се не може доказати и што је она само мање или више уверљива, док ће један део такве анализе увек бити конструкција, али се без периода не може и њиме се сви служе, без обзира на то да ли теоријски прихватају тај појам или не (Шкрѐб 1964: 116, 117). Оправдање потребе за књижевним периодима он проналази у томе што су

---

<sup>112</sup> Међутим, и сам појам генерације се узима различито: некада према времену када су писци рођени, а некада према времену када су дебитовали. Са њим се најчешће кобинује и периодизацијски појам декаде.

<sup>113</sup> Изгледа да је и данас ово уобичајен начин увиђања односа промена и вредности.

<sup>114</sup> Велек и Ворен (1970) одбацују природњачко периодизовање, али и номиналистичко, за које је период само етикета. Имајући у виду спољашње утицаје, али пре свега иманентан књижевни развој, сматрају да се књижевни период мора устоличити на књижевним појмовима. Таква периодизација се може поклопити са поделами у политичкој, социјалној, или историји уметности, мада то није нужно. Период је временски одсек којим влада систем књижевних норми, стандарда или тенденција.



поједине стилске црте без периода слепе, а појам периода без довољног броја стилских црта празан (Шкроб 1964: 118). Без појма периода, значење одређених стилских црта не можемо схватити, нити их исправно интерпретирати: „Поједине стилске црте и синтетички појам периода повезани су, дакле, оном истом дијалектичком везом којом су повезане цјелина и појединости.” (Шкроб 1964: 120).

Шкроб донекле наставља Штајгерова уверења о адекватности и нужности стилске анализе у подручју књижевноисторијских, односно периодизацијских питања, јер је стил тај који успева да премости јаз између форме и садржине. Историја књижевности онда би била посматрана као историја стилова. Шкроб отуда даје највећи значај управо оваквој врсти књижевноисторијске периодизације. Са друге стране, стилске формације могу бити делови (или чиниоци) истог периода, а ако осећамо толико разноликости у тим књижевним смеровима, разлог је наша временска близина (Шкроб 1964: 126). Управо ово Шкробово запажање о уочавању претеране поетичке хетерогености временски блиског периода чија се књижевност проучава, приметимо и кроз преглед различитих покушаја периодизовања савремене српске књижевности, односно поезије, нарочито последње четвртине 20. и прве две деценије 21. века. Мањкавост свих тих подела је управо у немогућност издвајања прелазних стилских облика који ће се, верујемо, уочити у каснијим покушајима периодизовања. Недостатак временске дистанце знатно отежава уочавање стилских особености различитих песника, које би се могле објаснити принципом неке целовитости и јединства. Отуда је свака периодизација, временски блиска тренутку посматрања, оптерећена разнородношћу и хетерогеношћу, које у тој мери неће постојати за потоње историчаре књижевности.

Зденко Лешић издваја најпре номиналистичку и персоналистичку концепцију књижевне историје, где је развој „више или мање континуиран низ књижевног стварања, који има свој временски слијед, али у којем се поједине појаве (тј. писци и њихова дела) нижу једна за другом на чисто хронолошкој равни” (Лешић 1986: 53). Номиналистичка концепција подразумева књижевни развој као спонтани ток једне стварности, где је одређени период само арбитарна номиналистичка одредба и вербална ознака (нпр. међуратна, послератна књижевност итд.), односно наслов поглавља, и више је питање књижевноисторијске конвенције него резултат неке анализе и тумачења самог историјског живота књижевности, а може бити формирана и по деценијама и вековима (Лешић 1986: 53–54). Персоналистичка, са друге стране, подразумева такође развој као условни назив за чисто хронолошки низ „који нас води

од једне до друге стваралачке личности” и схвата писце као немерљиве и неупоредиве индивидуалности (Лешић 1986: 54)<sup>115</sup>. Оно што сâм Лешић издваја као кључну замерку за обе концепције је да и једна и друга не схватају да је њихов предмет развој, и искључиво се баве индивидуалностима које се сукцесивно појављују у временском следу. С друге стране, идеја која развој поистовећује са еволуцијом дошла је из природних наука и појма биолошког детерминизма, и подразумева неку врсту прогреса и усавршавања, након чега следи дегенерација. Међутим, развој по себи не мора имплицитно подразумевати прогрес, те је нужно подвући да се под овим појмом указује једино на промену у оквиру унутрашње повезаности збивања. На оваквом схватању појма развоја се као најприхватљивија концепција књижевне историје појављује она која је заснована на теорији алтеритета, где развој није одређен као прогрес, већ као евидентирање низа промена. Књижевност једног времена или једне средине је посебна (различита, другачија) – *алтернативна* – у односу на књижевност другог времена или друге средине, и зато ју је неопходно објаснити као алтеритет (Лешић 1986: 58). Поред тога, често се и у оквиру једне епохе, једног периода, могу јавити различита алтернативна струјања која постоје симултано, а у напетости између традиције и модернитета, што ће за нас бити посебно значајно приликом систематизације савремене српске поезије, од седамдесетих година 20. века до данас<sup>116</sup>. Лешићева теорија алтеритета потпуно је у духу постструктуралистичких интенција, јер укида поделу на доминантно и маргинално, и дозвољава симултани плуралитет. Он посебно скреће пажњу и на транзитивни карактер свакога периода који препознајемо као алтеритет, јер поред тога што је моменат за себе, он је и прелаз од претходног ка следећем, док, са друге стране, не можемо рећи ни да је сваки период завршена целина у којој би доминирао неки јединствен скуп норми, поступака и функција (1986: 59).

---

<sup>115</sup> На оваквој теорији прочивају и чувене антологије српског песништва настале у 20. веку, *Антологија српске поезије* Зорана Мишића и *Антологија српског песништва* Миодрага Павловића. За њих је, а нарочито за Мишића, сâм писац највеће мерило књижевног развоја, док се у обзир узимају само они писци који су снажне индивидуалности и који нису подлегли утицајима (према Блумовој теорији „страха од утицаја”).

<sup>116</sup> Посебну потешкоћу у сагледавању симултаних поетичких струјања поменутог периода представљаће и непостојање временске дистанце у односу на период који се разматра. Такође, не постоји могућност да тај период сматрамо завршеним, будући да говоримо о савременом тренутку који још увек траје и тиме се додатно отежава прецизно разграничавање.

Представљена теорија алтеритета чини нам се најподеснијом за опис система промена у историји књижевности, које настају као последица деловања како спољашњих (утицаја других уметности, културних и друштвено-историјских феномена), тако и унутрашњих, односно чисто литерарних фактора, па се тек у њиховој интерференцији усмерава ток књижевности чија природа није стихијска, али ни чије законитости у променама нису вечне. Ова теорија ће се показати адекватном у описивању низа напоредних поетичких струјања у последњој четвртини 20. века, јер је већина истраживача која се бавила систематизацијом тог периода увиђала напоредно постојање различитих парадигми и образаца певања. Појам алтеритета послужиће нам и у описивању поезије Новице Тадића, тако што ће оправдати њено издвајање због уочене песничке самосвојности и инсистирања на његовој поетичкој неприпадности. Таква теорија прихвата могућност задржавања разлике унутар система.

Начело хронолошке историје је сачувано, и после свих термилошких прерушавања у већини случајева је недирнуто (Петровић 1986: 38). Императив савремених књижевноисторијских проучавања јесте у одвајању од традиционално схваћеног историзма у оквирима каузалног мишљења и друштвено-историјске условљености, али то не значи да књижевност, па ни историју књижевности, треба посматрати изоловано од контекста. Књижевност је уметничка форма културе, која је остварена као текст у контексту и не сме се одвајати од оштег историјског тока цивилизације, те ни сагледавати ван културне историје (Палавестра 1986: 86). Историја књижевности, такође, није ни деперсонализована, није „историја без имена” (Палавестра 1986: 85). Излаз из кризе историчности, која није само криза метода већ и „смисла и разлога” (Палавестра 1986: 69), лежи у интегралности приступа у тумачењу, који треба да обухвате домете свих дисциплина науке о књижевности како би се слојевитост и вишезначност књижевног дела у контексту могла открити. Историја књижевности се не може одрећи историзма, али сваки метод, па и овај, мора бити подвргнут константном критичком проматрању и ревизионизму.

### 3. 3 Књижевноисторијски прегледи српске поезије последње четвртине 20. и почетка 21. века

Поменута идеја о периодизацији као „нужном злу” бива посебно евидентна када је реч о жанру поезије. Иако се „нигде парадокси покушаја систематизације литерарног стваралаштва не указују тако очигледно као у тумачењу поезије, систематизација је можда нужно насиље над књижевношћу, али насиље без којег и нема мисли о књижевности” (Пантић 1988: 11). Евидентирање тих карактеристичних промена, које тако постају граничници одређених периода, посао је историчара књижевности, задужених да у променама парадигми потврде смисао периодизацијске поделе, као вида практичнијег сагледавања песничког стваралаштва. Те промене не треба схватити као грубе и нагле прелазе са једног поетичког усмерења на друго, већ управо као функционално реализовање поетичког потенцијала разлике која се јавља унутар одређеног временског периода, јер управо разлика указује на континуитет промене. Иако се сам систем књижевности као низ смена поетичких парадигми може проблематизовати, имајући у виду питање Ихаба Хасана о томе да ли је сама теорија промене оксиморон који више не одговара непопустљивим идеолозима амбигвитета времена (1983: 456), покушаћемо да кроз преглед различитих видова књижевноисторијске систематизације, односно периодизације српске књижевности, пре свега поезије, контекстуализујемо поезију Новице Тадића, не бисмо ли тиме потврдили њено припадање одређеној поетичкој струји, односно њену самосвојност уколико ју је ипак немогуће сврстати. Како савремена српска књижевност још увек посебно не разликује књижевност с краја 20. и почетка 21. века, а бавимо се стваралаштвом песника који је писао у периоду од седамдесетих година прошлог века до почетка друге деценије 21. века, овај период ћемо сагледати у нешто ширем контексту српске књижевности после Другог светског рата.

#### 3. 3. 1 Српска књижевност после Другог светског рата – поезија и њена улога

Покушавајући да направи периодизацијски систем српске књижевности 20. века, Стојан Ђорђевић поставља питање шта представља јединство књижевности тог века, пошто нема јединствене стилске формације, покрета, правца или школе (2010: 321). Утврђивање календарских граница приликом одређења књижевноисторијских периода

постаје проблематично, будући да овакви периоди нису само временски сегменти, већ на њихово издвајање утичу како временске (хронолошке), тако и књижевноуметничке (поетичке) индикације (Ђорђевић 2010: 327)<sup>117</sup>. Посматрајући овај период у целини, Ђорђевић говори о континуитетима са слабљењима, а никако о дисконтинуитетима у развоју српске књижевности 20. века, за коју је карактеристично „стално развијање и јачање естетских аспеката књижевног дела” (2010: 323), док је јединство књижевне еволуције одређено принципом књижевне иманенције и аутономије (2010: 322)<sup>118</sup>.

Фундаменталну идеју о континуитету у развоју нашег песништва, на један имплицитни начин, дао је у својој чувеној антологији Миодраг Павловић. Можда преоптерећена поделом на предратно и поратно, наша поезија има пренаглашен прелом који је наступио са Другим светским ратом, упркос томе што примећујемо истрајавање одређених предратних тенденција и антиципацију новог певања и пре Другог светског рата<sup>119</sup>. Заправо, поезију педесетих година одређује неколико струјања: од политички и идеолошки ангажованог песништва, преко традиционалног лиризма исповедне поезије, до продужетка наслеђа међуратног модернизма. Али, упркос настојањима да књижевност 20. века сагледамо као целину, приметимо да нам посебну муку задаје сам крај овог периода. Долазак новог миленијума чини да у периодизацијском смислу постаје мање релевантна чињеница, односно да се неке друге друштвено-историјске или поетичке чињенице могу пре одредити као маркери нове књижевности. За српску књижевност би то свакако био распад СФРЈ, грађански рат, период културне изолације, а потом и транзиције, те појаве одређених песничких школа које су покушавале бити програмски усмерене и организоване. Оптерећења периодизацијског уланчавања периода и смене поетичких парадигми су многобројна. Посебно морамо имати у виду

---

<sup>117</sup> У овом контексту, занимљива је духовита опаска Свете Лукића у предговору књиге *Савремена поезија* да ми „тврдоглаво остајемо на периодизацијама по ратовима, ваљда зато да би се и у историји поезије и литературе видело колико смо ратничка земља” (1966: 10). Чини нам се да код нас и даље постоји наглашено или неадекватно повезивање друштвене историје са историјом књижевности.

<sup>118</sup> Периодизација српске књижевности 20. века, према Стојану Ђорђевићу, могла би изгледати овако: 1. књижевност до завршетка Првог светског рата коју карактерише модернизација књижевности (српска модерна); 2. књижевност између два светска рата; 3. књижевност НОБ–а; 4. послератна књижевност; 5. естетизација књижевности (иманентистичка књижевност); 6. метапоетичка и жанровска књижевност (постмодернистичка књижевност); 7. иреалистичка књижевност (2010).

<sup>119</sup> Перишић (1981а) тврди чак да су песници седамдесетих и осамдесетих година имали шансе да прескоче надреализам у тражењу претходника модерног сензибилитета, као и да послератни пробој представља или реторички алиби или конформистички арсенал.

да је веома тешко установити тачан почетак једног периода, а да је чак и бесмислено очекивати да се он тако прецизно може одредити, на шта и Ихаб Хасан упозорава, позивајући се на тврдњу Вирџиније Вулф, која је почетак модернизма везала за децембар 1910. године (1983: 456). Питање претходника у том смислу постаје индикативније за саму периодизацију него утврђивање следбеника или читавих низова епигонског трајања одређеног начина певања. „Ми смо заиста накнадно измислили наше претке, као и увек” (1983: 456). У том смислу, за нас ће бити значајније да посматрамо српску књижевност друге половине 20. и почетка 21. века покушавајући да, и са мале временске дистанце, сагледамо књижевно стваралаштво, односно поезију овог доба, не бисмо ли контекстуализовали песнички опус Новице Тадића.

Што се саме поезије тиче, ту Палавестра каже следеће: „Готово сви критичари, који су се, до сада, бавили тим питањем, уверено су свеодочили да се хронологија послератног песничког развоја може утврдити без тешкоћа и да поједина раздобља, која су понекад трајала свега неколико година, образују прилично јасно омеђене етапе, природно и видљиво повезане с оним што им је непосредно претходило.” (2012: 172) Посматрајући књижевност након 1945. године, Новица Петковић (1994) посебно скреће пажњу на друштвено-историјски контекст у којем она настаје, наглашавајући да се књижевност тог доба не може разумети без познавања друштвених прилика, и да је победа партизанског покрета над четничким, чији су припадници били монархистичког опредељења, била један од разлога успостављања социјалистичког друштвеног поретка који се у Југославији задржао готово пола века и утицао на књижевни развој много више него што су утицали ранији друштвени системи. На то скреће пажњу и Александар Петров када пише: „Социјалистички реализам није само књижевна појава, нити се као такав може ваљано протумачити.” (1983: 110).

Прве послератне године биле су посебно драматичне и преломне, а захватио их је најпре талас ударничке поезије и идеје о књижевности у служби револуције. Доминирају писци који су књижевност потпуно подредили социјалним и револуционарним идејама, међу којима су Чедомир Миндеровић, Танасије Младеновић, Душан Костић, Скендер Куленовић. Осећање дужности према револуцији и њеним циљевима изнедрило је књижевност посебне обновљене реалистичке поетике и социјалне ангажованости, са готово незаобилазном тематиком из НОБ–а и окупације, али, нажалост, то доба остаје упамћено по слабијем уметничком домету. За поезију између 1945. и 1950. године карактеристичан је завршетак развојне линије која је започета крајем двадесетих година и која је обележена присуством социјалне тематике.

Реч је о посебном типу ангазоване књижевности, чији је задатак је био да осмисли друштвену револуцију. Ова књижевност социјалистичког реализма је обележена догматизмом и развијала се под утицајем совјетске књижевности. Генерално узевши, књижевност овог периода карактерише одсуство плурализма, односно постојања различитих поетичких струјања (Петров 1983: 99–199). И то је вероватно последњи тренутак у историји српске књижевности у ком можемо приметити изостанак хетерогености.

На одређену униформисаност и одсуство поетичког плурализма указује и Света Лукић у књизи *Савремена поезија* (1966), где са релативно мале временске дистанце настоји да сагледа и пружи сумаран поглед на српску књижевност, тачније српску поезију након Другог светског рата<sup>120</sup>. Док су, с једне стране, ту писци који су објављивали текстове настајале током окупације, а који су израз њихових стандардних и већ устаљених стваралачких пракси (попут Иве Андрића, Исидоре Секулић, Вељка Петровића), јављају се спорадично оригинални поетски гласови из НОБ-а (међу којима су и гласови предратних надералиста, Дединчев и Давичов, уметнички најзапаженији), потом и лирски песници традиционалне оријентације који су безуспешно покушавали да освоје проблематику изградње социјализма (попут Десанке Максимовић), затим присталице покрета тзв. социјалне литературе (Јован Поповић, Танасије Младеновић), да би на крају ту били и припадници (тадашње) младе генерације, тзв. пругаши, одушевљени новом стварношћу, „полуталентовани” и „неуки”, како примећује Лукић (1966: 19).

Савремена стварност након Другог светског рата је постала „императив књижевности” (Деретић 2013: 1147), а занимљиво је то да је кључни подстицај за превазилажење оваквих поетичких избора опет дошао под утицајем спољашњих околности, као последица иступања југословенских комуниста из Информбироа 1948. године<sup>121</sup>. Тада се српска књижевност одваја од униформисаног и једнообразног

---

<sup>120</sup> Лукић истиче да је најпроблематичније раздобље од 1930. до 1941. године, јер је оно у најмању руку преломно. Послератни модернизам је завршен и јављају се надреализам и тзв. социјална литература, два покрета која су се живо укључила у послератно раздобље (1966: 10). Велики број надреалиста прешао је у покрет социјалне литературе, и наставио да ствара и након Другог светског рата, оплемењујући на естетском плану домете ове литературе, али и читавог послератног певања.

<sup>121</sup> Сукоб са Коминформом, као спољашњи преломни тренутак који усмерава књижевност, истичу и Предраг Палавестра (2012) и Новица Петковић (1994).

социјалистичког реализма<sup>122</sup>. Против диктата и императива догматичне уметности се истицало да уметност не треба да служи било чему, и „ту се негде зачиње наш естетизам, једна специфична, својеврсна појава у данашњој култури и уметности (мисли се на шездесете године 20. века, прим. Ј. М.)” (Лукић 1966: 21). Велику улогу у ослобађању од различитих видова догматизма у поезији и критици одиграли су поједини учесници надреалистичког покрета и присталице лево усмерене књижевности или револуционарног уметничког ангажмана још у предратном периоду, међу којима су Вучо, Матић, Дединац, Ристић, Давичо (Петров 1983: 142).

Тај однос према реализму<sup>123</sup> (и традицији), заправо је и условио књижевне борбе и полемике педесетих година. С једне стране, ту је књижевност коју одликује преображај класичног реализма у модерни (Палавестра 2012: 76). Нови реализам, односно социјалистички реализам, представља специфичан вид деформисања реалистичке традиције кроз упрошћавање књижевне форме, осиромашење литерарног и песничког језика и изобличење етичког смисла књижевности, када књижевност мора служити револуцији. За разлику од прве струје, која се залагала за модел књижевности социјалистичког реализма, друга је захтевала обнову предратне авангарде и имала узоре у међуратном експресионизму и надреализму – тзв. „социјалистички естетизам” (Деретић 2013: 1148). За поменуту другу струју Деретић сматра да више није имала ту животност и снагу, те да се сводила на „вулгаризацију предратних ставова”, па отуда и закључује да је књижевност из педесетих и шездесетих година више књижевност која обилује стваралачким донетима истакнутих појединаца негошто се истичу домети књижевности у целини, и да је реч о књижевности стваралачких индивидуалности (Деретић 2013: 1149)<sup>124</sup>. Петковић, међутим, објашњава да ти модернисти нису

---

<sup>122</sup> Једна од првих књига која је на подручју југословенске књижевности преусмерила ток поезије била је збирка *Зоре и вихори* Весне Парун из 1948. године (Петров 1983: 41).

<sup>123</sup> Ова појава свакако не значи да имамо обнову реалистичког стилског комплекса, већ одређених стилских црта. На такав тип обнове је скренуо пажњу Зденко Шкроб у тексту „Стил и стилски комплекси” (1964). Он указује на то да би преношење појмова попут реализма с историјског на ванвременско стилско значење поред категоријалне конфузије изазвало и другу логичку грешку да одређену стилску црту, реализма у нашем случају, идентификујемо са читавом богатом стилском структуром реализма као историјске појаве, односно да читав историјски покрет изједначимо са једном његовом уметничком одликом (1964: 138). Дакле, овде долази до обнављања одређених стилских црта, али које сада, у новом окружењу, добијају и нове функције и нове изразе.

<sup>124</sup> Борба између „реалиста” и „модерниста” најпре се може сагледати као борба два табора писаца окупљених око две групе књижевних часописа. Конзервативни „реалисти” су окупљени око *Књижевних*



представљали обнову авангарде већ нешто сасвим ново, што ћемо најбоље видети управо у поезији<sup>125</sup>.

Поезија се, дакле, у послератним годинама надовезивала и на предратну и на ратну<sup>126</sup>. Деретић тврди да је она непосредније од прозе била захваћена збивањима на историјској и политичкој сцени, више под утицајем тренутних прилика и расположења (2013: 1168). Поезија борбеног заноса, прагматична, натуралистичка и народна, била је окупљена у зборнику *Поезија младих* (1947) који је сачињавала ангажована револуционарана поезија. Са друге стране, овој поезији се супротстављала поезија окренута личним емоцијама, односно поезија субјективног лиризма, насупрот колективном оптимизму из прве групе песама, коју Мишић и назива „лирика меког и нежног штимунга” (1963: 29–54), а Петров „малодушном лириком” (1983: 147). За те послератне песнике се одмах, уместо апсолута социјалистичког догматизма, указала празнина и суочавање са властитом личношћу. Лишени „заштитничког терора догме” (Петров 1983: 146), они нису осећали ништа осим пораза, који су опет доживљавали као личну драму и певали о субјективном доживљају тог осећања. Међутим, и тада је (као и

---

новина, а „модернисти” око *Младости*. У критици је то дијалог Зорана Мишића са Миланом Богдановићем. Године 1952, када долази до сукоба новог листа *Књижевних новина* и *Сведочанстава*, оба листа бивају насилно укинута, а већ следеће године долази до покушаја оснивања нове редакције састављене од чланова обеју страна у часопису *Нова мисао*, замишљеног да буде надстранички оријентисан, док су „литереарна и естетичка неслагања била од другоразредног значаја” (Палавестра 2012: 80). Убрзо се појављује часопис *Видици* који најављује нову књижевну генерацију. Почетком 1955. године долази до централне поларизације између реализма и модернизма. Сукоби између *Савременика*, часописа „старих”, и *Дела*, часописа „нових”, се наставља, а заправо је реч о борби за равноправно постојање различитих изражајних поступака, док историјску победу, како наводи Лукић, односи струја која се залагала за слободу у стваралаштву, тако да већина нових младих стваралаца не може да одоли процесу модернизације, а критика не иступа организовано (1966: 22). Педесетих и шездесетих година долази до раскида са „лириком меког и нежног штимунга”. Као званична победа нове поезије, узима се објављивање првих збирки Миодрага Павловића и Васка Попе, *87 песама* 1952. године и *Кора* 1953. године. Зоран Мишић, апологета нове поезије у часопису *Реч и време*, објављује свој текст „Певање и мишљење”, којим се афирмише нова група песника, пре свега ерудитних, са склоностима ка есејизацији и интелектуализацији поезије.

<sup>125</sup> Проза се мењала нешто спорије, јер напуштање социјалистичког реализма није значило и потпуно напуштање реалистичких стилских обележја. Динамичнији развој прозе наступиће са доласком постмодернистичких тенденција.

<sup>126</sup> Јерков предлаже поделу на рани модернизам, модернизам након Првог светског рата, те високи или позни модернизам од педесетих година (2013: 430–431) у периодизацији наше књижевности 20. века.

обично) књижевност, посебно поезија, била једно од најзначајнијих места на којима су се одвијале идеолошке борбе, док Палавестра сматра да се сама борба готово никада није тичала обнове и трансформације реалистичког метода (2012: 79). Сукоб између идеје ангажовања и бунтовног естетизма се најбоље показао у поезији, где је ова друга струја обухватала широк распон „од поетског херметизма до критичке поезије” (Палавестра 2012: 81). Временом је подела постала ирелевантна и борбе су утихнуле, а јављају се нове генерације песника. Српску поезију педесетих и шездесетих обележила је линија наглашено антиромантичарске усмерености, мада су и ти песници, као песници интимистичке поезије, показали велико интересовање за човеково Ја, али на другачији начин (Петров 1983: 148). Нешто касније, песници показују знатно интересовање за национално културно наслеђе (Васко Попа, Миодраг Павловић, Милорад Павић, Десанка Максимовић, Бранко Миљковић, Борислав Радовић).

Палавестра добро увиђа да је однос према реалистичкој традицији, проблематизовање могућности његовог преображаја и саображавања савременим књижевним тенденцијама, једно од централних питања у послератној књижевности али и „данашњег литерарног стварања” (2012: 82). Послератна књижевност се никако није одрекла етичког смисла ангажованости да би се затворила у чист естетизам.

После бурних и преломних педесетих година, поезија добија на плурализму поетичких струјања. Александар Петров наводи да се стваралаштво српских песника који су своје прве књиге објавили након 1960. године може поделити у неко група: митопеисти, нови веристи, неосимболисти, неонадреалисти, песници хумора и апсурда и песници вербо–воко–визуелног (1983: 161). Митопеисти представљају групу песника која своју поезију заснива на односу према миту, али он може бити двострук – једни се према миту односе као према подлози свих ствари, док се други односе иронично, видећи у њему лажну свест<sup>127</sup> (Петров 1983: 162–163). Нови веристи нису класични обновитељи миметичког начела, али се свакако односе према емпиријском и конкретном, као и према унутрашњем и нагонском. Они отварају поезију према научном, технолошком, публицистичком, тржишно-потрошачком и политичком дискурсу. Иако су негативно усмерени према симболистичкој и неосимболистичкој поезији, не свде реалност само на историјско и социјално. Могу користити поступке

---

<sup>127</sup> На традицији М. Павловића и В. Попе пишу и М. Павић, Б. Богетић, М. Бећковић, Г. Ђого.

хуморног и апсурдног обликовања, али се на томе не задржавају<sup>128</sup> (Петров 1983: 163–165). Групи неосимболиста припадају песници који проблематизују однос поезије и поезије, поезије и књиге, истичући у први план симболичку природу језика<sup>129</sup> (Петров 1983: 165–166). Као посебно важну групу, Петров издваја неонадреалисте: „Почетком педесетих година они су сви без изузетка одиграли значајну улогу у обнови српског модерног песništва и у заснивању плуралистичког концепта књижевног живота.” (1983: 167). У неонадреалистима Петров види и те како утицајну поетичку струју са највишим књижевним донетима, сматрајући да се и крајем седме деценије јављају песници модерног неонадреалистичког правца који и данас (1983, прим. Ј. М.) представљају једну посебно значајну појаву. „Млађим неонадреалистима, М. Петровићу, Б. Прелевићу и Н. Тадићу, подједнако су далеки и аутоматизам и теорије о социјалном и моралном смислу поезије, као и надреалистичке концепције о песništву као скандалу и експесу, па и њихове игре речима, реторика и вербализам. [...] Они се, штавише, својим густим, разуђеним и вишезначним језиком унеколико приближују неосимболистима, с којима и иначе деле склоност ка езотеризму (мада не само са њима).” (Петров 1983: 168) Ова поетичка струја је заправо синтетичка, и у њој се сливају тенденције свих већ поменутих, осим конкретне поезије. Неонадреалистичку поезију одликује и аутентична апсурдистичка фантастика, демонско, дијаболично, ирационално–парадоксално које се појављује у њиховом веризму са „егзорцистичким призвучком не само у сликама-описима већ и у синтакси” (в. Петров 1983: 167–168). Иако Петров указује на поезију М. Петровића и Прелевића као примере овакве тенденције, можемо додати да се и Тадићева поезија управо у тој фантастици, апсурду, демонском и парадоксалном на фону веризма приближава овој подгрупи песника. Песницима хумора и апсурда припадају и они код којих смех прелази у подручје црног хумора, ритуалног смеха који се приближава митском доживљају, где је он израз живота а не смрти, односно у сардонични смех<sup>130</sup> (Петров 1983: 169–170). Песници

---

<sup>128</sup> Истакнути представници су Р. Ливада, М. Максимовић, М. Комненић, С. Симоновић, Б. Шујица, М. Магарашевић.

<sup>129</sup> У овој групи су Д. Матић, И. В. Лалић, Б. Радовић, а Петров овде не помиње Бранка Миљковића. Миљковић је код Петрова у групи неонадреалиста, који спајају надреалистичке и симболистичке тенденције.

<sup>130</sup> Као представнике ове струје Петров издваја Р. Попова, П. Чудића, Б. Петровића, С. Зубановића, Д. Вукајловића, А. Пусојлића, М. Жуборског, Т. Терзића, Ж. Талеског, А. Секулића, И. Растегорца, И. Хаџића, Д. Новаковића, М. Вукадиновића, Љ. Ђурића и Р. Лазић.

вербо-воко-визуелног, тј. конкретне поезије, су присутни са најмање представника и са најмањим утицајима<sup>131</sup> (в. Петров 1983: 170–171).

Петров, дакле, имајући на располагању неколико првих Тадићевих збирки, сврстава нашег песника у групу неонадреалиста, уметнички далкео најснажнију у плурализму поетичких струјања током седамдесетих. Сама по себи, и та група је прилично разуђена, док се са друге стране, како је и сам истакао, додирује са осталим поетичким струјањима тог времена. Већ ту увиђамо недостатке оваквих номиналистичких одређења приликом периодизације, и не можемо говорити о обнови надреализма као стилског комплекса, него пре свега о обнови аутентичних надреалистичких поетичких црта које свој семантички опсег продубљују у новом контекстуалном окружењу, као и у садејству са новим поетичким изразима. Али само издвајање ове групе писаца, односно увиђање основних карактеристика њиховог поетичког импулса, указује на примарно окружење у којем се појављује поезија Новице Тадића. Запажамо да све карактеристике које је Петров навео да одређују хетерогену групу неонадреалиста, могу бити одабране за описивање Тадићеве поетике. Са друге стране, важно нам је да Петров то струјање назива према веома резистентном поетичком правцу који се провлачи кроз читав двадесети век, од његовог издвајања из окриља авангарде, истрајавања у годинама после Другог светског рата, све до данашње савремене поезије. Заиста, поетичке доминанте овог стилског одређења моћи ћемо да уочимо на различитим нивоима анализе Тадићеве поезије и поетике. Ова врста палингнетског оживљавања традиције указује нам на то да песничке линије није узалудно повлачити, посебно имајући у виду да надреалистичке тенденције постоје и у савременом песништву краја друге деценије 21. века. Склони смо томе да верујемо да управо захваљујући наслеђу надреализма, савремена поезија данас чува своју поетску суштину и често одолева тренду наротивизације.

Раздобље обновљеног реализма води крајем шездесетих година поновном преиспитивању темеља на којима се развија, док су седамдесете године донеле заокрет према властитој традицији и домаћем тлу из којег се покушавао пронаћи аутохтони израз (Деретић 2013: 1150), те је дошло до значајних промена у стилском систему и до обнове традиционалних облика<sup>132</sup>. У поезији шездесетих година, коју Петковић

---

<sup>131</sup> Међу њима су Влада Радовановић и сигналиста Мирољуб Тодоровић.

<sup>132</sup> На подручју прозе, пре свега романа, долази до употребе разноврсних наративних модела, попут поетике пронађеног рукописа, (псеудо)документарности, уношења тривијалне паралитерарне грађе, а долази и до иронизације самог чина писања. Све су то већ наговештаји краја позног модернизма и

одређује као „обнову симболизма”, јављају се Бранко Миљковић, Иван В. Лалић, Борислав Радовић, Матија Бећковић, Велимир Лукић, Љубомир Симовић, Вито Марковић, Милован Данојлић, Бранислав Петровић, Алек Вукадиновић<sup>133</sup>. Промена односа према традицији променила је и однос према стваралачком чину. У поезији долази до покушаја разбијања „савршене модерности”. Поезија се поново ослобађа „куле од слоноваче” и окреће се свету око себе, излази у сусрет захтевима и очекивањима читалаца. Напушта се високо култивисан стил, језик више није тако избрушен, стих је аритмичан, а са друге стране поезија се отвара процесу прозаизације, те у њу живо улазе и рационални елементи, прозаизми и наративни поступци (Деретић 2013: 1150). „Десакрализација стваралачког чина”, коју помиње Деретић (2013: 1151), упућује нас на то да се границе поезије шире. Она се тематски грана ка приземном и баналном животу свакодневице, те апсолутно све може постати предмет поезије, односно књижевности уопште. Поезија тренутка у којем пишемо овај рад, у стиховима велике сугестивности, црпи потенцијале тих, тада радикалних, проширења граница. Деретић такође примећује да је деведесетих дошло до једне супротне тенденције и да се књижевност, како би ухватила светске токове, почела окретати постмодернизму.

На хетерогеност групе песника шездесетих и седамдесетих Деретић гледа на следећи начин. С једне стране су ту неосимболисти, међу којима се истичу Бранко Миљковић, Борислав Радовић, Велимир Лукић, а са друге стране су ту неокласицисти, попут Ивана В. Лалић, Јована Христића и многих других. У посебну групу издваја Божидара Тимотијевића, Драгана Колунцију, Милована Данојлића, Вука Крњевића и Љубомира Симовића. Затим су ту и тзв. песници-сељаци, тематски усмерени ка земљи и народу – Момчило Тешић, Србољуб Мишић, Добрица Ерић. Опозициона струја оваквој поезији била би модерна урбана поезија која употребљава говорне идиоме, окренута прозаизацији песничког израза, слободним структурама, хумору и гротески, чији би најпознатији представници били Душко Трифуновић и Мирјана Стефановић. Тих шездесетих година долази и до неоромантичарске обнове, која је реакција на неокласицизам. Реч је о сензуално-хуморној поезији међуратних песника који поричу

---

продора нових постмодернистичких тенденција које ће се у пуној снази остварити осамдесетих година 20. века.

<sup>133</sup> Петковић се у одељку „Српска књижевност 20. века” (*Историја српске културе*, 1994) не бави посебно различитим постичким нијансирањима између поменутих песника, нити одвајањем посебних струјања.

херметичност поезије. Међу представницима су Бранислав Петровић, Матија Бећковић, Божидар Шујица и Вито Марковић.

Говорећи о поезији истог периода, од краја шездесетих, Деретић најпре указује на појаву поезије која је аналогна стварносној прози (прози новог стила или обновљеног реализма), а свој пуни домет остварује седамдесетих година (2013: 1176). И сама се релизујући у домену прозирности језика, окренута ка миметичком представљању стварносне подлоге, за ову поезију је карактеристичан процес прозаизације, што се најбоље може видети кроз уплив баналног и свакодневног, употребу наративних стратегија и прозаизама, као и ритмичног стиха на плану версификације. Што се самог тематског распона тиче, не треба заборавити да је он веома широк, од мита и историје до политике и савремених масмедија. Песници који пишу на тај начин су Раша Ливада, Милан Комненић, Стеван Тонтић, Симон Симоновић, Мирко Магарашевић, Иван Гађански, Мирослав Максимовић, Милан Ненадић, Тиодор Росић. Негативну критику стварности, са ироничне дистанце и без патетике и сентименталности, а у хуморној визији пишу Александар Секулић, Ибрахим Хацић, Иван Растегорац, Душко Новаковић, Радмила Лазић. Црнхуморни песници који никада до краја не иду приликом негирања, а у извесном смислу кроз такав вид хумора афирмишу и ослобађају, пишу Адам Пусојлић, Милутин Петровић и Новица Тадић.

Деретић, дакле, Новицу Тадића сврстава у ред оне групе песника која се на песничкој сцени појавила шездесетих година, а свој пун домет остварила средином седамдесетих, када Тадић и објављује своју прву збирку. То је поезија која посматра стварност и формира наративизовани поетички модел, који има за модел-узор стварносну прозу тога доба. Тадићева поезија представља негативну критику стварности кроз иронију, гротеску и црни хумор као стилски избор, а све у функцији разобличења и демаскирања стварности. Њена ангажованост је у домену окретања ка стварносној основи која не иде до краја у негацији живота Ево како тачно Деретић описује Новицу Тадића у својој *Историји*: херметичан, оскудан у изразу, али жестоке имагинативне снаге, чији је свет пун безобличних чудовишта што насрћу одасвуд (2013: 1177).

Тадићева поезија, којој се од самог тренутка појављивања и првих критичких рецепција приписује одређена самосвојност, за разлику од групе у коју је и Деретић поставља, још увек почива на изворној херметичности песничког текста, и у томе се може видети њена особеност, чак и када улази у воде критичког веризма. Сматрамо да

се на том споју налази место одакле треба сагледавати Тадићеву поетику као последњи израз модернизма и први знак постмодернизма. А управо то чвориште неодређености чува аутентичност његове поезије, али и изазива невоље његовим тумачима. Међутим, тешко да са овог места можемо ишчитати свеукупност и суштину његове поетике, а нарочито функцију његове имагинативне снаге, као и значење тих „безобличних чудовишта”. Али, како је реч о поезији која на најнепосреднији начин комуницира са стварношћу и према њој заузима активан однос, видимо да је већ Деретић дао кључ за тумачење комплексног демонског света, постављајући га у однос према реалности, сматрајући да он представља песничку слику стварности. Црни хумор, иронија, гротеска само су средства за депатетизацију у опису такве стварности и одржавају дистанцу песничког субјекта који се оваквим отклоном покушава не само издвојити из света којем припада, већ и спасити.

И Деретић сведочи о плурализму поетичких струјања у поезији с краја 20. века и о њеној разубуђености. Иако непостојање временске дистанце свакако јесте један од разлога за немогућност повезивања сродних песничких тенденција, динамичност поезије се види у истовременом присуству субјективног лиризма (Слободан Рактић, Драган Драгојловић, Драгомир Брајковић, Даринка Јеврић, Радомир Андрић), неосимболизма који настављају Божидар Милорадовић, Милан Милшић, Алек Вукадиновић, Јован Зивлак, Војсилав Деспотов, Рајко Петров Ного, Гојко Ђого, Бошко Богетић, Звонимир Костић, Ђорђо Сладоје, те експерименталне и поставангардне поезије (Владан Радовановић, Вујица Решин, Милосав Тешић, Драган Јовановић Данилов, Владимир Копицл, Војислав Карановић, Саша Радојчић, Саша Јеленковић, Гордана Ћирјанић, Ана Ристовић). Деретић се ту исцрпљује, а његови увиди досежу до почетка деведесетих. Он у својој *Историји* није могао сагледати извесну „проблематичну” измену у тону певања Новице Тадића, али је његово запажање управо и због тога веома значајно, будући да је растерећено сазнања о потоњој промени која је увела велике недоумице у тумачење његовог песништва.

Паралелно са Деретићевом *Историјом*, можемо читати и Палавестрину (2012), где он у књижевности након Другог светског рата издваја неколико етапа. Од старијих предратних песника су ту Вељко Петровић, Милош Црњански, Десанка Максимовић, Тодор Манојловић, Десимир Благојевић. Сасвим другачију судбину су доживели у послератним годинама припадници тзв. социјалне литературе, која је током тридесетих година имала великог удела у формирању друштвене свести и ширењу револуционарних идеја опште социјалне правде (2012: 183). Поред песника Јована

Поповића, Чедомира Миндеровића, Душана Костића, Танасија Младеновића, Радована Зоговића, Скендера Куленовића, ту су и песници ангажоване ратне лирике (Бранко Ћопић, Јанко Ћоновић, Мирко Баћевић, Марко Враћешевећ). Много већу снагу и способност адаптације су показали некадашњи надреалисти – Оскар Давичо, Душан Матић, Милан Дединац, Александар Вучо, Љубиша Јоцић. Прва етапа је прошла у знаку романтично-патетичног конструктивизма поезије заноса, а везана је за борбену ратну еуфорију и предратну социјално-ангажовану лирику (2012: 172). Друга етапа је етапа субјективног лиризма, која је трајала нешто дуже и припада „елегичној поезији сентиментално-меланхоличног лиризма, као прелазак на мале теме субјективних лирских исповести” (2012: 172). У овој етапи Палавестра види изворе каснијег раслојавања поезије, јер је то прва озбиљнија противтежа колективистичком хорском певању која је значајно утицала на промене у послератним песничким преокупацијама (2012: 199). Њој припадају Риста Тошовић, Славко Вукосављевић, Светислав Мандић, Слободан Марковић, Бранко В. Радичевић, Изет Сарајлић, Мира Алечковић, Мирослав Антић. У тој струји је најбољи изданак лиризма дао Стеван Раичковић. Трећа етапа носи побуну авангарде, као мале књижевне револуције у нарушавању форме, ширењу граница тропа и лексике, код Васка Попе и Мидрага Павловића, док су у четвртој етапи камерне стилизације поетичка опредељења на темељима неоромантичарске и неосимболистичке лирике, а обогаћена искуствима тзв. објективне поезије (2012: 173) Њу карактеришу песници уздржаних емоција и ерудиције, попут Ивана В. Лалића, Борислава Радовића, Велимира Лукића, Јована Христића, Хусеина Тахмишчића, Вука Крњевића, Божидара Тимотијевића, Бранка Миљковића. Пета фаза је поезија непосредног обраћања, у супротности са херметичношћу ерудитивног певања. Заправо, реч је о генерацији великих стваралачких индивидуалности (Палавестра 2012: 226) којој припадају Љубомир Симовић, Александар Ристовић, Владимир В. Предић, Милован Данојлић, Душко Трифуновић, Бранислав Петровић, Матија Бећковић, Вито Марковић, Драган Колунџија, Србољуб Митић, Добрица Ерић. Шеста етапа носи протестну критичку поезију, усклађену са неконформистичким расположењима младе генерације, те поезију затворених структура и остварења поетског значења искључиво у области језика (2012: 173). Реч је о интелектуалној поезији протеста (Палавестра 2012: 236), којој припадају Раша Ливада, Рајко Петров Ного, Слободан Рактић, Драгољуб С. Игњатовић, Мирко Магарашевић.



### 3. 3. 2 Српска поезија шездесетих и седамдесетих година – Тадићево непосредно песничко окружење

Српска поезија седамдесетих година представља непосредно песничко окружење поезије Новице Тадића, па јој треба посветити и посебну пажњу, с нарочитим освртом на тзв. критичку поезију, односно поезију новог ангажмана која се јавља шездесетих година и наставља да траје током седамдесетих, када се Тадић и званично појављује у књижевном животу.

Палавестра<sup>134</sup>, у тексту „Песништво осме деценије” (1981: 14–15), напомиње да крај шесте деценије није наговестио никакву суштинску авангардну измену песничких схватања и одређења. Током шесте деценије је дошло до великог ослобађања песничког језика, док се у седмој и осмој деценији и даље настављају разбијања конвенционалних структура на нивоу песничког језика, кроз његово проширење према уличном жаргону, тако да језик поезије тих деценија обухвата све: од традиционалног до херметичног.

То песништво, које Палавестра означава критичком поезијом, а које ће Перишић назвати новим ангажманом<sup>135</sup>, представља пуну зрелост поетске струје која се јавила педесетих година и означила почетак преображаја послератних књижевних стварања и одређења. Код нове поезије било је приметно смањење лирске компоненте и њено задржавање углавном на местима где је постојала митска или метафизичка тематика. Јасмина Лукић (1985) уочава укидање исповедног лиризма, што је једна од експлицитних поетичких особина и Тадићеве поезије. Ново песништво је пре свега мисаоно песништво, са иронијом, сатиром, алегоријом, утопијом.

---

<sup>134</sup> Палавестра говори о нашој књижевности као књижевности дисконтинуитета, мада има у виду нешто дужи временски период. „Наша култура нипошто није млада, али је врло изразита и готово трагична култура дисконтинуитета. Само за последњих сто педесет или двеста година ми смо променили неколико суштински различитих културних модела: оријентално-феудалну културу заменили смо патријархално-задружном; сеоску културу уништили смо полу-урбаном паланачком културом на коју се надовезала грађанско-волондаристичка култура, карактеристична за развитак друштва од првобитне акумулације капитала до високог капитализма. Пре него што се консолидовала и учврстила, ту културу срушила је револуционарна култура болшевичког типа, из које се преко етатистичке бирократске културе са отуђеним центрима моћи рађа нови модел самоуправне социјалистичке културе са перспективом демократског социјализма.” (1983: 97)

<sup>135</sup> Синтагма *нова врста песничког ангажмана* се јавља и код Драгомира Брајковића у тексту „Доба свеопштег уједначавања” (1981: 15).

Насупрот некадашњој ангажованој социјалној и политичкој поезији, која се више или мање непосредно везивала за друштвену наруџбину, критичка поезија своју функцију остварује искључиво поетским средствима и према законима поезије. Али треба обратити пажњу на освајање извесне аутономности, односно ослобађање поезије од директне субординираности идеологији, мада је потпуно дистанцирање немогуће. Иако се поезија одупире спољашњим захтевима, уметност и култура су ипак увек на удару одређених државних идеолошких апарата (Алтисер 2012)<sup>136</sup>. Опет, треба направити разлику између оне поезије која свесно тежи подилажењу одређеној политичкој идеји, тј. програму, која подлеже инструментализацији, и поезије која се активно и ангажовано односи према актуелним проблемима без прокламовања одрешених идеолошких и политичких идеја.

Палавестра примећује да у њој ипак има нечег од романтичарске тежње, а то је неугасива човекова тежња за спиритуалним превазилажењем постојећег, као духовни регулатор између поетског субјективизма и друштвеног искуства критичке свести. Међутим, његову пажњу нарочито привлачи описивање видова критичке поезије (Палавестра 1978). Низом критичких текстова, али и посебно у оквиру монографије *Критичка књижевност (алтернатива постмодернизма)*, где је индикативно, већ и у самом наслову, именовано ту нову књижевност и одредио је према постмодернизму у смислу изједначавања, он даје преглед и синтезу својих књижевноисторијских истраживања издвајајући најистакнутије представнике.

Појављивање критичке поезије се везује за крај шесте и почетак седме деценије као један нови вид поетске комуникације, али који није одмах наишао на одобрење, већ је био оспораван, мада се само десетак година касније, како он тврди, овај ток српске књижевности не доводи у питање, тако да више фокус није на разговору о томе да ли такву поезију треба прихватити или не, већ на разговору о њеним поетичким одредницама (Палавестра 1978: 594). Критичка поезија, опет, није нешто што се може везати само за једну епоху, јер се она јавља увек када се успостави унутрашња веза између поетског сензибилитета и критичког духа једне епохе. Она прати промене

---

<sup>136</sup> Одривање од ангажмана такође је својеврстан ангажман. Поезија увек делује као друштвено ангажована и нема тзв. чисте поезије. Још је Роман Јакобсон (1978) у есеју „Шта је поезија?“ поменуто социјалне вредности које нису доминантне, али свакако јесу организатор идеологије. Ова друштвена улога песништва коју је Јакобсон уочио, омогућила је даље разговоре о питањима ангажованости у поезији. Ипак, доминација поетске/естетске функције доприноси томе да се књижевно дело ипак сматра аутономним ентитетом и да се та аутономност не сме доводити у питање.

сензибилитета и уклапа се у просторе друштвеног и духовног развоја актуелног времена. Као што ће то учинити Перишић, и Палавестра нову критичку поезију разликује од некадашње социјалне и политичке песме које су настајале по наруџбини.

Миодраг Перишић нову поетичку струју назива „новим ангажманом”. У тексту „Синтези претходи критика”, Перишић (1981а) оправдава увођење новог типа поезије. Песници који припадају новој врсти песничког ангажмана су М. Петровић<sup>137</sup>, М. Максимовић, Р. Ливада, Б. Милановић, Д. Новаковић. А. Пусојлић, А. Секулић, П. Чудић. Нешто раније, у тексту „Ангажовање или учествовање”, Перишић (1979) објашњава поезију новог ангажмана, настојећи да покаже да није реч о искључиво социјално мотивисаном ангажману (што би била одлика старије ангажоване поезије, која се пише за време и непосредно након Другог светског рата). Перишић се чак помало уздржава од коришћења термина ангажовање када је о овој поезији реч, управо да би избегао другачије конотације тог термина и везивање нове поезије за ангажовану поезију из ранијих деценија, те користи и термин „учествовање”, како би направио разлику у оквиру истог појма, јер се нови ангажман и те како разликује од старог. Нови ангажман, за разлику од класичног (старог), ослобађа поезију од задатака који потичу из вануметничке сфере, а који су обично подразумевали да се према чињеницама из спољашњег света, и у складу са одговарајућим идеолошким одређењем, заузме апологијски или негаторски став. Нови ангажман има и другачији песнички језик који се реализује у све разноликијој употреби тзв. непесничких речи, а сам стилски поступак црпи своју снагу из гротеске и карикатуре. Ова поезија настоји да испуни циљ индивидуалистичког и целовитог погледа на свет из којег потиче, док песнички поступак којим се остварује такав ангажман подразумева песничку реконструкцију света од свакодневице материјалног света, друштвених конвенција, наиндивидуалних и ваниндивидуалних интерпретација слике света (уп. Перишић 1979). Превредновање и нова хијерархизација вредности, обликовање индивидуалног песничког света насупрот тзв. објективној слици света јесте основни поступак поезије новог ангажмана, која познаје једино логику песничке интерпретације, те јој се зато не укида поезији својствена ирационалност и чулно доживљавање тог спољашњег света. Најпре се одвија интериоризација података из спољашњег света, а онда се врши транспозиција (транссустанцијација) таквих садржина, без редукције на неки спољашњи социјално-

---

<sup>137</sup> Међу првима се издваја управо Милутин Петровић са збирком *Промена* (1974) која је, када се појавила, имала негативну критичку оцену.

политички задатак. „Мислити о новом виду ангажовања значи имати свест о песничком/језичком револуционисању функције сваког предмета песништва.” (Перишић 1979: 3) Основа критичке поезије, дакле, јесте однос према стварности, те у том смислу и говоримо о облику веризма у поезији, с тим што је у песничким сликама ова поезија могла отићи далеко од било какве миметичности, без обзира на то што јој је циљ да, с једне стране, слика ту стварност кроз различите односе, од иронијских до blasphemичних, а са друге да на ту стварност, кроз такве врсте стилизације, утиче.

Интересантан прилог разматрању поезије ове генерације јесте и текст под насловом „Поетско и антипоетско”, односно разговор са округлог стола о младој српској лирици<sup>138</sup>. Јасмина Лукић се у својој књизи *Друго лице* позива управо на расправе о новијој српској поезији, насталој седамдесетих година, а које су објављене у часописима *Књижевност* (јануар 1981)<sup>139</sup> и *Књижевне новине* (621, 624, 625 /1981)<sup>140</sup>, и закључује да су се издвојиле две струје размишљања: док су једни истицали да су седамдесете године веома важне за српску поезију, јер обилују вредним песничким остварењима, други су сматрали да је ту декаду обележило време стваралачке осредњости, чак и минорних књижевних појава, те да се зато та декада не би могла издвојити као посебан период у послератној историји српског песништва (1985: 8).

Већ ту видимо разлике које износе писци и критичари. Али, упркос томе што је округли сто (ОС 1981) био сазван да се говори о поетици младих стварлаца не би ли се открило поетичко јединство генерације, разговор је ипак био усмерен ка песничким проблемима који су више социјалне природе. Осим што се истиче готово стереотипно друштвено занемаривање и маргинализовање поезије, како од стране издавача тако и од стране шире читалачке публике и самих критичара, говори се и о драми песника који су почели да пишу седамдесетих година врло јасним језиком, а који је наишао на одређену врсту отпора, на шта скреће пажњу Братислав Милановић (ОС 1981: 79), а што је

---

<sup>138</sup> Братислав Милановић у тексту „Врзино коло” (1981) овај округли сто сматра готово мртворођенчетом, конфузним и недореченим, а критикује и саме термине (појмове) „урбана”, „критичка” и „стварносна” поезија.

<sup>139</sup> „Поетско и антипоетско: округли сто о младој српској лирици”, објављен је у часопису *Књижевност* (год. 36, књ. 71, св. 1 (јан. 1981): 74–95) и обухвата текстове Душка Новаковића, Слободана Зубановића, Бранка Алексића, Новице Милића, Братислава Милановића, Ненада Грујичића, Живорада Ђорђевића, Гордане Ћирјанић, Милана Ђорђевића, Златка Красног, Миодрага Перишића, Јасмине Лукић, Предрага Богдановића и Звонимира Костића.

<sup>140</sup> Текстови су резултат својеврсне анкети о „новијој” српској поезији, а објављени су у ова три броја *Књижевних новина*.

последница сукоба два песничка концепта. Милановић управо издваја Новицу Тадића и Слободана Зубановића као песнике чије се књиге одбијају штампати јер нису „књижурине раз-сентименталисаних и плачевних мрчитеља хартије” (ОС 1981: 79). О тој новој генерацији ипак је изречен некакав суд, који пре свега иде у прилог томе да се евидентира појава критичке поезије, односно певања које се критичком свешћу самих аутора обрачунава како са дотадашњим индивидуалним, тако и са општим искуством, како наводи Бранко Алексић (ОС 1981: 81).

Јасмина Лукић остаје при томе да је реч о једној генерацији код које долази до промене вредности, како у прози, тако и у поезији (ОС 1981: 82), док је, рецимо и то, за Новицу Милића илузорно говорити о томе да нешто посебно одређује савремену српску, односно тадашњу младу српску поезију (ОС 1981: 82), као и за Милановића који уместо генерације пре види изразите индивидуалце (ОС 1981: 84)<sup>141</sup>. За Перишића постоји нешто ослобађајуће у овој генерацији, што подсећа на оне из педесетих година, а превасходно долази од лежерности у избору тема, као и од третирања односа песник – колектив (ОС 1981: 83). Као кључне обликотворне принципе, он издваја иронију, анегдоту и дистанцу, уочљиве приликом представљања баналног света свакодневице која пролази кроз процес трансупституције, да би на крају говорио и о позитивним искуствима савременог ангажмана (ОС 1981: 87, 89). Душко Новаковић ту види још један од покушаја успостављања канона, а као кључне особине овог песништва издваја, такође, иронију, црни хумор, парадокс и уопштено онеобичавање ранијих поступака (ОС 1981: 84), што је донекле блиско и Ненаду Грујичићу, који у тој поезији види „стишану авангарду” и разбијање традиционално схваћених канона, укидање патетике, док читаву генерацију карактерише самородни поглед на свет (ОС 1981: 86). Звонимир Костић издваја три прецизне линије: миљковићевску (после 1961. године), певање на

---

<sup>141</sup> Небојша Васовић посебно истиче да нема никакве оригиналности код нове песничке генерације и да је немогуће говорити о постојању једне нове песничке генерације, али да је зато једино могуће издвојити неке од одлика које су типичне за поезију створану током осме деценије (1981: 69). Он ту појаву означава као „маниризам антипоетског” (1981: 69) који представља спрегу антипоетског и реалистичког, што доводи до појаве поезије баналних ствари која више и не жели да трансцендира баналност свакодневног од којег полази. Називајући ту поезију „новинарским реализмом” (1981: 70) он јој чак и укида критичку оријентисаност (за разлику од других истраживача), а посебно се оштро осврће на жаргонску употребу језика када каже да је тај говор транспонован у поезију без икаквог преиначавања – „жаргонска употреба језика и плитки реализам теже да поезију претворе у новинарство или да је, што је још горе, сведу на ниво приватне баналности” (1981: 70). Упркос свему, управо Новицу Тадића, уз Рашу Ливаду, издваја као оне који се не утапају у просек.

теме националне митологије (почетком седамдесетих) и антипоетску струју (ОС 1981: 89), док Јово Марић разлаже тај трећи талас у три правца: истраживање културне баштине, поезија свакодневног и асоцијативни поетски говор (ОС 1981: 89–90). У одбрану антипоетске струје иступа и Милан Ђорђевић уз напомену да је антипоетска урбана поезија присутна у песништву још од Вијона, а да сада антипоетско доживљава најсветлије тренутке, мада је и сам појам антипоетског прилично проблематичан, јер оно што је антипоетско у једној епохи, постаје поетско у другој, да би Костић на крају додао да антипоетска струја заправо негира „поезију опијености срца” и да доноси црни, сардонични хумор у оквиру истицања негативних категорија (ОС 1981: 92).

Они који су се определили да говоре о неком поетичком јединству ове генерације, најчешће су истицали оно што би се могло обухватити термином критичка поезија. Проблем лежи у ономе на шта је још Перишић указао, а то је преоптерећеност термина и другим значењима која садрже имплицитну негативну конотацију. Али, у историји уметничких идеја управо имамо случај да постоје константне или фундаменталне вредности које у појединим раздобљима представљају и основе за еволутивна сагледавања, и лако отварају и питања континуитета у језичкој, књижевној и духовној традицији.

Један од значајнијих избора из савремене поезије који се појавио осамдесетих година је и хрестоматија *Шум Вавилона* (1988), преглед тадашњег савременог песништва, коју су као млади књижевни критичари приредили Михајло Пантић и Васа Павковић<sup>142</sup>. У своја два уводна текста и они настоје да представе „нову” поезију свог времена, а којој припада и рана фаза Тадићевог песничког стваралаштва.

Покушавајући да одреди, односно омеђи песништво „нове младе песничке генерације”, Пантић улази и у проблематику такве врсте одређења, пошто је реч о једној од репетитивних појмовних синтагми која, уистину, у сваком тренутку одређује различиту песничку генерацију, док је, са друге стране, и у једном синхронном пресеку прилично тешко одредљиво на које се тачно песнике односи<sup>143</sup>. Тај оперативни термин

---

<sup>142</sup> Поред одабраних песама сваког од унетих песника, ова хрестоматија обухвата и низ критичких текстова уз њихову поезију, из пера самих приређивача.

<sup>143</sup> Нарочито нејасно код овог појма јесте то што се не зна да ли он упућује на песнике млађе животне доби, или оне који у одређеном тренутку дебитују у књижевном животу без обзира на индивидуални узраст, или је пак реч о оној *генерацији* песника, која се у датом тренутку сагледавања савремене књижевности конституише, без обзира на то чине ли је дебитанти или већ присутни песници, и независно од тога колико су стари.

фигурише увек, јер сваки временски период има своју нову или млађу песничку генерацију, те се, са променом савременог тренутка, мења и нова песничка генерација. На то и Пантић упућује када каже да је то поезија која се „пише данас и овде” – обухватајући овим појмом ауторе рођене после Другог светског рата (1988: 5). Млађе српско песништво (поезија седамдесетих и прве половине осамдесетих) – окупља „већину вреднијих песничких резултата оних песника који су се јавили и потврдили након антологије послератног песништва Милана Комненића<sup>144</sup>, као само један од зглобова српског послератног песништва. Осим јединства у језику, песнике ове групе карактерише постојање ’у сфери разлика’” (Пантић 1988: 6). Њихово певање представља више континуитет у односу на певања песника из Комненићеве антологије, а мање заокрет, те су за Пантића то „нови изданци на стаблу модернизма” (1988: 6). У свом тенденциозно фрагментарно уобличеном тексту, Пантић набраја све особине тог „новог” песништва, а то су: депатетизација, слободно асоцијативно узглобљавање стихова, укидање граница виших и нижих поетика, естетизација деестетизације, даље раслојавање стиха и весрификацијских правила, наглашена метатекстуалност, наративност готово приближена прозној фактури, превласт когнитивних над емотивним елементима певања, поетска мелодија, језичка аритмичност, лом језика, одсев актуелности, редукција језика, минимализам, иронија, фрагментарност, нови ангажман, нова једноставност, нова интегралност (карактеристична за митопеисте), поетска досетка, парадокс, истогласје, нарушавање истогласја (1988: 6–7), док као кључне појмове издваја: иронију, наратију, поетску досетку, лом језика, митопоетизацију, неолиризам и веризам. Иако само побројане једна за другом, уз спорадичне експликације у заградама, овај Пантићев списак готово у потпуности представља релевантне особине које карактеришу не само песништво генерације о којој је говорио, већ и читавих потоњих песничких генерација, до данашњих. Пантићев преглед је резултат брижљивог и континуираног критичког проучавања разумења

---

<sup>144</sup> Мисли се на антологију *Новије српско песништво* (Београд: КОС, 1972) коју је приредио Милан Комненић. Ово уланчавање антологија, панорама и хрестоматија је веома индикативно са становишта књижевноисторијског сагледавања поезије. Како се *Шум Вавилона* надовезује на Комненићеву, тако се антологија Ненада Милошевића, *Из музеја шумова: антологија новије српске поезије 1988–2008* (Београд: ВБЗ, 2009) надовезује на Пантићеву и Павковићеву хрестоматију, а што је и сам аутор сугерисао насловом. У покушајима оваквих надовезивања наслућује се управо свест о развоју у историји једне књижевности, а нарочито потреба њихових аутора да својим изборима успоставе поетичке везе и исцртају доминантне линије песничких континуитета.

песничке продукције тога доба. Сви песници који су укључени у ову хрестоматију, захваљујући одређеној црти која формира њихову песничку самосвојност, руше истогласје и чине саставни део шареноликог песничког универзума осме деценије 20. века.

Као најизразитију формалну особину „новије српске поезије” Пантић издваја прозаизацију стиха и песме (1988: 12). Док се с једне стране напушта чврсти (реалистички, миметички, мотивацијски) систем у прози, са друге стране се испољава наративност у поезији, што је условило приближавање прозног и поетског ритма, али и крајњих исхода два типа литерарног израза<sup>145</sup>. Пантић заправо сматра да у поезији седамдесетих и осамдесетих нема темељних преображаја модерности поезије (трагови постмодернистичких поетика се јављају постепено и нешто касније<sup>146</sup>) јер су нови песнички резултати синтеза претходно уобличених поступака и значења (1988: 13). Овде такође има речи о „новом ангажману” у српској поезији, тачније о извесној самосвести која постоји у односу на друштвено-политичке мотиве. Поезија постаје субверзивна на један другачији уметнички начин, а песништво изражава нову побуну.

Пантић се, у свеукупности дифузности поезије овог времена<sup>147</sup>, такође латио посла издвајања неколиких песничких струјања („група”): наративиста (С. Гуцевић, М. Ђорђевић, Н. Вујичић) код којих је присутна прозна фактура поетског језика, поврмени прозни ритам стиха/синтаксе, изражена референцијалност певања, па чак и присуство редуковане фабуле; митопеиста (З. Костић, Р. Лукач, Ж. Николић, С. Нешић) који препревавају архаично наслеђе језика и националног мита и књижевности, кроз реактуелизацију архетипова; новолиричара (С. Зубановић, Б. Милановић, М. Комадина) који не напуштају традиционално лирско, али успостављају и релације према новим предикатима певања у ироничном или меланхоличном стилском изразу, и песника лома језика (Н. Васовић, З. Ђерић, И. Негришорац, М. Вукадиновић), који у складу са

---

<sup>145</sup> Ово приближавање прозног и поетског дискурса упућује нас на то да је све књижевне теорије, методолошке приступе проучавању књижевности, могуће применити без жанровског ограничења. Наративност савремене поезије у потпуности оправдава и шири могућности примене нараторских истраживања у подручју поезије.

<sup>146</sup> Нешто касније ће бити више речи о односу критичке поезије и постмодернизма, те ћемо покушати да мало подробније дамо одговор на питање о постојању и донетима постмодернистичке поезије у српској књижевности.

<sup>147</sup> Дифузност поезије овог периода није последица само стварних међусобних разликовања, већ и премала дистанца са које се ова поезија сагледава. Што је временска дистанца већа, то је лакше одредити мањи број песничких усмерења, односно учинити повезивање сродних тенденција.



постмодернистичким наговештајима трагају за новим изражајним средствима и значењима кроз језички експеримент – усложњавање граfiјског облика/изгледа песме, осамостаљивање или дробљење речи, појачан значај интерпункције – уз захтев за обнову ероса поезије и уметности (1988: 16).

Међутим, управо најбољи песници опиру се лаком сврставању у поменуте групације, тако да сама песничка индивидуалност доводи у сумњу било какав вид систематизације поезије – што је песник самосвојнији, то је систематизација мање могућа. Управо у ову групу „несврстаних” Пантић убраја Новицу Тадића, а уз њега и Милована Марчетића и Војислава Деспотова. Пантић за Тадића каже да је то „најаутентичнији и најпрепознатљивији глас у контексту новијег, млађег песништва” (1988: 46). „Тадић као да нема песничких предака [...] а настављачи готово и да нису могући – реч је о песништву сасвим повученом у себе [...] у простор инфернално– апокалиптично–фантастичких бића и језичког мартирства. [...] Тадића, наиме, врло тешко можемо препознати као представника одређене ’струје’ или ’усмерења’ – он је, уџбенички речено, ’усамљена појава.’” (Пантић 1988: 50, 51) До 1988. године, када хрестоматија излази, Пантић не примећује никакве некохерентности у Тадићевом опусу. Сматра да је то поезија са јасно одређеном централном семантичком нити која се стално продубљује и варира у новим песмама : „[...] певајући о истом, увек пева другачије” (Пантић 1988: 46). Пантић, дакле, припада оној групи критичара која је већ након неколико првих Тадићевих збирки говорила о његовој песничкој самосвојности и кохерентности унутар дотадашњег опуса, што је посебно изражено у његовој тврдњи да се свака следећа Тадићева збирка склапа у мозаик, како и настаје „неукинута, меандрирајућа, фрагментарна, модерна (анти)поема” (1988: 47), чије су основне теме зло, људски пад и свет изобличених бића у неологистичкој шифри, која пролазе поетски поступак преименовања (1988: 47, 48).

У интервјуу „Шум Вавилона: двадесет година после”, који је са Михајлом Пантићем водио Бојан Васић, са дистанце од две деценије, Пантић се и даље држи истих ставова: „Рецимо да ме чини задовољним то што и даље читам песнике које сам и онда читао, а неке од њих, рецимо Новицу Тадића, Војислава Деспотова, Милосава Тешића или Душка Новаковића сматрам репрезентативним и за целокупну српску поезију нових времена” (Пантић 2009: 178). Пантић о Тадићу говори као о песнику инокоснику, који свет види у сталном сумраку, као место на којем се одвијају страдања и искушења, сматрајући и само писање поезије данас инокосном радњом (2009: 76).

Позиција из које певају песници инокосници је позиција привржености свету, позиција сапатника, већ према најдубљем унтрашњем морању и под метафизичким подстицајем, те је за Пантића Тадић „искушеник тамног стиха” (2009: 77) који своју поезију живи. „Инокосници никога не следе и никоме нису учитељи, не зато што је тако негде неко одлучио, него зато што је тако нешто немогуће.” (2009: 78) Интересантно је да Пантић Тадићеву поезију, коју сматра кохерентним целовитим делом, види као „један антиепски, а нимало лирски црни спев” (2009: 79). Управо оваквом констатацијом, прецизно постављајући и епско и лирско у домен поезије, Пантић најтачније проговара о жанровској суштини савременог песничког искуства, па и Тадићевог. Његова поезија није „чиста” лирика, што нас, супротно логици бинарних опозиција, не води епском као његовом суштинском квалитету, већ и његовој негацији – антиепском. То што говоримо о двострукој негацији оба пола поезије (епског и лирског) постаје њена суштинска квалификација, која упућује на сасвим специфичан вид жанровске хетерогености. Целина његовог опуса, виђена као спев, разбијена је унтрашњом фрагментарношћу. Такво самосвојно обликовање песничког искуства које размиче границе поетских жанрова чини Тадићеву аутентичност и обезбеђје непоновљивост његове песничке снаге на којој Пантић инсистира бавећи се њоме дуги низ година.

Други приређивач поменуте хрестоматије, Васа Павковић, каже да је за песничку „сцену” времена о којем пишу карактеристично постојање значајних песника неколико генерација, и да је ситуација у односу на прозу знатно сложенија. Како увиђамо, за читав период друге половине 20. века карактеристично је постојање полифоније међу песничким гласовима, у много већој мери него што је то случај са прозом. Истовремено су ту песници који су први прихватили идеје превратника из педесетих година, неосимболисти, из шездесетих митопеисти и веристи, до генерације младе српске поезије чија активност почиње крајем седамдесетих да би осамдесетих дала своје најважније песничке резултате (Павковић 1988: 24). Павковић сачињава преглед тих песника уз кратке белешке о њиховим поетикама. Ту су Васко Попа, Миодраг Павловић, Десанка Максимовић, Оскар Давичо, Стеван Раичковић, Борислав Радовић, Иван В. Лалић, Александар Ристовић, Милован Данојлић, Љубомир Симовић, Милутин Петровић, Новица Тадић, Слободан Зубановић, Душко Новаковић, Мирослав Максимовић, Рајко Петров Ного, Јован Зивлак, Адам Пусјолић, Вито Марковић, Војислав Деспотов, Владимир Копицл, Раша Ливада, Вујица Решин Туцић, Иван Гађански, Алек Вукадиновић, Срба Митровић, Милован Марчетић, Небојша Васовић итд.

Павковић, за разлику од Панћића, Тадићеву поезију не види као посебно аутентичну и самосвојну у односу на поезију осталих песника тог доба. Он је мишљење о Тадићевој поезији мењао – од става да је та поезија неаутентична, до признања потпуне аутентичности након шест објављених збирки. Специфичности Тадићеве поезије Павковић види у следећим карактеристикама: тематика угрожености савременог човека, брижљива употреба језика, еклектицизам у споју веристичке и неосимболистичке поетике, митско-фолклорна основа, притајена употреба библијских, митолошких слика, фигура, симбола и метафора, креативно развијање искустава песника савременика, употреба слободног стиха у оквиру кратке песме блиске запису, инсистирање на негативној естетици, одсуство еротике, сећања и упитаности, фрагментарност у појединачном, а изразито јединство дела као целине, те неубичајена вредносна неуједначеност (Павковић 1988: 54–55). За разлику од Деретића и Јасмине Лукић, он Тадића не види ни као херметичког песника (Павковић 1988: 56). У последњој горенаведеној особини можемо уочити тенденцију реферирања на потенцијалну некохерентност дотадашњег Тадићевог опуса, најпре неуједначеност када је реч о уметничкој вредности тих песама. Павковић низом примера показује слаба места код Тадића у једној песми и понеко јако где се он враћа снажном говору. Али сугестивност контекста читавог Тадићевог дела оснажује и многе песме које су слабије уметничке вредности, док његове најбоље песме „уливају целој црној поеми значајну сериозност” (1988: 58).

Сличан став ће заступати и Тихомир Брајовић када буде рекао да је код Тадића немогуће пронаћи антологијску песму (2009: 28). Из једне и друге твдње произлази и закључак да његов опус треба читати у целисти, јер јака и слаба места његове поезије једнако учествују у изградњи целине. За разлику од Панћића, Павковић Тадићеву поезију види као својеврстан еклектицизам, а његове текстове као палимпсест у којем препознаје трагове Ђуре Јакшића и Момчила Настасијевића (Павковић 1988: 59). Иако је реч о јединственој поеми, како признаје и Павковић, сматра да његове циклусе и књиге карактерише изразита фрагментарност и неуједначеност. Постмодернистичка разбијеност и мозаичност визије спојена је са циничним духом субверзивног посматрача, што је потпуна одлика савремености (Павковић 1988: 59, 60). Као естетички неуједначене песме у фрагментарној целини из које је тешко издвојити посебне песме – тако Павковић види Тадићеву поезију након скоро две деценије његовог интензивног песничког стажа.

Обајшњавајући Тадићеву неуједначеност и фрагментарност, Павковић се позива на тврдњу Ихаба Хасана да се постмодерниста боји тоталитета (1988: 60), и ту је језгро Тадићеве поетичке парадоксалности, али и извор многих критичарских интерпретативних потешкоћа. Док он све време пише једну поему и тежи целини, са друге стране је неизменљива и суштинска одлика те целине њена фрагментарност. Да је сам Тадић у одређеним тренуцима тежио прикупљању и организацији мањих фрагмената у веће целине, показује и накнадна циклусна организација појединих збирки, док је, са друге стране, умео и да разбија и прекомпонује циклусе, укине циклусну организацију, или да поједине циклусе постави на место читавих збирки. Дакле, Тадићева модернистичка тежња ка целини остајала је у првом плану, док се тек након целовитог читања опуса уочава њена унутрашња разбијеност, фрагментарност као једини евидентни организацијски принцип, а неуједначеност готово као манир.

Грешке које се јављају приликом оваквих оцена најчешће почивају или на укорененим традиционалистичким предрасудама о непроменљивости вечитих песничких вредности, или у томе да се нова поезија сагледава мерилима модерности која се јављају касних педесетих и шездесетих година. Седамдесете и осамдесете су, како уочавамо, довеле до извесних промена баш у вези с модернистичким поетичким парадигмама. Ту се, наравно, укључују и стални проблеми периодизација и арбитрарности самих књижевних критичара и историчара. Грађа се увек опире периодизацији, посебно ако имамо у виду кратке периоде. Нарочито су осетљиви њихови почеци и крајеви, односно они су пропустљиви за претходне и будуће периоде, и ту се разграничавање опире егзактности, те је отуда могло довести и до успостављања неадекватних интерпретативних оквира.

Јасмина Лукић сматра да је за двадесети век карактеристична брза смена доминантних струја у текућој књижевној пракси, која у складу са начелима естетске супротности у први план издваја критеријум оригиналности као најзначајнији у вредновању новостворених дела (1985: 9). Када сагледава поезију последњих деценија 20. века, она је сагласна са оном групом критичара која у поезији седамдесетих година уочава посебну линију у српском послератном песништву, имајући у виду и ту тенденцију која је довела до промене у песничком сензибилитету (1985: 10). То су збивања најављена крајем шездесетих, а која су се постепено развијала и стекла пуну зрелост средином и крајем седамдесетих. Иако се тада појављују неке од најпознатијих и најуспелијих збирки и раније присутних песника, за Јасмину Лукић је важно појављивање новог песничког нараштаја који носи нов књижевни сензибилитет (1985:

11), и то оне генерације песника која је рођена педесетих година 20. века<sup>148</sup>. Песници нове генерације су окупљени око часописа *Видици* и истоимене едиције *Савеза студената београдског Универзитета*, а потом и часописа *Књижевна реч* и едиције „Пегаз” *Књижевне омладине Србије*. Остварен је значајан помак у доминантном сензибилитету и у поимању модерности која није схваћена као а priori вредносни појам, већ као одредница оних појава које се у датој књижевној ситуацији одликују великом мером иновацијског потенцијала (1985: 14). Немогуће је, дакле, у томе, што оно што је тренутку појављивања било изузетно модерно временом бива канонизовано и губи свој иновацијски потенцијал, постајући део традиције. У свакој књижевној ситуацији ће схватање модерности бити условљено највећим делом од заснованости на песничкој традицији, односно условљено књижевним наслеђем на које се ствараоци надовезују и према којем делују. За ову генерацију, модерност је лежала у опирању традиционалном, али када је опирање канонима императив, модерност није једноставно порицање. Зато се у књигама ових аутора ретко може пронаћи самосврховито експериментисање: „Прихватајући захтев за порицањем норми као природан део свог књижевног наслеђа, они не сматрају неопходним да га истакну у први план.” (Лукић 1985: 14) Ови песници не израстају толико из потребе да негирају и буду деструктивни по сваку цену, већ да често у оквирима постојећих пројеката реализују нову алтернативну књижевну стварност, паралелну са постојећом, а њихове књиге су често грађене као целине (1985: 15). Ипак, важно је напоменути да песници ове генерације не припадају никаквој организованој групи, већ да им је заједнички новсензибилитет на којем граде нов песнички израз. „Једна од најзначајнијих појава у српском песништву седамдесетих година јесте укључивање елемената критичког односа према непосредној датости у оквиру песничких пројеката, па се може рећи да овај вид актуелизације песничког текста постаје једно од дистинктивних обележја нове поезије.” (Лукић 1985: 23) Дакле, и Лукић говори о критичкој књижевности, односно критичкој поезији, како је назива Палавестра, односно о поезији „новог ангажмана”, како ју је именовао Миодраг Перишић. И Палавестра и Перишић су о тој поезији говорили у контексту супротстављања ранијим облицима ангажмана у књижевности, оног који је стварао политизовану књижевност, субординирану идеолошким апаратима. Нови ангажман је, за разлику од класичног, резултат песничког индивидуалног превредновања понуђене

---

<sup>148</sup> Лукић припада групи критичара која прихвата оригиналност као вредност према начелима естетике супротности.

сlike света. За појам ангажмана везивана је предратна и ратна литература са социјалном и политичком поруком чији је превасходни циљ обликовање прогресивне свести читалаца. На другој страни, ту је и соцреалистичка послератна књижевност. Она је појам ангажованости прилично негативно оптеретила (Лукић 1985: 24)<sup>149</sup>. У том контексту се опет треба подсетити и борбе реалиста и модерниста педесетих година, јер одбрана модернизма није била само одбрана једне специфичне поетике, већ је представљала и одбрану слободе стваралаштва насупрот догматским начелима. И песник је грађанин који преузима одговорност. Тај осећај одговорности сада једна песничка генерација издваја као посебну и специфичну карактеристику новог певања, а заправо је реч о особини која је одувек иманентна уметности, књижевности, самим тим и поезији. Критичка настројеност је одлика свеколике савремене уметности.

Лукић сагледава ову песничку генерацију са веома мале временске дистанце и у тренутку када појам постмодернизма у нашој науци о књижевности није довољно афирмисан. Отуда је добро приметити да та поетичка парадигма за њу јесте један вид модерности, и то оне коју бисмо одредили као високи модернизам (уп. Јерков 2013), али да се у њој истовремено јављају неке црте које је од модернизма одвајају и приближавају оном што ће бити једно од главних обележја постмодернистичких књижевности, и што кореспондира са Пођолијевим (1975) обајшњењем авангардних уметности, а то је одвајање од метафизичког. Зато је за све њих карактеристика „одустајање од великих захтева”. „Ови песници не полазе од премисе да у поезији треба тражити ’велике истине’, одговоре на нека онтолошка питања, већ желе да изразе посебна сазнања о свету којим су непосредно окружени.” (Лукић 1985: 17) Иако се ни тој поезији не пориче ирационално искуство, постоји повлачење тежишта са емоционалне равни на интелектуалну ина интелектом посредовано искуство стварности. Укидање исповедног лиризма огледа се у томе што емоције нису непосредно дате, већ оне долазе апостериорно, искључиво као последица интелектуалног сазнања и конативне активности. Мисаоно биће читаоца је тако целокупно ангажовано, само се редослед ангажовања његових поетенцијала –

---

<sup>149</sup> Жан Пол Сартр (1962) термин ангажована књижевност везује искључиво за прозу. Сматрамо да ову жанровску рестрикцију не треба примењивати и да се појам може односити на све књижевне родове без ограничења, будући да је често и сам систем књижевних жанрова тако комплексан да не може подржати било какве дефинитивне системске поделе. За Сартра писац поезије има потпуно другачији однос према речима. Он је везује готово искључиво за продручје ирационалног, са којим се ангажовање као свесна разумска активност не може довести у везу.

когнитивних, емоционалних и конативних – мења. „Посебно занимљив пример налазимо у поезији Новице Тадића, чије збирке делују као фантазмагоричне визије које потпуно припадају свету изванразумских доживљаја” у његовој сасвим особеној митологији која не копира паганску (Лукић 1985: 18). Али, без обзира на то колика је улога ирационалног у самој изградњи песничког света ових песника, сви они знају да је поезија самосвесни стваралачки чин чија коначна реализација мора бити рационална.

Нова поезија добија и метапоетичке црте. Она постаје предмет сопственог критичког испитивања, а бави се и грађом која се до тада сматрала непримереном за поезију. На плану језика се код читаве ове генерације песника јавља уношење говора који је до скоро би неспојив са поезијом, а врло често и обликују грађу која је примеренија прози, па отуда и поређења са стварносном прозом (Лукић 1985: 62). Од вечних истина се прелази на индивидуално искуство. Реч је, пре свега, о естетичком опажању свакодневице. Можемо се присетити да смо тако нешто имали већ код Васка Попе у збирци *Кора*, када се у нашу поезију и уводи поетика свакодневице и обичних ствари. Овде је тај корак, односно искорак, радикалнији, будући да се опредмећена стварност јавља и мимо симболичког, метафоричног или алегоријског контекста, и да сведочи о неким новим интелектуалним и емотивним спектрима у искуству песничког субјекта. Наша урбана свакодневица све више постаје песничка тема, а највише „опсесивност дневне рутине” (Лукић 1985: 20). Алтернативна стварност може бити простор поезије и то је место на којем се нова поезија окреће и постмодернистичким тенденцијама у књижевности.

У својој књизи, Лукић даје посебно место поезији Новице Тадића у одељку под насловом „Poesie brute”. Она као најзначајнију одредницу његове поезије издваја „искуство усамљеништва” (1985: 90) које би подразумевало постојање песничког субјекта који је остао у потпуности насупрот света, лишен интегритета друштвеног бића. Иако је тај свет многолик, он је у бити један те исти, непријатељски настројен према песничком субјекту, који најпре жели да тај свет спозна, а касније да и агресијом одговори на претње (1985: 20). Лукић закључује да у Тадићевој поезији нема загушења рационалним, да су чула ослобођена од сензација, те да је доминантна урођеност у ирационално. Да Тадићева поезија обилује ирационалним, то може бити јасно већ од прве песме „Тамни пењач” из збирке *Присуства*, али је управо проблематичан тај статус рационалног. У даљој анализи показаћемо да и рационално и ирационално имају сличан третман у Тадићевој поезији, те да у томе лежи херметичност коју Лукић уочава, сматрајући да је његова поезија поседује у много већој мери него што је то

случај са песницима његове генерације (1985: 94)<sup>150</sup>. Код њега је откривање миметичког слоја отежано зато што је статус рационалног проблематизован, а ирационално је добило примат над њим, те ћемо се на тим местима у даљем тексту тумачења посебно задржати. Објашњавајући да је реч о поезији која остаје у свим збиркама урођена у апсолутни негативитет, она ипак примећује да постоји наговештај у промени када говоримо о збирци *Погани језик*<sup>151</sup>, и то питање оставља отвореним, очекујући одговор у будућој поезији (1985: 103).

О поезији Новице Тадића ће Лукић писати и у тексту „Песник као приповедач”, где ће имплицитно скренути пажњу на могућности читања његове поезије у оквирима филозофије егзистенцијализма која полази од тога да се спољашњи свет сагледава као извор непријатељских сила где је сваки облик непријатељска појава која прети да угрози егзистенцију појединца. Интересантно је виђење песничког субјекта који се све више одваја од себе и повлачи у себе, удаљавајући се тако од сопственог тела, док се препознаје све више искежено лице света. Заправо, долази до обрнутог процеса од оног који се јавља код других песника: долази до одрицања од сопственог света у име заштите сопственог интегритета, а баш у том одрицању се Новица Тадић може везати за остале поменуте песнике (Лукић 1985: 62). У његовом фантазмагоричном свету, обичне и безначајне ствари и бића добијају сасвим демонски лик, „па се ова поезија може посматрати као из заумних простора бића репродукована слика суровости света” (Лукић 1985: 62).

Пошто смо већ извесну пажњу посветили поезији из деценија које претходе појављивању Тадићеве поезије, као и седамдесетим и осамдесетим годинама 20. века које се поклапају са првом деценијом његовог стварања, на реду је период деведесетих година до краја прве деценије 21. века, када Тадић интензивно пише, а на крају тог периода завршава свој песнички опус, као и животни век.

Књижевност деведесетих, према Стојану Ђорђевићу, карактеришу готово исте особине као и књижевност осамдесетих: „велико иновирање књижевних поступака, форми, у мирној матици књижевног живота, и велика разноврсност уметничких домета” (2015: 11). Ђорђевић овај период сагледава у контексту читаве српске

---

<sup>150</sup> Подсетимо се овде да је Павковић, управо осврћући се на ову констатацију Јамине Лукић, указао на то да не примећује херметичност у Тадићевој поезији.

<sup>151</sup> Ова збирка је објављена 1984. године, те су закључци које изводи Јасмина Лукић тек на основу прве деценије Тадићевог певања, али су веома индикативни за каснија истраживања, допуне и валоризације.



књижевности 20. века<sup>152</sup>. Бурна књижевна еволуција на почетку 20. века и тиха еволуција касније нису у нескладу нити у дисконтинуитету, већ развој српске књижевности тече континуирано, мада повремено у веома интензивном унутрашњем динамизму еволутивних процеса. Подсећамо да, за разлику од Палавестре, у њему Ђорђевић не види никакав дисконтинуитет, већ развој који је могао имати повремене застоје, али не и потпуне прекиде. „Главне одлике развоја српске књижевности у 20. веку су: интензивна, променљива и плодносна унутрашња динамика књижевног живота и еволутивних процеса и њихова свестрана интерференција.” (Ђорђевић 2015: 14) Током 20. века у српској књижевности постоји јасна развојна линија интензификације критичког вредновања, линија јачања естетичких и уметничких мерила. Ову развојну линију Ђорђевић види као прогрес управо кроз подизање књижевнокритичког стандарда и мерила уметничке вредности, који су најважнији чинилац те књижевне еволуције, као процес естетизације књижевности и естетски успон (2015: 17). Развој књижевности иде ка јачању аутономије књижевног дела и ка фаворизације естетског принципа, док је иновација (поетичка, тематска, формално-техничка) израз највишег домета. „Може се рећи да се управо у тој чињеници доминације естетског принципа у књижевној еволуцији током читавог 20. века заснива и оцена о континуитету српске књижевности у њему.” (Ђорђевић 2015: 19). Међутим, свесни смо чињенице да један ток књижевности првих година након Другог светског рата ипак нема естетизацију као водеће начело књижевне еволуције, док се, са друге стране, врло брзо јавља и тенденција обнове предратног модернизма и његове естетике, те је питање да ли тада можемо говорити о застоју или дисконтинуитету у историји српске књижевности, знатно комплексније.

Ђорђевић, међутим, говори о „епохалном дисконтинуитету”, то јест о еволутивном преокрету на преласку из 20. у 21. век. Епохална промена у књижевном стварању је иреалистичко иновирање слике света, односно увођење иреалистичких елемената у уметничку структуру књижевног дела, које добија посебну улогу у еволуцији савремене српске књижевности (2015: 23). Ђорђевић евидентира појаву оних књижевних остварења „у чијој слици света се јављају имагинарни, нестварни, то јест иреални

---

<sup>152</sup> И раније смо, међутим, указали на проблематику периодизовања и издвајања периода српске књижевности 20. века, будући да се хронолошке границе почетка и краја једне књижевности тешко уклапају у период између почетка и краја века. Друштвену историју 20. века Ђорђевић је омеђио 1914. годином, када је почео Први светски рат, и 1989. годином, када је уклоњен Берлински зид. За нашу националну друштвену историју и историју књижевности, ипак, сматрамо важнијом 1991. годину, везану за слом СФРЈ.

елементи, или иреалистичке схематизације уметничког значења”, и додаје да су елементи иреалистичког књижевно–естетског значења „постали епохални дистинктивни поетички чинилац” (2015: 24), односно стандард и еволутивна доминанта (Ђорђевић 2015: 76). Мада је тешко тачно рећи у којем тренутку се јављају књижевна дела у чијој слици света су иреални елементи<sup>153</sup> или иреалистичке схематизације уметничког значења, зна се да су постали епохални дистинктивни поетички чиниоци, који нису били присутни у књижевном стварлаштву двадесет година раније (Ђорђевић 2015: 24). Од деведесетих година, ови елементи нису тако необични, већ су наглашени чиниоци књижевне еволуције и уметничке структуре. „И управо због њих српска књижевност излази не само из оквира и претпоставки традиционалне реалистичке, односно миметичке уметности, већ и из оквира модерне, модернистичке, неомодернистичке и постмодернистичке уметности [...]” (Ђорђевић 2015: 24) Егзистенцијални доживљај бива артикулисан у иреалистичком елементу, мимо миметичке поетике и естетике, на једном другачијем односу уметност–стварност. Међутим, настале измене никако не доводе до потпуне елиминације стварности, као што смо то видели у литератури која је називана критичком или веристичком.

Шта је условило настанак иреалистичке књижевности? Ђорђевић овде, ипак, проналази одговор у поремећају односа књижевности и стварности који је настао под утицајем распада СФРЈ и ратних околности, али на следећи начин: долази до потискивања и дисквалификације књижевности због неактуелности, због наглашене субјективности јер је све мање налазила упоришта у стварности за своја уметничка и аксиолошка усмерења и трагања (Ђорђевић 2015: 185). Књижевна и друштвена еволуција не теку упоредо, и свет о којем је говорила књижевност све је мање подсећао на стварност у којој се живело, те је присутна све већа књижевна аутономија и усмерење ка естетизацији књижевног стварања (Ђорђевић 2015: 186).

Иако су због коришћења фантастичних елемената писци иреалистичке књижевности сродни постмодернистима, Ђорђевић уочава кључну разлику јер, како наводи, „постмодернисти уводе ове елементе на основу своје праксе и поетике компилације свих књижевних пракси и поетика које су увели у књижевност”, а не да би свеобухватно представили стварност кроз аутентичан егзистенцијални доживљај (2015:

---

<sup>153</sup> Ђорђевић готово синонимно користи и термине „имагинарни”, „нестварни”, „надстварни” и „иреални”, али ћемо због семантичког плурализма употребљених термина овде задржати термин „иреалистички”.

26)<sup>154</sup>. Али, насупрот постмодернистичкој књижевности, иреални елементи<sup>155</sup> код иреалистичке књижевности су ту управо да би артикулисали и појачали доживљајни однос према стварности, према којој не желе нити да укину нити да смање дистанцу, већ да ту стварност осмотре још интензивније из иреалистичке перспективе и на тај начин постигну уметничку сугестивност у најинтензивнијем естетски култивисаном односу према стварности (Ђорђевић 2015: 26).

Иреалистичка књижевност, која као главну карактеристику носи еманципацију од миметичке књижевности, за Ђорђевића је једна од кључних иновација у савременој српској књижевности и остаје да се види хоће ли и на који начин даље мењати књижевне токове. Свакако да није реч ни о каквом правцу или покрету са експлицитном поетиком, већ је по среди „вид уметничке артикулације савремене егзистенције” подржан од стране књижевне критике, али нема критичара иреалисте (Ђорђевић 2015: 35, 41). Реч је о само једном од поетичких струјања које Ђорђевић сматра доминантним у том смислу да квалитативно одређује читав овај период, а има додирних тачака са постмодернизмом.

У доба иреалистичке књижевности, од 1990. до 2010. године, које протиче у динамици тихе еволуције, стварају у међусобној интерференцији две генерације: афирмисани писци рођени пре Другог светског рата који завршавају своје опусе у духу иреалистичке књижевности, и писци рођени после рата који преузимају водеће место. У прози су ту „нови писци” – Радован Бели Марковић, Мирослав Јосић Вишњић, Милисав Савић, Миро Вуксановић, Радослав Братић, Светислав Басара, Горан Петровић, Михајло Пантић, Владан Матијевић, Немања Митровић, Милен Алемпијевић, Владимир Пиштало, а у поезији Новица Тадић, Радмила Лазић, Душко

---

<sup>154</sup> Ђорђевић изриче радикалну и готово вредносну оцену – осуду – постмодернистичке књижевности. Постмодернистичка литература је, према његовом мишљењу, уметност која не дозвољава само мешање уметности у стварност живота и неприхватање равноправног међусобног уважавања уметности и стварности. Стварност је за постмодернисте „сасвим папирнати украс”, и „у томе јесте заслуга постмодернизма. У том измештању уметности из стварности у издвојен простор, забран комбиновања, рециклирања и литерарног ижењеринга.” (Ђорђевић 2015: 37).

<sup>155</sup> За иреалне елементе Ђорђевић наводи да су сродни фантастичним, али сама дистинкција остаје у одређеној мери замагљена. Иреалистички моменти, према Ђорђевићу, у савременој слици света нису толико *јаки* (подвукла Ј. М) да би те слике склизнуле у чисту фантастику, односно, у сасвим нестварну пројекцију већ је „иреални елемент само уграђен у уметничку артикулацију егзистенцијалног доживљаја” (Ђорђевић 2015: 29). На основу реченог бисмо могли закључити да је иреалистично само једна од скаларних особина, чији степен одређује прелазак у фантастично.

Новаковић, Милош Комадина, Драган Јовановић Данилов, Зоран Богнар, Живорад Недељковић, Ана Ристовић, Дејан Алексић и многи други (Ђорђевић 2015: 74–75).

Главне особине иреалистичке књижевности су аспект фиктивности, развијена метапоетичка свест, оригиналност и естетски квалитет (Ђорђевић 2015: 324). Међутим, овако издвојене особине, од којих последње две представљају карактеристике књижевности уопште, скрећу пажњу, пре свега, на метапоетички и фантастички елемент чија је сврха да омогући естетску и аксиолошку артикулацију човекове егзистенције и да постојање учини лепшим, вреднијим и човечнијим (Ђорђевић 2015: 325). Активан однос према стварности, издвајање од стихије друштвеноисторијских токова, издвајање из миметичке поетике, води даље од стварности, али не само у сан, тајну, чудесно, наду, игру, пародију, иронију, већ и у зебњу, неспокој, страх, очај, сарказам, крик, рањивост и болећивост (Ђорђевић 2015: 40).

Иреалистички период последње деценије 20. и прве деценије 21. века, за који је, према Ђорђевићу, карактеристичан књижевни развој неометан од стране спољашњих дешавања у друштвеној историји, и у којем је одржан континуитет аутономног књижевноуметничког стварања, у поезији су обележили пре свега Новица Тадић и Драган Јовановић Данилов. Имајући у виду одвајање од миметичке праксе и коришћење иреалистичких елемената као поетички одговор на дотадашњу књижевност, пружајући приказивање исте те стварности, али из другачијег угла и другачијим средствима, поезија Новице Тадића је свакако један од најзначајнијих њених изданака и представља песнички опус у којем су се ова поетичка и епистемолошка начела обликовала.

Тихомир Брајовић у књизи *Кратка историја преобила: критички бедекер кроз савремену српску поезију и прозу* (2009), у поглаљу „Идентитети и (дис)континуитети: панорамски осврт на савремено српско песништво”, пружа још један шири увид у стање савремене српске поезије, под којом подразумева стваралаштво од осамдесетих година, уз могућности систематизације поезије у два, односно три, доминантна поетичка тока<sup>156</sup>. Постављајући услов изузимања „дневно–ангажованог, даворијског и

---

<sup>156</sup> Називајући свој преглед панорамом, Брајовић увиђа немогућност квалитативног издвајања и прецизних поетичких типологија у оквиру савремене поезије, односно савремене књижевности уопште. Велики број прегледа и панорама који се јављају наместо антологија и историја, управо упућује не само на кризу вредносног начела, већ и на сам плуралizam, како вредносни тако и обликотворни, који карактерише савремено књижевно стваралаштво. Без постојања веће временске дистанце према овој

плитко-идејног” певања на задате теме крајем осамдесетих и почетком деведесетих у ревијалној и периодичној штампи<sup>157</sup>, савремена српска поезија се, сасвим условно, може поделити на два дијаметрално постављена начина (Брајовић 2009: 13). Што се тиче односа према песничкој традицији, поезију овог периода карактерише амбивалентан однос према традицији – од надовезивања на њу, до истовременог прекида са њом (Пантић 1988: 21), што ће постати и доминантна црта Тадићевог песничког опуса, сагледаваног у целости.

Први је ток „песничке рекулпације”, поезија која тематизује и поетички евоцира углавном националну традицију у ширем значењу речи и у подразумеваном „дослуху са захтевима времена” (Брајовић 2009: 13). Други је ток „песничког иновирања” који поетички проблематизује неоавангардизам и (пост)модернизам, а где се тек као наговештај или позадина јављају спољашњи проблеми, и то чешће као мотивација за својеврстан артистички ескапизам и нови (анти)естетизам (2009: 13–14). У оквиру обе струје постоје примери који одступају, односно који се приклањају тенденцијама из друге струје, те тако фомирају зоне преклапања и интерференције, што условљава и појављивање трећег, прелазног тока између ова два, а тај ток означен је као „песничка еманципација” и представља поезију која покушава да усклади традицију тзв. високог модернизма и наступајућег постмодернизма, „у једном ослобађајућем замаху заснованом на изразитој артистичкој самосвести, али и на резонованом уважавању универзалних цивилизацијских и уметничких константи” (Брајовић 2009: 14). Док поезија првог правца раскида са идеолошким и поетичким стањем које јој је непосредно претходило и враћа се даље уназад не би ли старо стање поставила на место новог, други правац јесте искорачење унапред, које означава „одступање од поетички етаблираног или макар колико стабилизованог поретка” (Брајовић 2009: 14). Трећи правац је медијално решење, „корачање ’напред–назад’ на цивилизацијски и колективно трасираном путу културног и поетичког саморазумевања” (Брајовић 2009: 14). Брајовић не посматра поезију као изоловану форму људског духа и сва три правца види као креативни одговор на културноисторијско и политичкоисторијско стање

---

литератури, односно све док она из актуелне савремености не постане прошлост, другачије врсте систематизације или типологије биће отежане.

<sup>157</sup> Како Брајовић примећује, постојање такве поезије (књижевности) која одговара неким спољашњим захтевима, карактеристично је и за осамдесете и за деведесете године. Оваква литература била би најсроднија оном ангажману из првог послератног периода у коме је често виђен дисконтинуитет наше књижевности.

дисконтинуитета<sup>158</sup>, које је обележило последње две деценије 20. века изводећи књижевност из стања привидне стабилности и равнотеже, из успостављеног канона, идеолошких колебања и превирања педесетих и шездесетих година (2009: 14).

Посебну пажњу посветићемо првом од три поменута тока, будући да се њему поезија Новице Тадића највише приближава, али којем, управо због изразите црте самосвојности, тек делимично припада. Ток песничке рекулпације је поново откривао националну традицију, што је у извесном смислу био и културни тренд тог времена. Лабављење деценијског политичко-идеолошког оквира у којем су деловале српска и друге југословенске књижевности, отворило је могућност за приказивање готово табуисаних тема, и поезија почиње да прелази границе разумевања националне прошлости у задатом идеолошком кључу (Брајовић 2009: 17). За значајан број песника поезија тада постаје уточиште за преиспитивање и редефинисање колективног и појединачног идентитета, али се заснива на уверењу да песничка постигнућа нису могућа изван ширих колективно–историјских оквира. За Брајовића, реч је о поезији са прилично монолитним третманом колективне и националне тематике и стилским реновирањем традиционализма с повременим излетима у модернизам и са тек рубним додирима са постмодернизмом (2009: 45).

Ово рекулпацивно схватање посебно бива доминантно деведесетих година, у време ратне, али и свеколике политичке, економске и културне кризе. Српско песништво деведесетих је постало опседнуто политиком, политиканством и идеолошким конструктима. Поезија је потребна зарад реновирања, односно реафирмације колективног идентитета (Брајовић 2009: 19). Карактеристична естетика реновације која подразумева поетску евокацију потиснутог културног памћења и имагинативно обликовање индивидуалног и колективног идентитета на основу обновљеног поимања старог односно изворног и аутентичног комунитарног сопства (Брајовић 2009: 19), код Симовића је реализована као иронијска имагинација и

---

<sup>158</sup> Брајовић сматра да је крај 20. и почетак 21. века био обележен својеврсним персоналним стањем дисконтинуитета (2009: 14) јер су тада своје опусе окончала четири деценијама утицајна песника: Десанка Максимовић, Стеван Раичковић, Васко Попа и Иван В. Лалић. Попа и Лалић су песници модернистичког сензибилитета који су спајали испитивање дотад тек слућених могућности поетског језика и песничке имагинације са стваралачком евокацијом културне и националне традиције. Њима треба придружити и Миодрага Павловића који се бавио проблемима националне митологије, урбанитета, историјским памћењем и ревитализовањем културне историје.

критички обојен патриотизам или као двојство колективно-персоналне перспективе у два лица истог код Рајка Петрова Нога и Матије Бећковића, који такође граде естетику рекулперације комунитарних вредности (Брајовић 2009: 20). Иронија и сарказам постају доминантни стилски обрасци – „иронијски структурисан традиционализам” и „сарказам подстакнут актуелним дешавањима историје подложен сатирично-инвективном и безмало памфлетски саркастичном разумевању” (Брајовић 2009: 21) Узбиљен вид рекулперативне (по)етике комунитарности у целој једној струји која стилски бира слободан стих, реафирмише колективно памћење, националне историје и религије, али у новом ревидираном кључу обухвата стражиловску линију (Ненад Грујичић, Ђорђе Сладоје), поезију матерње мелодије и митско-архетипске симболике (Живко Николић, Станиша Нешић), песничку евокацију свеколиког колективног искуства у универзалном контексту као укрштање националног и светског, личног, матерњег и универзалног (Алек Вукадиновић, Крстивоје Илић, Слободан Ракитић...), покушаје да се савремено национално и лично искуство одмери према сећању на властите културне константе и преломне догађаје у историји (Драган Колунџија, Радомир Андрић, Драгомир Брајковић, Звонимир Костић, Мирко Магарашевић, Даринка Јеврић, Радосав Стојановић, Радослав Златановић). Најафримисанији песник ове културно–историјске оријентације је, за Брајовића, Милосав Тешић.

Има песника који у мањој или већој мери чине искорак од осталих, а ту Брајовић издваја Вука Крњевића, Рајка Лукача, Петра Цветковића, Владимира Јагличића, Драгана Хамовића, Јована Зивлака, Ивана Негришорца, Стевана Тонтића. Тој групи припада и Новица Тадић: „Осамдесетих култни песник егзистенцијално-метафизичке језовитости и креатор бошовских фантазмагоричних поетских конфигурација у својим новијим књигама (*Улица...*) направио је искорак ка једној разуђенијој слици света која страшно препознаје у баналном и тривијалном, у којој је језива менаџерија ’кезила’, ’аветила’ и ’огњених кокоши’ прерасла у праву фантастичну зоологију свакидашњице, али је у исти мах постало све чујније и зазивање једног свеукупног избавитеља, наговештено кроз карактеристичне форме ’антипсалама’ и сличних изражајних ’негатива’ устаљених песничких облика као парадоксалних белега афицираности традицијом и немогућности да се побегне од ње, чак и онда кад је потпуно первертована и у извесном смислу изобличена. Можда мање подложна ригидним мерилима антологијског изабарања и издвајања, Тадићева поезија своје најсугестивније деловање остварује онда кад се прихвата изједна, ’у комаду’, као део јединствене хорибилне визије што читаоца неодољиво усисава у један вртоглави и фасцинантни

поетски простор који је управо на прелому векова могао да се до краја уобличи у свом тескобно распознатљивом ужасу и узнемирујућој узбудљивости.” (Брајовић 2009: 27–28)

Видимо да ни Брајовић Тадићеву поезију не може у потпуности уклопити у један песнички ток, иако покушава да је сагледа у оквиру рекулпацијског тока савременог песништва. На тај начин и он признаје одређену самосвојност и аутохтоност овом песничком гласу који је понекад боље одређивати оним што он није, како би се истакла аутентичност у односу на одређени поетички ток.

Са друге стране, знатно хетерогенији ток песничке еманципације обухвата поезију оних песника који су сматрали да дугују једино свом аутентичном песничком артизму, призивајући у својој аутопоезици Блумов принцип страха од утицаја и жељену песничку аутентичност. То је и могућност да се поезија, као и књижевност и уметност уопште, ослободи – еманципује – односно одвоји од могућих поручилаца у виду државе, народа и нације (Брајовић 2009: 29). Међу истакнутијим песницима су ту Борислав Радовић, Мирослав Максимовић, Слободан Зубановић (песник депатетизујућих сатиричних опаски које ћемо пронаћи и код Тадића), Предраг Чудић, Војислав В. Јовановић, Душко Новаковић (чија се поезија веристичке опсервативности, надограђена миметичношћу и са иронијско–гротескном сликовитошћу опет додирује са Тадићевом), Драган Стојановић, Александар Лукић, Братислав Миланковић, Селимир Радуловић. Поред доминантне поетизације маргиналног и тривијалног, поезију појединих песника овог тока карактерише постмодерно искуство „другости” или алтеритета сваке конкретне егзистенције и њој подобне ситуације у односу на велике колективне приче према којима се заузима меланхолични или иронијски вид дистанце (Дејан Илић, Зоран Пешић Сигма, Ненад Милошевић, Милен Алемпијевић, Миливоје Пајовић). Поред њих су ту они који су такође скептични према колективно мобилишућим и претенциозним идејама, али који се ослањају на магистралну традицију европског лирског песништва као креативне афирмације самосвести „у спрези са својеврсном апологијом свељудске осећајности у модернијем схватању речи” (Милан Ђорђевић, Немања Митровић, Ласло Блашковић, Милан Орлић) (Брајовић 2009: 34).

Средње опредељење песничке еманципације формира врсту „азила” за песнике који долазе са једне или друге стране, а који овде могу да се одвоје и „од властите поетичке предисторије и од тематске радикалности” (Брајовић 2009: 35). Неки песници који су се декларисали као песници лома језика деведесетих су певали и другачије



(Небојша Васовић, Зоран Ђерић, Иван Негришорац, Милован Марчетић). Песничка генерација деведесетих (која обухвата људе рођене шездесетих) су песници генерације новог конкретизма (новог ескапизма, новог веризма или новог естетизма). Они остављају по страни историјско-идеолошку димензију која је на овај или онај начин била присутна у поезији осамдесетих година код Звонка Карановића, Срђана Ваљаревића, Војислава Карановића. Поетички другачији одговор дају песници транссимболисти (Драган Јовановић Данилов, Војислав Карановић, Саша Јеленковић, Гојко Божовић), као и песници попут Дејана Алексића, Драгана Бошковић, Ненада Јовановића<sup>159</sup>. У сваком случају, примећујемо немонолитност и разуђеност између познохуманистичке и постхуманистичке парадигме, високог модернизма и раног постмодернизма.

Ток песничке иновације Брајовић прати од поезије Дубравке Ђурић (2009: 45). Може се уочити близина еманципативног и иновацијског тока, а за поезију песника иноватора је карактеристично потпуно одбацивање идеје запоседања главне струје и приклањање некој врсти стилског ексклузивизма, што као последицу има потпуно одсуство или тек спорадично присуство овог песништва у антологијама, хрестоматијама и репрезентативним изборима (Брајовић 2009: 46). У њиховој поетици је доминантан крајњи облик артистичке еманципације, императив различитости, привидни и стварни ескапизам, али и технички проблеми обликовања новог (Брајовић 2009: 46). Овој групи припадају песници Слободан Тишма, Вујица Решин Туцић, Миљурко Вукадиновић, Војислав Деспотов. Они испробавају могућности (нео)авангардне еманципације поетског језика и његовог одвајања од миметичког и референцијалног, углавном у домену постмодернистички подстакнуте метапоетичности (Брајовић 2009: 47). Сусретање и својеврсно спајање различитих неоавангардних поетика и постмодернистичке аутореференцијалности, односно ауторефлексивности на подлози иновацијског императива (Брајовић 2009: 47) јавља се као могућност конституисања или бирања индивидуалне традиције. Неоавангардисти су тако створили нове облике радикалне поетичке праксе, какав је сигнализам Мирољуба Тодоровића или наднационална метајезичка струја и клокотризам код аутора попут Адама Пусојлића, Владимира Копицла или Ненада Јовановића.

Како књижевност уопште, па ни поезија, не настаје у историјском вакууму, ни критичка разматрања те књижевности не могу се промишљати без осврта на шире

---

<sup>159</sup>Брајовић прави родну разлику и песникиње издваја у посебну групу.

друштвено и историјско окружење. Посматрајући геополитички контекст, Тадић је стварао за време СФРЈ, њеног распада и грађанског рата, НАТО бомбардовања, до времена распада заједнице Србије и Црне горе и периода транзиције. У тренутку када се појављује још увек је и у друштвено-политичком животу и у књижевности присутан снажан утицај комунистичке идеологије, али он пева мимо слављења друштвеног система и државе, задржавајући се на критици система, ређе отворено, а врло често и кроз експлицитно минус-присуство такве тематике, односно кроз певање о маргинализованим и прозаичним темама у додиру са миметичком праксом. Код њега нема ни „лирске распеваности, љубавног заноса, нити идентификације с природом, отаџбином или идеалима” (Ђорђевић 2003: 503), већ чисте критике и онога шта човек данас представља и света у којем живи. Рођен у Црној Гори, већи део живота провео је у Београду и писао на екавици, и био противник одвајања Црне Горе од Србије.

Имајући у виду управо поменту перспективу у класификацији поетичких усмерења, односно одређења типова поезије од седамдесетих до друге деценије 21. века, према Дубравки Ђурић (2010), проналазимо неколике могућности: неоавангардна и поставангардна поезија, визуелна поезија, тесктуални експеримент, концептуална поезија, језичка поезија, критичка поезија, феминистичка поезија, постмодернистичка историцистичка поезија, неоромантичарска поезија, анахронистичка поезија, ретроградна поезија, трансавангардна поезија, симулационистичка поезија.

За поезију седамдесетих и осамдесетих година су карактеристичне две урбане песничке сцене: београдска и новосадска. Водећи критичари тог времена су промовисали песнике београдске школе као доминантну песничку формацију, назвавши је критичком или веристичком поезијом, и то је поезија која је присутна у готово свим тадашњим антологијама и панорамама, а њој припадају Милутин Петровић, Новица Тадић, Душко Новаковић, Слободан Зубановић, Милан Ђорђевић, Радмила Лазић, Љиљана Ђурђић (Ђурић 2010: 163)<sup>160</sup>. Ђурић јасно наводи да је ово канонски вид поезије тих деценија. Како њој припада Новица Тадић, закључујемо да је од почетка виђен у оној поетичкој линији која је представљала званичан и доминантан ток нашег савременог песништва. Ђурић тврди да су и у овој, пре свега урбаној наративној поезији, песници приказивали социјалистичку свакодневицу у домену

---

<sup>160</sup> Током седамдесетих и осамдесетих се нарочито инсистирало на томе да поље поезије (књижевности уопште) буде уређено институцијама књижевности: часописима, едицијама, антологијама, критиком и наградама.

језичке прозирности, а једино њено очуђење је било у виду одступања од прочишћеног и узвишеног језика који се најчешће везује за лирику као жанр (2010: 163).

Друга песничка линија је везана за војвођанску песничку сцену, односно војвођански текстуализам, и њој припадају Вујица Решин Туцић, Јудита Шалго, Војислав Деспотов, Каталин Ладик, Слободан Тишма, Мирослав Мандић, Славко Богдановић, Владимир Копицл, Славко Матковић, Јанез Коцијанчић. Усредсређени на текст, радикалну песничку праксу у мултикултуралном и мултијезичком простору Војводине, сви они су доводили у питање изванјезичку стварност, па тако и наративност, песнички субјект и прозирност језика. Неки од њих су реферирали на високи модернизам, истовремено улазећи у песнички експеримент, уз утицај конкретне и визуелне поезије, и теорије стурктурализма (Ђурић 2010: 164). Други су писали концептуалну поезију и изводили песничке перформансе, али нису наишли на подршку књижевне критике како је то случај са првом групом, јер су доводили у питање приказивачку моћ језика, те су и у антологијама знатно мање заступљени, како тврди Ђурић (2010: 165).

Задржаћемо се на овом првом, тзв. канонском току, пошто, према подели Дубравке Ђурић, њему припада и Новица Тадић. Реч је о поезији „изразито урбаног карактера”, „модернистичког песничког израза” заснованог на модернизацији песничке традиције, за коју је, пре свега, битна раван садржаја песме, док формални, језички и метапоетски аспекти не представљају доминантно интересовање ових песника (Ђурић 2010: 200–201). Ова поезија је зарођена у материјални свет човекове егзистенције, у ниско и анимално у човековој природи, али и у демонске снаге у човеку и буни се против људске егзистенције и њених материјалних (билолошких) нужности. У средишту је индивидуални доживљај појединца, а разобличавање стварности се постиже изопаченим и гротескним сликама (у чему се могу видети трагови касног надреализма), веристичким и натуралистичким сликањем стварности. Субверзивност критичког дискурса је најразорнија кад разобличава друштвени поредак, структуру друштва и положај појединца у њој. Готово све поменуте поетичке особености које Ђурић приписује овој песничкој линији пронаћи ћемо и у поезији Новице Тадића, што донекле оправдава потребу за ситуирањем његовог песничког опуса, а са друге стране оставља простор трагању за његовом песничком самосвојношћу, и то у моменту када лудички елемент, у духу постмодернизма, превлада критички, а слике света склизну у обресе потпуне фантастике.

У доба југословенског социјализма, и уз привидну једнакост полова, када је бити песник била друштвена, уважена делатност, песничком сценом су углавном доминирали мушкарци, а поезија је традиционално била поље за изражавање мушког субјекта (Ђурић 2010: 10). Са становишта студија културе, можемо приметити да је тада долазило до инструментализације поезије, те да је она служила конструкцији социјалистичких субјеката. Ђурић издваја три струје: једна је била усмерена ка локалном и националном бићу народа; друга, умерена тенденција, умерено је обележена националним и умерено уметнички еманципована; трећа тенденција је била интернационално усмерена и трудила се да ухвати корак са савременијим еманципованим књижевним приступима (2010: 10). Што се тиче осамдесетих, оне су биле најплуралније по актуелним песничким моделима, док је у југословенским поезијама с краја осамдесетих година 20. века, доминантан „меланхолични ретро постмодернизам” – повратак предмодернистичким и раномодернистичким формама и темама, а потискивани су урбани дискурси (2010: 10, 11). За поезију лома језика, која је присутна осамдесетих, Ђурић каже: „Ову постмодерну поезију у контексту српске културе посматрам као компромис између радикалних ненаративних песничких поступака и наративних који су у поезији успостављени као норма” (2010: 165–166). Такву поезију, према Дубравки Ђурић, пишу Иван Негришорац, Зоран Ђерић, Војислав Карановић. Потом је ту и поезија нове чулности са песникињама Иваном Миланковић, Нином Живанчевић, Јеленом Ленголд, Снежаном Минић (2010: 166). Крајем осамдесетих долази до промене парадигме успостављањем ретро постмодернистичке поезије, те до окренутости традиционалним формама. „Овај тип постмодернизма имао је предзнаке ретро стила и маниризма. Захтевао је повратак традицији и полазио од претпоставке да у постмодерном свету више није могуће бити иновативан, већ да је могућа само неизмерна употреба различитих стилова који су песницима на располагању у архивима историје поезије.” (Ђурић 2010: 167)

Од средине деведесетих се ревитализује урбана култура, а постјугословенска, постсоцијалистичка и транзицијска поезија на прелазу од 20. ка 21. веку је такође хетерогена (Ђурић 2010: 167). Већи део деведесетих је у духу постсоцијалистичког антимодернизма и руралне поезије: „Рурално је увек одређено као подручје пројектовања темеља националног идентитета” (Ђурић 2010: 168), а модерна поезија заступница однарођене западне културе. Током деведесетих су песници углавном писали поезију која је учествовала у стварању постсоцијалистичке антикомунистичке матрице српског националног идентитета. Производња националне угрожености је

водила окретању религији (православљу), као темељном сегменту живота постсоцијалистичких нација и мистичкој духовности, те се за Дубравку Ђурић Византија јавља као пројектовано место духовног порекла. Као пандан томе, под уливом народне и мистичне православне поезије, настаје и женска поезија подређене жене, а паралелна јој је трансимболистичка поезија (Брајовићев термин), која негује апокалиптички приступ, меланхолију, резигнацију, загладаност у прошлост, мистично искуство поезије (2010: 169). Два описана тока су доминантна за затворено постсоцијалистичко искуство деведесетих (2010: 171)<sup>161</sup>.

Писање после 2000. године, у постјугословенском, постсоцијалистичком и транзиционом периоду, обележава веза између књижевности и нације, када је на просторима бивше Југославије долазило до формирања једнонационалних државних заједница и што јасније конструкције националних идентитета, у чему је књижевност играла веома важну улогу. То је тренутак реконструисања културних идентитета. Ђурић запажа да је модернизам од педесетих година 20. века, са доминацијом структуралног метода у науци о књижевности, на повлашћено место поставио поезију као жанр, и то њено место се одржало готово до краја осамдесетих година. Са постепеним преовладавањем постструктуралистичких теорија, наратологија постаје доминантан књижевнотеоријски и критичарски метод, а захваљујући њеној усредсређености на нарацију, проза у хијерархији књижевних врста добија престижно место, док се поезија као артифицијелна форма повлачи (2010: 119, 120)<sup>162</sup>. Она нарочито наглашава да је тада у књижевности присутан посебан модел „ретро постсоцијалистичког писања” поезије и прозе, које учествују у конструкцији новог постсоцијалистичког (постјугословенског) српског идентитета. То трагање за истинским националним идентитетом, који је, наводно, изгубљен за време репресивног периода југословенског социјализма, подстакло је писце да се окрену темама и облицима карактеристичним за старије периоде националне културе, те током деведесетих година рурална поезија, „ретроградна антимодернистичка поезија”, постаје доминантна, а обнављају се традиционални песнички облици, строфе, риме и метри

---

<sup>161</sup> По страни остају поезија Профемине и Ажинове школе теорије и поезије. Ажинова школа је била постсоцијалистички транзицијски експеримент у поезији, у њеном окретању ка чистој текстуалности (Ђурић 2010: 175). Потом су ту и поезија референцијалног обрта, која песнике води ка наглашеној наративној црти, транзицијска наративна поезија у режиму прозирности језика, поезија Неолита и Трећег трга.

<sup>162</sup> Ђурић упозорава и на маргинализовано проучавање поезије на универзитетима.

(Ђурић 2010: 120). У контексту успостављања нових постсоцијалистичких држава и реконструкције њихових националних идентитета, проза је погодна за идентификациони модел, нарочито псеудоисторијски роман, док се раније присутна урбана поезија потискује јер не може да изрази патриотска осећања и реконструише национални идентитет<sup>163</sup> (Ђурић 2010: 120). Патриотизам се показује и доказује најчешће обрађивањем религиозних, локално патриотских и руралних тема.

Пишући о српској поезији деведесетих година, на фону приче о друштвеној фаворизацији прозе, Бојана Стојановић Пантовић (1998) говори о егзистирању поезије на продуктивној маргини. Као једну од тенденција издваја и невероватну потребу нашег песништва да се врати у постромантичарско доба, што је део националног пројекта „враћања искони”. Она се у својој студији окреће једном другачијем песништву, пониклом на суматраистичком наслеђу из двадесетих и тридесетих година. Већина ових песника ради на укидању жанровских конвенција поезије и прозе и користи облик песме у прози, међу којима је и Новица Тадић. Он песму у прози организује „око зачудне, али веристичке приче/призора који се приближава цртици” (Стојановић Пантовић 1998: 7). Песништво деведесетих показује изванредну еластичност стиха, склоност ка наративизацији и појављивању дугих песама (или поема).

Уверени у то да су све систематизације крајње несигурне, или чак и немогуће, не можемо се, ипак, одупрети покушајима да их успостављамо, како бисмо на било који начин остварили прегледност у оквиру грађе коју је потребно систематизовати. Највише зато што је тешко одредити се за критеријум поступка или критеријум значења. Осим евидентне тенденције ка приближавању жанрова, односно ка лабављењу и укидању жанровских граница, те самим тим и ка ограничењу методолошких поступака у њиховом проучавању, можемо закључити да је српској поезији, која карактерише читаво доба у којем је Тадић стварао, својствено то да саму себе често доводи у питање. На пример, уношењем прозаизама, а често и буквалним (фотографским) бележењем свакодневице, проблематизује се колебање ове поезије на преласку од високог модернизма ка постмодернизму. Пантовић наводи да је најучесталији облик песништва седамдесетих и осамдесетих управо кратка фрагментаристичко-прозаистичка песма слободног стиха или сумњиво склопљен анти-

---

<sup>163</sup> После 2000. године урбана поезија поново бива доминантна (Ђурић 2010: 128).

стиховни језички низ (1988: 20). Тамо где су границе поетског дискурса, отварају се и могућности њених највећих субверзивних промена у оквиру самог жанра.

Свака периодизација у извесном смислу јесте насиље над грађом која се на тај начин покушава систематизовати, али сам процес периодизације неизбежно истрајава, упркос евидентним мањкавостима. Генерацијска издвајања, као што је и овде случај код многих критичара, имала би можда највише оправдања, уколико им се призна унутаргенерацијска хетерогеност. Периодизација извршена према деценијама има оправдања, такође, и ту бисмо се усагласили са Петровим (2018), јер она омогућава да пратимо мене код једног песника. Тако Тадић не мора бити исти песник средином седамдесетих и на почетку друге деценије 20. века, а да те мене суштински не угрожавају кохерентност његове индивидуалне стваралачке поетике. У том смислу, када се настоји говорити о поетици једног аутора, треба тражити равнотежу у интерференцији књижевноисторијског и ауторског контекста.

### 3. 3. 3 Постмодернизам и критичка књижевност

„Ми смо сви, верујем, мали викторијанци, модерни и постмодерни, у исто време.”

Ихаб Хасан

Иако се о постмодерни и постмодернизму у науци говори већ доста дуго, реч је о појмовима које и даље није лако једноставно одредити. Док се први термин најчешће користи како би се њиме означио систем друштвених кретања и промена у другој половини 20. века до данас (Лиотаров филозофски концепт постмодерне), другим се означава културна пракса, која је резултат деловања постмодерног друштва. Постмодерна (постмодерност) је стање друштва, док је постмодернизам култура постмодерности.

Појмови постмодернизма<sup>164</sup> и постмодерне нису могли избећи све проблеме који се и иначе везују за књижевно-периодизацијске појмове. На проблематичност одређења

---

<sup>164</sup> Први пут се појавио у писаном документу седамдесетих година 19. века код енглеског сликара С. Воткинса Чепмена, а касније код историчара А. Тојнбија (1947). У окриљу књижевности се први пут јавља у *Антологији шпанске и хиспаноамеричке поезије (1882–1903)* Федерика де Ониса, која је објављена 1934. године у Мадриду, а касније га преузима Дадил Фиц за своју *Антологију савремене*

постмодернизма указао је Ихаб Хасан у тексту „Приступ појму постмодернизма”. Ако се постмодернизмом може најшире означити као период друге половине двадесетог века<sup>165</sup> (пун несклада и противречности), који се надовезује на модернизам<sup>166</sup>, те ако се ови периоди не могу строго разграничити, проблематичност самог назива новог доба постаје још већа, јер садржи унутрашњу противречност. Појам постмодернизма евоцира појам модернизма, управо онај који жели да укине и превазиђе<sup>167</sup>. Термин који у себи садржи велику супротност (што, на пример, није случај са романтизмом, класицизмом, бароком итд.), означава истовремено и континуитет и дисконтинуитет и указује на то да између модернизма и постмодернизма постоји латерално клизање и да они „нису одвојени гвозденим завесом или кинеским зидом” (Хасан 1983: 456). У бити оваквог назива – пост-модернизам – је да он конотира линеарност и застарелост (Хасан

---

*латиноамеричке поезије* (1942). Обојица под овим термином означавају најмању реакцију на латентни модернизам раног 20. века. Од шездесетих година, добија специфичније значење.

<sup>165</sup> „Период уопште није период; он је пре дијахроничан и у исто време синхроничан склоп” (Хасан 1983: 456). Хасан појам постмодернизма користи и као типолошки и као периодизацијски термин.

<sup>166</sup> Термини модерна и модернизам не користе се увек једнозначно, што у многоме отежава упоређивање појединачних периодизацијских пракси, а „[...] срећемо их у значењу покрета, периода/епохе, односно поетичко-естетичке и типолошке формације од деведесетих година 19. века до треће деценије 20. века.” (ПРКТКК 2011: 247). Термин и појам модерна везујемо пре свега за уметничке праксе које су реакција на натурализам, уз напомену да не можемо говорити ни о каквом монолитном појму. За српску књижевност, реч је о надређеној периодизацијско-типолошкој одредници која антиципира модернизам, односно авангарду (ПРКТКК 2011: 247). Под модернизмом се могу подразумевати различите антитрадиционалне тенденције, које неки историчари и теоретичари називају авангардом. Некада се термини модернизам и авангарда употребљавају синонимно, а некада у дистинктивном значењу. Најчешће се под њима подразумевају бројни покрети и школе од 1890. до 1930. године. „Као и у већини других европских литература, релативно кратко раздобље модерне може се третрати и као прва фаза модернистичко-авангардне књижевности друге и треће деценије, као нека врста протомодернизма.” (ПРКТКК 2011: 250). Велики проблем ствара не само неуједначена употреба термина модерна и модернизам у српској науци о књижевности, већ и у преводима са страних језика. Овде су коришћена оба у зависности од тога како их је који аутор користио, с тим што су се готово увек могли значењски изједначити. Ми смо усвојили значење термина модернизам који предлаже Татаренко, издвајајући три потпериода: „први” модернизам (на прелазу из 19. у 20. век), који обухвата симболизам и декаденцију, „други”, односно међуратни, којим се означавају авангардне књижевне праксе и „трећи”, тј. послератни, од педесетих до седамдесетих година 20. века (2013: 19–20). Период првог модернизма можемо означити и термином модерна (нем. Die Moderne).

<sup>167</sup> Пост у постмодернизму, схваћено у смислу једноставног следа, указује на идеју линеарне хронологије која је уистину модерна (Лиотар 1990: 104).



1983: 456), што по свом идејном одређењу, као правац који негира како дијахронију тако и линеарност сваке врсте, не би требало да буде. У основи парадоксалне или амбивалентне природе постмодернизма је истовремен наставак и прекидање модернизма. Отуда неће бити чудо да касније сличну амбивалентност уочимо као једну од главних особина Тадићеве поетике.

Пост је у релацији са модерним<sup>168</sup> на три начина: временским, узрочним и усмеривачким (ПЕПП 2012: 1095–1097), те и Хасан примећује да нас такво одређење води проблему периодизације и поимања промене, а потом и много ширем проблему о томе да ли имамо посла само са уметничком тенденцијом или је реч о великом друштвеном феномену који упућује на „превирање западног хуманизма” (1983: 456), где видимо да се аутор приближава концепцији постмодерне као стања духа којим је обележено наше доба. Постмодернизам заузима двојако гледиште – истоветност и разлика, јединство и расцеп, следбеништво и револт<sup>169</sup>, те је за Хасана то доба „индетерманенције” (индетерминација+иманенција). Као главне особине издваја амбигвитет, дисконтинуитет, хетеродоксност, плурализам, бесциљност, побуну, изопаченост, деформацију, декреацију, дезинтеграцију, деконструкцију, децентрализацију, диференцију, дисконтинуитет, дисјункцију, нестајање, распадање, де–дефиницију, демистификацију, детотализацију, делегитимацију, уз снажну тенденцију ка разарању политичког тела, еротског тела, индивидуалног психичког живота и целокупног западног дискурса (Хасан 1983: 457)<sup>170</sup>.

С једне стране, постмодернизам је према Хасану опозиција модернизму, али он није толико опозиција изражајним поступцима колико модернистичком сензибилитету (Лешић 2010: 451)<sup>171</sup>. Постмодернистима је страна модернистичка носталгија за

---

<sup>168</sup> Модерно се овде значењски може изједначити са модернизмом као периодизацијском ознаком.

<sup>169</sup> У својој књизи *Распадање Орфеја*, Хасан се служи насловном метафором о распадању и регенерацији Орфеја како би указао на корениту кризу у уметности и језику, култури и свести коју представља постмодернистичка књижевност – Орфеј који свира на лири без жица.

<sup>170</sup> „Постмодернизам је уметнички период који обједињава низ нереалистичких уметничких праваца с краја 20. века. Постмодернизам је резултанта – негирања негације: модернизам је негирао академску и класичну традиционалну уметност; ипак, при крају века сâм модернизам је постао традиционалан. Негирање традиције модернизма добило је реторичко-уметничко значење, што је и довело до настанка новог периода у развоју уметности – постмодернизма” (Борјев 2009: 366).

<sup>171</sup> Однос модерне и постмодерне Јованов одређује на следећи начин: „Терминолошки пар ‘модерна/постмодерна’, у свим својим расположивим појмовним димензијама – антрополошким, филозофским, књижевнотеоријским, лингвистичким, масмедијским – опстојава, првенствено, у знаку

ранијим добом у којем је још била могућа вера у неке вечне вредности живота. Иако су, рецимо, и модернисти користили поступак фрагментарност, постмодернисти према њему имају другачији став – да фрагментарност ослобађа од тираније тоталитарности и потчињености великим системима, који претендују на то да су једини у поседу Истине и да њихове идеје имају универзалну важност<sup>172</sup> (Лешић 2010: 452). Модернизам подразумева представу о уметничком делу као затвореном, самодовољном, аутономном објекту који своје јединство изводи из формалних повезаности сопствених делова. Постмодернизам подрива такав поглед у покушају да задржи естетску аутономију. Постмодернистички свет није свет обичне емпиријске стварности, иако је са њом повезан, већ свет текста, односно свет дискурса и интертекстова. Разбијањем илузије о јединству света и афирмацијом различитости и плуралитета живота, постмодернизам се може надовезати на поједине идејне аспекте авангардних токова, пре свега садржаним у поступцима дадаиста, конструктивиста, кубо-футуриста, па и надреалиста, који су укидали миметичку слику света.

Линда Хачион каже да је постмодернизам „обично повезан са цветањем негативистичке реторике: слушамо о дисконтинуитету, дисрупцији, дислокацији, децентрирању, индетерминацији и антитотализацији” (1996: 16). Она своју студију, *Поетика постмодернизма*, почиње тврдњом да је он фундаментално контрадикторан и „противречан феномен који употребљава и злоупотребљава, гради и руши саме појаве које изазива – свеједно да ли у архитектури, књижевности, сликарству, вајарству, филму, видеу, плесу, телевизији, музици, филозофији, естетичкој теорији, психоанализи или историографији” (Хачион 1996: 16–17). Хачион такође упућује на сву проблематику издвајања карактеристика поезике постмодернизма, будући да обухвата разнолике уметничке праксе, а као његову главну особеност издваја тенденцију да успостави и нагласи разлику: „Постмодернизам, ипак, не пориче модернизам. Он то не може. Он га слободно интерпретира, ’критички разматра и

---

трију момената: *променљивост* (с обзиром на то да је реч о нечему још живом и актуелном), *недовршеност* (пошто сама могућност мишљења феномена претпоставља одбацивање затворених дефиниција) и *проблематичност* (многострукост тумачења ’помножена’ са бројношћу димензија/области на које се примењује). Термини, а тиме и појмови *постмодерна*, *постмодерно* и *постмодернизам* деле сличну судбину” (Јованов 1999: 5). Видимо да Јованов термином модерна означава оно што бисмо могли одредити као модернизам.

<sup>172</sup> То су управо Лиотарови *grand narratives* – велики наративи, метанаративи, попут комунизма, либералног хуманизма, сцијентизма.

његове успехе и његове грешке' (Порогхеси). Постмодернизам покушава да буде историјски свестан, хибридан и свеобухватан. Како се чини, неисцрпна историјска и друштвена радозналост, провизоран и парадоксалан став (нешто иронијски, а ипак свеобухватан) замењује профетски, прописујући став великих мајстора модернизма." (Хачион 1996: 62) Постмодернизам је историјски, метафикционалан, контекстуалан, саморефлексибан и „увек свестан свог статуса као дискурса, као људске конструкције" (Хачион 1996: 98)<sup>173</sup>.

У постмодернизму су појмови центар и целина замењени појмовима маргина и фрагменти. Постмодернистички писци тако почињу да гаје отклон од реалистичке наратије и склоност ка мешању историје и фикције. Као израз отпора према миметичком приказивању, јављају се иронија, метафикција, пародија, интертекстуалност, које ћемо, такође, уочити у Тадићевој поезији. Са прошлшћу се ступа у врло активан дијалог након којег се она чини сазнатљивом тек у текстуалном облику. Постмодернистичко опонирање тотализацији изражено је и у историографској метафикцији – склоности ка постављању питања, без давања одговора који претендују на апсолутно важење. Историографска метафикција се одупире сваком наивном реалистичком појму представљања, али у једнакој мери и свим тенденцијама да се покаже потпуна раздвојеност уметности од света. Зато у фикцији долази до мешања аргумента поетике (метафикције) и аргументата историцизма (историографије), који се међусобно преиспитују унутар самих текстова. „Историографска метафикција нас самосвјесно подесећа да, иако се догађаји одигравају у реалној емпиријској прошлости, ми именујемо и установљавамо те догађаје као историјске чињенице селекцијом и наративним постављањем. И што је још важније, прошле догађаје познајемо само путем њихових дискурзивних записа, путем њихових трагова у садашњости. [...] Постмодерна фикција сугерише да преиспитати или представити прошлост у фикцији или у историји значи, у оба случаја, отворити је према садашњости, заштитити је од тога да буде коначна и телеолошка." (Хачион 1996: 170 186) Хачион не одбацује стварност као Бодријар, већ сугерише да је представа о представљању стварности постала комплекснија и проблематичнија. Према њеним речима, постмодернизам и

---

<sup>173</sup> „Постмодерно не пориче да сви дискурси (укључујући и овај – и Бодријаров такође) настоје да легитимизују моћ; он, уместо тога, пита како и зашто, а то чини самосвесним, чак дидактичким испитивањем политике производње и рецепције уметности" (Хачион 1996: 369).

даље „функционише у царству представљања, не симулације, и поред тога што непрестано доводи у питање законе тог царства” (Хачион 1996: 378).

Жан Франсоа Лиотар се бавио ширим концептом постмодерне, подразумевајући под њом посебно стање (*Постмодерно стање*) културе после преображаја који су се појавили у науци, литератури и уметностима, почев од краја 19. века (Лиотар 1988: 2). Лиотаров концепт не обухвата ни само подручје културе већ се односи и на посебно стање знања (1988: 2), које је постало главна „производна снага” (1988: 6). То стање изражава неповерење према метанарацијама, јер су сви велики наративи о прогресу човечанства неодрживи, и манифестује се кроз кризу филозофије и универзитетских институција, а као последица научног напретка којем одговара постиндустријско доба. Уместо великих прича, долазе мининаративи који су случајни, привремени и релативни, у крајњој линији локалног и појединачног типа. Ново друштво припада мање њутновској антропологији која је била адекватнија системским облицима генерација знања, попут структурализма, а више се приближава прагматици језичких честица, док су постмодерном стању туђи и разочарање и давање апсолутног легитимитета, али оно изоштравља нашу осетљивост за разлике и јача нашу способност да осетимо немерљиво (Лиотар 1988: 2–3). Лиотар улази у имплицитни полемички однос<sup>174</sup> са Хабермасовом тезом изнетом у тексту „Модерност – недовршени пројекат” (1980) да је модерни период почео просветитељством, јер сматра да је просветитељство, чији континуитет је Хабермас желео да афирмише, само један од могућих метанаратива који претендује на ауторитарност, попут хришћанства или марксизма. За Хабермаса је модерна недовршен пројекат<sup>175</sup>, те јој имплицитно учитава даљу могућност континуитета, односно развоја у виду постмодерне која замењује недовршени пројекат просветитељства. За Лиотара је разлика између модерног и постмодерног следећа: „модерна естетика је естетика узвишенога, али као таква остаје носталгична. Она је у стању да оно што није приказиво наведе тек као одсутни садржај,

---

<sup>174</sup> „Читао сам једног угледног мислиоца који модерну брани од оних које он назива неоконзервативцима. Под заставом постмодернизма, вјерује он, ови се желе ослободити пројекта модерне, просвијећености, који је остао недовршен.” (Лиотар 1988: 233) Јирген Хабермас „мисли да је модерна пропала зато јер је допустила да се тоталитет живота распадне на међусобно одвојена и специјална подручја којима се баве експерти ограничене компетенције [...]” (Лиотар 1988: 234). Овај полемички текст штампан је као уводни у Лиотаровој књизи *Постмодерна протумачена дјеца*.

<sup>175</sup> У питању је Хабермасово излагање приликом уручења Награде „Теодор Адорно”: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* (J. Habermas. *Kleine Politische Schriften I-IV*. Suhrkamp. Frankfurt, 1981: 444–464.)

док облик, захваљујући својој спознатљивој конзистентности, читаоцу или проматрачу надаље осигурава утјеху и представља повод за ужитак. Ови осјећаји, међутим, не творе збиљски осјећај узвишенога у којем су ужитак и бол међусобно најдубље испреплетени [...] Постмодерна би била оно што у модерни у самом приказивању алудира на неприказиво; што избјегава утјеху добрих облика, консензуса укуса који омогућује да се чежња за немогућим заједнички осјети и подјели; што креће у потрагу за новим приказивањима, али не да се уживајући у њима истроши, већ да изоштри осјећај за постојање оног неприказивог.” (Лиотар 1988: 242)

Покушавајући да одреди однос постмодерне према модерни, Лиотар се ослобађа монистичког схватања периода, тј. традиционалног виђења периода који „постоји негде између поретка хронологије и поретка једне атемпоралне типологије” (Гиљен 1982: 387). „Дјело не може постати модерно ако прво није постмодерно. Тако схваћен постмодернизам није модернизам на своме концу него у стању настанка, а то је стање константно.” (Лиотар 1990: 26) Лиотар полази од тога да је модерна усмерена ка представљању одсутног, недокучивог, те се остварује у измицању реалног, а њена заблуда произлази из немогућности таквог приказа. Постмодерно стање ума карактерише мисао да велике приче нису веродостојне (Лиотар 1990: 47), те се отуда велика улога даје постмодерном субјекту који стварност одређује на начин на који је он перципира. У том смислу су и сами догађаји подложни многоструким и сасвим различитим тумачењима и не постоји нешто што бисмо могли звати објективна стварност, већ само различити облици стварности, субјективизирани конструкти. Тако је и сам субјект инстанца која се конструише, подложна различитим рецепцијама. Реч је, дакле, о распршеним идентитетима, флуидним и подложним различитим утицајима. Фрагментарност, урушавање и подложност манипулацији његове су главне особине.

Новица Милић изводи четири елемента лиотаровског схватања овог појма: „1. Неповерење у застареле Велике Приче [*métra-récits*], попут оне о непрекидном напретку (прогресу) сазнања, којом се оправдава (легитимише) историјско кретање сазнања и оно ставља у функцију тог напретка (постаје оруђе моћи). 2. Криза ’метафизичке филозофије’, односно криза филозофије као основе или нацрта (диспозитива) за изградњу таквих ’метанарација’: филозофија се извлачи из функције оправдања напретка, она има друкчију улогу. 3. Та се улога дефинише као ’осетљивост за разлике’ и ’подношење несамерљивог’, укратко као смисао за алтеритет или Друго, за оно што је несводиво на основе или нацрте, напредак или функцију: предмет сазнања и мишљења треба тражити у оним зонама што су их мета-сазнања, мета-мисао, мета-нарација

испуштани као неодређене, сумњиве, непоуздане. [...] 4. Једна од прећутаних или потиснутих зона – област 'несамерљивога [l'incommensurable]' – тиче се управо *модернога*, тачније – његове могућности да произведе нешто што се отима његовој сопственој логици, поверењу у напредак, метафизичком нацрту наука. [...] Другим речима, постмодерно је несводљиво на модерно, иако њему дугује своје порекло” (Милић 2002: 93–94)<sup>176</sup>. Пост би требало да означи вредност разлике, а сасвим мало вредност нечег после (2002: 102). Када имамо посла са ауторима који се налазе на граници, који су на преласку од једног модуса ка другом, какав је и Тадићев опус, треба имати у виду да је управо задатак критике да у његовом стваралаштву у контексту постмодернизма уочи ту разлику.

Михаил Епштејн о постмодернизму, као културној формацији, историјском периоду и теоријском и уметничком правцу, пише у контексту прилика у руској и совјетској култури. Он постмодернизам лоцира у простор/време пре свега седамдесетих и осамдесетих година 20. века (Јапан, Латинска Америка, Кина), док се у Русији јавља мало касније, деведесетих година (2010а: 21). Прескачући модернизам, совјетска култура је из предмодернизма „ускочила” у постмодернизам захваљујући доминантној идеолошкој матрици. Будући да је према Епштејновом мишљењу постмодерност (односно постмодерна)<sup>177</sup> четврта велика епоха у историји западног човечанства (антика – средњи век – ново време тј. модерност од ренесансе до модернизма – постмодерност) (2010а: 21, 22), а постмодернизам само први период постмодерности – „дуготрајна епоха на чијем почетку ми живимо” – (2010б: 302) који следи после модернизма, последњег периода новог времена, можемо се запитати шта наступа после постмодернизма<sup>178</sup>. Као главне особине постмодернизма он наводи откриће Другог, разлике, алтернативне културе, фрагментарности, знаковних начела културе, науке, политике, религије, релативност истине, критику реалности, вишезначност, противречје

---

<sup>176</sup> Велшова (2000) концепција постмодернизма најближа је Лиотаровом схватању постмодерне као стању радикалног плуралитета, а постмодернизам његова концепција, и биће нам од значаја за објашњење питања кохерентности, односно целовитости Тадићевог опуса.

<sup>177</sup> Термин постмодерна Епштејн користи у општем или неразличковном смислу: може да се односи на епоху – постмодерност, која је тек почела и која нам тек предстоји, и на период – постмодернизам, који је први период епохе постмодерности, углавном већ завршен.

<sup>178</sup> Модернизам је последњи период епохе модерности, а постмодернизам први период епохе постмодерности (2010б: 303) Ми живимо при крају постмодернизма, али у предворју постмодерности (2010б: 307).

и интертекстуалност (2010б, 306–307). Иако постоји једна изразита тенденција да се умножавањем префикса пост- одреди нови период (пост-постмодернизам), Епштејн, сумирајући становишта различитих природних и хуманистичких наука, сматра да је примеренији префикс прото-, и да се људска мисао пре развија окренута (неизвесној) будућности, него свом вишеструко комплексном односу према прошлом. Битно је подвући да се овим термином не означава никаква нужност, већ само једна од вероватноћа будућности. Тако да би у „прото” култури опет било дозвољено све оно што је постмодернизам забрањивао: иновација, историја, метафизика, чак и утопија. Али нема више тоталитарних претензија, већ само променљивости пројеката, који се не потчињавају нашој јединој реалности него увећавају њене алтернативе. Отуда је „прото” нови и ненасилини однос према будућности, у смислу да нешто „може бити”, уместо ранијег „мора бити” и „нека буде”. Отуда и утопијски, метафизички и историјски пројекти, који не само да су у постмодернизму били заборављани, већ и исмејани, сада добијају нову могућност, ако се схвате протоеички, као могућност лишена обавезе.

У том смислу, на плану рефлектовања ових филозофских идеја у књижевности, повратак традицији и једном другачијем односу према концепту метафизичког, религиозног, може навестити долазак једне нове поетичке парадигме, о чијим поставкама ће се тек говорити. Уколико се ове претпоставке могу потврдити, Тадићева поезија би представљала развојни пут од другог таласа послератног модернизма, преко постмодернизма, до неког протопериода будуће етапе у историји књижевности и историји идеја уопште. У оквиру проблематике постмодернистичког поетског дискурса, биће најупутније сагледавати и једно од важнијих питања када је о Тадићевом опусу реч, а то је питање кохерентности, јер је појава његовог целокупног опуса отворила и питање карактеристика те целине, о чему смо већ почели говорити, а што ћемо у претпоследњем поглављу рада и закључити.

Питање, наравно, које произлази из оваквих поетичких диференцијација јесте да ли је постмодернизам исти за све културне средине. У нашу књижевност и науку о књижевности Предраг Палавестра почетком осамдесетих година уводи овај појам као синоним за оно што он означава синтагмом критичка књижевност (о чему смо већ говорили), што, наравно, не значи да су прва дела која би могла бити примери ових поетичких концепција настала тек у то време. Он указује на то да треба имати у виду да се постмодернизам западних европских земаља и те како разликује од постмодернизма

у земљама раног социјализма (Палавестра 1983: 12)<sup>179</sup>. Ни Палавестра о постмодернизму код нас не говори као о некој целовитој стилској формацији, мада истиче природну везаност за модернизам<sup>180</sup>, већ говори о његовој алтернативности и састављености од мноштва мањих, међусобно повезаних, зато и тешко распознатљивих, стилских и естетских опредељења и тенденција: „Плурализам стилских, идејних и стваралачких опредељења битна је одлика књижевности постмодернизма.” (Палавестра 1983: 19) И Зоран Милутиновић касније о постмодернизму говори на сличан начин: „Супротно очекивањима које ова кованица изазива завршетком -изам, иза ње се не може наћи мање или више кохерентан скуп поетичких начела или јединствена литерарна пракса у смислу који познаје историја поетике. Постмодернизам се не укључује у историју поетике на исти начин као надреализам, експресионизам или симболизам, па би се могао користити само као типолошки или периодизацијски термин.” (1992: 8–9)<sup>181</sup>. Али алтернативне форме естетизма и критичке књижевности имају сасвим другачије карактеристике у различитим националним књижевностима. „Постмодернизам у српској послератној књижевности, као и у неким другим југословенским књижевностима, није имао ни све облике ни сва значења (семантичке аспекте књижевних дела) каква је имао на Западу, али је зато имао нека својства која западне културе и књижевности нису познавале.” (Палавестра 1983: 13)<sup>182</sup> Постмодерна књижевност се код нас уобличава у окриљу модернистичке књижевности која датира још из прве половине 20. века. „Поетика

---

<sup>179</sup> На исто је указао и Михаил Епштејн, говорећи о постмодернизму у руској књижевности. У Русији тек средином деведесетих почиње да се говори о постмодернизму и то са велком неодумицом, будући да се сматрало „да је постмодернизам, најновија културна формација, настала на основу високотехнолошког, постиндустријског, познокапиталистичког друштва.” (2010а: 20, 21)

<sup>180</sup> У *Речнику књижевних термина* наводи се да „постмодернизам представља даљу фазу у развоју модернизма и авангарде, неку врсту опозиције тим модерним -измима” (1992: 628) Исто примећује и Епштејн у контексту руске књижевности (2010а, 2010б).

<sup>181</sup> Милутиновић подсећа да је термин постмодернизам био привремено решење да се њиме означе она књижевна дела која су настала након „закључавања модернистичког канона” (1992: 8). Како су привремена решења обично и најтрајнија, и постмодернизам је остао, и то у специфичном пару са термином постмодерна, који се користи најчешће у филозофији или друштвеној теорији.

<sup>182</sup> Чини се да ту има пренаглашених закључака. Наиме, Палавестра наводи да процес урбанизације код нас није доспео тако далеко да би се књижевност суочила са апокалиптичким формама отуђења урбане цивилизације (1983: 13). Међутим, управо у поезији Новице Тадића можемо приметити да је тај процес отуђења и те како присутан, и да се наша књижевност у овом домену не разликује драстично од других европских књижевности.



постмодернизма подразумева, пре свега, критички однос књижевности према свим облицима стварности, критичку трансценденцију бесконачних и дубоких противречности савременог света, обузетог технолошком револуцијом и идеолошким антагонизмом, падом људског морала, буђењем нових форми културе и општим распадом индивидуализма.” (Палавестра 1983: 15) Плурализам и богатство идеја довели су до визионарства слободне маште и до нове поетике наде да се превлада отуђење језика и да се користе традиционалне духовне вредности националних култура, као и да се насупрот насиљу конституише као једна алтернативна идеологија епохе (Палавестра 1983: 15). Своју позицију она осмишљава управо кроз активизам критичке свести.<sup>183</sup>

Ала Татаренко, међутим, упућује на то да се таква врста изједначавања постмодернизма и критичке књижевности није могла догодити, јер није пратила реално стање у српској књижевности. „Писци МСП били су расположени иронично, не и критички.” (Татаренко 2013: 18) Нове тенденције нису ишле у смеру замене једне велике наратије другом, већ су биле окренуте концепту игре који лежи у основи пародије, али је са друге стране занимљиво да Палавестрина концепција критичке књижевности, постмодернистичког критицизма, оживљава у српској књижевности на почетку 21. века.

Новој критичкој вишезначности су се прилагодили и жанрови, тако да затворене форме постају отворене, а то је оно што Палавестра издваја као главну карактеристику критичке књижевности. Српски постмодернизам непосредно произлази из епохе модернизма, дијалектички надраста естетичку и етичку традицију поделе на чисту и ангажовану књижевност. Специфичност српског постмодерниза је у специфичности његовог односа према стварности и тоталитету живота који је условљен како садашњом објективном историјском ситуацијом, тако и традиционалном културом српског народа, јер српски постмодернизам не губи национални карактер (Палавестра 1983: 17). Последица је рађање критичке књижевности, отварање критичког дијалога књижевности са естаблираним формама владајуће културе, као и у преображају критичког реализма у ширу критичку књижевност: „Израстање и сазревање критичке поезије, која се уобличила не из борбене лирике и пригодног револуционарног песништва већ из традиције мисаоног лиризма, нова, критичка осмишљеност алегије, гротеске, ироније и фантастике... [...] Ако је постмодернизам стваралачка алтернатива

---

<sup>183</sup> А за Ђорђевића је управо постмодернизам херметички затворен и нема додира са стварношћу.

савремене епохе, онда је критичка књижевност, која се развија у данашњем историјском и друштвеном контексту српске и југословенске културе, један од најзначајнијих конститутивних чинилаца алтернативности постмодернизма” (1983: 18).

Палавестра наводи да је социјалистички естетизам или естетички кетман, од 1955. до 1968, био први одређенији симптом дезинтеграције догматске свести у затвореном систему једне културе и наговештај једног новог алтернативног начина уметничког изражавања (1983: 21). Он је заправо условио сукоб исмеђу тзв. модерниста и реалиста током педесетих и шездесетих. Према Свети Лукићу, социјалистички естетизам је једна врста изнуђеног бекства, форма компромиса, и функционише у књижевности тога доба као посебна врста унутрашњег егзила. Даље суочавање естетизма са реализмом је отворило питање односа уметности према стварности, што је условило рађање стварносне прозе. Што се саме критичке књижевности тиче, она је означавала даљу етапу и вишу форму исте идеологије ослобађања стваралачког духа. Како је поникла у борби за ослобођење критичке свести „може постати колевка једне нове и отворене алтернативне форме модерне књижевности” (Палавестра 2013: 28).

Палавестра је био свестан проблематике термина критичка књижевност (1983: 65) којом се жели обележити појмовно нови квалитет у српској поезији, настао у датом тренутку књижевноисторијског развоја. Невоља потиче од семантичког наслеђа термина какви су ангажована поезија, протестна поезија, политичка поезија, естрадна поезија, који су се у новом времену појављивали са прилично пежоративним конотацијама, означавајући књижевна струјања уско подређена спољашњим идеолошким циљевима. „Уколико уопште може да постоји, критичка поезија<sup>184</sup> може једино бити израз иманентне стваралачке снаге критичког ума, покренутог тежњом да се прошире границе слободе и да се неприкосновености било које институционализоване формуле супротстави критичка идеја дијалектичке негације као светлосна визија још бољег, још слободнијег, још човечнијег света.” (Палавестра 1983: 66)

Као вид интелектуалне поезије бунта, која се противи затварању у окамењене системе чак и језиком који је често близак говорном урбаном идиому, али и као критичка компонента обновљеног реалистичког поступка, критичка поезија се јавља као израз потребе савремене културе за неком алтернативом. Ако то усвојимо, а алтернативност одредимо као једно од главних поетичких јединстава у оквиру

---

<sup>184</sup> Под критичком поезијом Палавестра види наднационални феномен.

постмодернизма, критичка поезија биће део постмодерне поезије, те се тиме пружа и оправдање да и Тадића посматрамо као постмодернистичког песника. Указивање на не тако чврсту границу преласка из модернизма ка постмодернизму за наш рад је од посебног значаја, јер се ни у српској књижевности, а нарочито у поезији не може повући јасна граница. Тачније, изгледа да српска поезија постмодернистичке тенденције познаје у степену појављивања одређених квалитета. Отуда већина песника из последње четвртине 20. века представља песнике високог модернизма, код којих се јављају одређене постмодернистичке црте. Чак можемо приметити да су се поједина раслојавања савремене поезије могла одредити према некој од поетичких особина које припадају постмодернистичком стилском комплексу, али које саме као изолована стилска особина не могу гарантовати да одређено дело, односно опус неког писца, припада постмодернистичкој књижевности.

Говорећи о постмодернизму као поетичком концепту, наши истраживачи су се углавном фокусирали на прозне текстове, те ће и саме покушаје периодизације и временских разграничавања чинити на основу прозних дела. Наиме, одлике постмодернистичке поетике примећују се и у делима која су настала раније, већ шездесетих година, у романима *Губилиште* Мирка Ковача и *Мансарда* Данила Киша, кроз имперсонализацију приповедања (Јерков 1992). За Александра Јеркова је 1965. преломна година, када су објављени романи *Башта, пенео* (1965) Данила Киша, *Време чуда* (1965) Борислава Пекића и *Моја сестра Елида* (1965) Мирка Ковача. Управо ова књижевна дела раздвајају модернистички од постмодернистичког периода. У првој фази „продирање туђег текста приповедача претвара у приређивача рукописа, што мења логички статус текста и тип репрезентације у њему. Тиме је приповедном тексту омогућено постмодерно преобликовање идеје стварности и промена односа друштвених институција, њиховог легитимитета и историјског смисла” (Јерков 1992: 14). У другом периоду, који наступа око 1970. године, није још дошло до потпуног постмодернистичког раздвајања текста и стварности у романима *Ходочашће Арсенија Његована* Борислава Пекића и *Пешчаник* Данила Киша. Техника приређивања рукописа, која тиме дестабилизује инстанцу приповедања је „облик постмодерне критике метафизике, јер показује немогућност стабиловања смисла у јединственом семантичком средишту” (Јерков 1992: 16). Модернистички проблем форме смењује проблем текстуалности, који се постепено појављује и у другим текстовима тог времена и касније. Кључна црта јесте издвајање тзв. „поетичког приповедача” (Јерков 1992), који се појављује као приређивач рукописа и позива се на тај документ, аутопоетички

се осврћући на однос знања и приповедања. Нагонско приповедање се замењује церебралним, поетичким приповедањем. До осамдесетих година, српска проза „истражује поетички смисао знања, дедукције, историјске легитимације и статуса стварности у приповедању” (Јерков 1992: 24)<sup>185</sup>.

Ала Татаренко у *Поетици форме прозе српског постмодернизма* (2013) прави разлику између постмодерне и постмодернизма, означивши термином постмодерне епоху, а постмодернизмом само једну од стилских тенденција на почетку епохе постмодерне. Постмодерна<sup>186</sup> је периодизацијска одредница којом се означава период у развоју књижевности који почиње у другој половини двадесетог века и још увек траје, Постмодернизам је књижевна парадигма која је обележила прву фазу у развоју постмодерне културе и представља њен поетички одраз. Отуда је термин постмодерна књижевност шири јер укључује осим постмодернистичке и друге стилске парадигме које су присутне у савременој књижевној пракси (Татаренко 2013: 5). Постмодернизам се код нас јавља као резултат деловања књижевних и ванкњижевних чинилаца (општекултурних) који су имали и национални и транснационални карактер. Татаренко се такође бави проблемом периодизације постмодернизма, као и његовим поетичким утемељењем. Гранична година за њено истраживање је 1962. када се појављује *Мансарда* Данила Киша. Постмодернизам Татаренко дели у три развојне фазе: *протопостмодернизам* (обухвата књижевност шездесетих и седамдесетих година 20. века), када долази до експериментисања са традиционалним жанровима, до прекорачења жанровских граница и жанровске хибридизације, те до тежње ка циклизацији; *високи постмодернизам* (обухвата књижевност осамдесетих и деведесетих година 20. века), где издваја две етапе – „младу српску прозу” и постмодернистичку етапу – када долази до прекорачења граница традиционалних жанровских система, стварања ауторских и *ad hoc* жанрова, преласка са Дела ка Тексту и реализације хипертекстуалних експеримената; *post-постмодернизам* (књижевност од краја деведесетих до данас), када се пише ергодичка књижевност, врше трансжанровски експерименти, али истовремено долази и до повратка традиционалном

---

<sup>185</sup> Јерков сматра да „постмодерни савез живота и рефлексије [...] обликује једну нову врсту индивидуалне одговорности, која није радикална само према субјекту да би му дала сва права и устоличила његову себичну вољу, већ је одговорна према сваком постојању” (Јерков 1992: 25), те да нема места приписивању етичког расула постмодернизму.

<sup>186</sup> Татаренко појам постмодерне не користи у лиотаровском смислу, већ је искључиво везан за књижевноисторијску периодизацију.

жанровском маркирању са условним третирањем жанровских конвенција, као и повратак од Текста ка Делу.

Што се тиче постмодернистичке поезије<sup>187</sup>, о њеној поетици је много мање писано него о прозној. „За књижевност, па и за поезију постмодерног доба особено је одсуство строго формулисаних песничких школа, покрета или праваца, односно укидање момената *иновације* и *негације* који су одликовали модернизам и посебно авангарду. Песници настоје да поступком *реновације* упишу властито поетско писмо у неки традицијски код, при чему се преобликују често сасвим супротне песничке линије. Притом се фигура *песничког субјекта* или јавља као омекшало, расплинута 'ја', нека врста *илуминације* која изнутра осветљава текст-палимпсест, или се тежи новоуспостављеном субјекту који себе више не жели да види као поље пресецања и укрштања различитих текстуалних тактика и стратегија, већ као фигуру егзистенцијално утемељену у *песничком говору* који омогућава његову непоновљивост у историјском и метафизичком смислу.” (Стојановић Пантовић 1998: 4)

Постмодернисти се одлучно опирају уплитању лирског ја у конструисање песме, јер једна перцепција мора водити ка следећој без интерференције лирског субјекта. „Управо тај изазов 'лирском ја', који, по традицији, изнутра структурира цјелину пјесме, један је од најкарактеристичнијих ставова постмодернистичке поезије: онај јединствен 'глас' који је управљао структурирањем пјесме и у романтичарској и у модернистичкој поезији замјењује дисперзивни умножени глас који се, с једне стране, тешко идентификује, јер је сасвим неутралан, и који, с друге стране, скоро никада не остаје исти.” (Лешић 2010: 462–463). Постмодерна преиспитује просветитељску идеју о јединственом циљу историје, али и идеју о једном субјекту (Лиотар 1990: 12)<sup>188</sup>. Субјекат се спознаје само кроз текст. И песма се разбија у фрагменте од који сваки добија своје. Та фрагментарност и дисперзивност постмодернистичког субјекта у

---

<sup>187</sup> Постмодернистичка поезија је можда најбољи показатељ тога колико је постмодернизам наследник авангардних тенденција (Лешић 2010: 462)<sup>187</sup>. Можемо рећи да би се један ток савременог песништва, а то је школа новосадске неоавангарде, односно песничка школа радикалних језичких пракси, у потпуности уклопио у оваква одређења постмодернизма. Док су са једне стране ту језички експерименти постмодернизма, са друге је сумња у језик као средство изражавања, што у потпуности одговара постмодернистичкој амбивалентности. Језик више конструише него што изражава човекову свест.

<sup>188</sup> „The radical postmod. challenges to the humanist notion of he self as coherent, unified, and centered that were undertaken by contemp. Psychoanalyses and phylosophy found their echo also in postmodern, though not without a particulary poetic twist or two.” (ПЕПП 2012: 1095–1097)

потпуној је опозицији са отуђеним, неукорењеним, субјектом модерне. После отуђења уследила је фрагментарност и полиморфност. Субјект је без икаквог поверења према спољашњим инстанцама, и терет његове слободе се огледа у одустајању од тражења реалног и објективних истина. Он је у потрази за властитом истином, малом причом, која је могућност за његову идентификацију. Питање је само да ли модернистичка отуђеност и постмодернистичка фрагментарност и децентрираност не доводе до исте тескобе. Не конструише се само стварност, већ и сâм субјект, што се више не назива аутобиографијом. Тај поступак је у функцији изградње субјекта који једино у писању себе доводи до постојања. Поступак персонализације фикције, уношења личног, покушај је и разбијања привидне објективности. Поезија постмодернизма проблематизује концепт индивидуалног кохерентног гласа који је раније имао централно место у историји лирске поезије. Он не само да постаје децентриран и фрагментаран, разбијен у мноштво гласова, него је његова дифузност довела и до деперсонализације, те је у постмодернистичкој поезији он у век у некаквој потрази за самоидентификацијом.

На плану жанровске хибридности, добро је указати на то да песму пре гради реченица, а не стих (Лешић 2010: 463), што ће посебно бити карактеристично за већи део Тадићевог опуса. Постмодернизам фаворизује поступак, а не завршено дело, и текстуалност без преегзистентне реалности, а потом и аутореференцијалност, иронију, пастиш, пародију, жанровску хибридность, алузије, итертекстуалне везе, фрагментарност. Не обликује субјекат текст, већ је текст у функцији обликовања субјекта и нема више мистичке ауре (Лешић 2010: 453).

Постмодернизам карактерише укидање границе, што на плану културе води мешању високе и ниске. Потом долази и до потпуног губитка реалног, о чему говори Бодријарова теорија симулакрума и симулације (1991). Савремени живот је под толиким утицајем слика које стварају медији да се више не може одржавати граница између ствари и слике, реалности и њене презентације, суштине и површине – слика почиње доминирати над стварношћу, а симулације су моћније од саме стварности. Тако настаје култура хиперреалности у којој су избрисане границе између реалног и његове слике. Слика може постати знак, односно празан знак иза којег се повукло реално. Цео систем функционише као мрежа знакова, јер је слика знак који упућује на друге знакове у систему, а не на нешто што стоји пре и изван слике. Постмодернисти стварају слике које представљају празне знакове тј. знакове без референци у стварности. Испражњени знакови су управо ти знакови без референци, јер означитељи нису причвршћени за

означено, и зависе једни од других, а не од означеног. Због таквог карактера језичког знака, знак и не може посредовати стварност, а језик је само игра одређена сопственим правилима (Лешић 2010: 455).

Као основне особине постмодернистичке књижевности, Лешић издваја нестанак реалног, аутореференцијалност, хибридног и интертекстуалност (2010: 456). Томе треба додати и саморефлексијивност, пародични и интертекстуални критички однос према историји и историографији, дубинску анализу субјективности у језику и транспарентност језика (ПЕПП 2012: 1095). За разлику од модернистичке кохеренције, постмодернистичка поезика преферира стилску неуједначеност, неконгруентност делова, дисконтинуитете наратије и мешавину наративних техника (Лешић 2010: 459). Лако се укидају границе између симулације и стварности, сна и јаве, фикције и историје и зато се и сан може показати као стварни догађај уколико се представља наративном техником реалистичке наратије, док се стварном догађај може дати изглед сна. Такође је карактеристично и мешање жанрова (Лешић 2010: 459) односно хибридизација, како поетског, тако и прозног дискурса.

### 3. 3. 4. Песничка самосвојност Новице Тадића

Резимирајући прегледе критичарских ставова по питању Тадићевог песништва, од рецепције прве збирке, па све до сумарних радова који данас (ре)валоризују његово дело, примећујемо да је самосвојност и аутохтоност једно од најчешће истицаних својстава његове особене поезике. Иако није био занемариван приликом различитих периодизацијских и других врста књижевноисторијских прегледа али и антологијских и сличних избора из песништва (што имплицира партиципирање у оквиру одређених целина), чини се да је Тадићева поезија, и поред тога што се својим цртама приближавала неким од главних поетичких тенденција, успевала да задржи самосвојност у плурализму токова који увиђамо када из данашње перспективе, без најадекватније дистанце, сагледавамо савремену српску песничку продукцију.

У наведеним прегледима, антологијама и хрестоматијама поезије, приређивачи су, како смо то видели, чешће говорили о немогућности него о могућности да Тадића сврстају у неки песнички круг. Тако је и у осталим појединачним студијама које су се бавиле његовим делом, нарочито код оних истраживача који су се континуирано, од самог почетка, бавили рецепцијом Тадићеве поезије. Са истицањем поетичке

самосвојности, паралелно је најчешће ишла и изузетно позитивна вредносна квалификација његовог песништва: од Предрага Протића (1975), који је након прве Тадићеве књиге осетио трагично осећање света као кључно тематско и идејно утемљење, и Селимира Радуловића који то потврђује пар година касније (1981), а обојица најављују великог песника чије ће се збирке читати и поново валоризовати.

Радивоје Микић у тексту „Свет као извор ужаса”<sup>189</sup> истакао је да је „[...] реч о песнику који се не може олако сврстати у ову или ону групу или тенденцију” (2010: 2) и оставио га по страни од свих актуелних песничких покрета или праваца, инсистирајући на његовој самосвојности и оригиналности. Идеју песничке самосвојности истиче и Стојан Ђорђић у свим својим радовима о Тадићу, сматрајући ову поезију неоптерећеном вануметничким схематизацијама егизстенције, у тренутку преплитања неосимболистичких и постмодернистичких поетичких тежњи.

Васа Павковић у приказу Тадићеве збирке изабране поезије, који је писан у приближно исто време када је састављан и *Шум Вавилона*, признаје Тадићу самосвојност: „Оригиналношћу своје визије он је стекао статус вероватно најрелевантније песничке личности на савременој сцени српске поезије” (1989: 448). На сличан начин о Тадићу говори и његов преводилац, Чарлс Симић, тврдећи да је он „један од најоригиналнијих и најзанимљивијих песника данашњице” (1995: 53). Срба Игњатовић у поговору књиге *Крај године* каже да је то „песник са сасвим особеним, високо индивидуализованим местом у савременом српском песништву” (1993: 249), а Саша Радојчић да је „песничко дело Новице Тадића, једно од најутицајнијих у савременој српској књижевности, изузетно подстицајно за критичке приступе” (2009: 77). „Реткост међу песницима и реткост међу људима, Новица Тадић је живео за поезију и својим животом потврђивао своје стихове који су га уврстили у најужи круг најбољих српских песника друге половине 20. века и нашег времена.” (Божовић 2011: 57) Јован Делић након Тадићеве смрти пише: „Новица Тадић спада сигурно међу десет првих имена српске поезије послје Другог свјетског рата, ако не и међу првих пет.” (2012: 7)

У складу са, на почетку овог поглавља, поменутом Тадићевом „разломљеношћу”, и на крају остајемо код дилеме да ли Тадић припада претходном или будућем веку или остаје да буде песник на историјској размеђи два века, призивајући тиме свог далеког претходника, средњовековног песника покајања, Димитрија

---

<sup>189</sup> Део студије *Песма и мит о свету* (1989).



Кантакузина, „песника будућег века”, оног „[...] који је видео сјаја новобрдског злата и био сведок катаклизме једног народа и једног града, онај који је познавао величину једне државе и био сведок њеног пропадања, морао је личну распоућеност и трагичну судбину транспоновати у књижевно-уметничку творевину.” (Бојовић 2002: 103). Размеђе два века, код Тадића јесте и буквално, на преласку из 20. у 21. век, али много више јесте песничка слика неког подручја у којем се налазе песници који својом поезијом припадају времену у којем су стварали, а који такође, уношењем сопствене разлике, иду корак даље, повезујући оно прошло, сачувано у традицијама од фолклорне до модернистичке, а оваплоћено у ходу ка будућности, превазилажењу пост-детерминација и приближавању прото-формама.

Отуда и константно наглашавана самосвојност његовог песничког опуса, са друге стране, не може бити препрека за сагледавање ове поезије у односу према одређеним традицијама, као и у интертекстуалним релацијама, јер не постоји ниједан писац који може писати без литерарног искуства својих претходника, према којима се може одредити на различите начине<sup>190</sup>. Ниједан текст нема сам за себе целовито значење, у складу са давнашњом Елиотовом дефиницијом о књижевном тексту који се одређује према другим књижевним текстовима. У свом чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат” Елиот је поставио основе разумевању природе књижевног дела које и данас стоје. Оно је спој временског (прошлог у прошлом) и ванвременског (садашњег у прошлом). „Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Јер не можете га самог оцењивати; морате га ради контраста и поређења поставити међу мртве.” (1991: 470) Најбољи и најиндивидуалнији делови дела једног писца „могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност” (1991: 470). Елиотова мисао о књижевности као структури, систему, јесте заснована на томе да је свако дело нека врста негације постојећег, али се истовремено мора уклопити у постојећи поредак.

Управо се у дијалозима са литерарном прошлошћу, без обзира на природу повезивања са традицијом, чинило сложенијим и диференцирање јасних поетичких линија, будући да су најбољи песници свој пун естетски домет, па и епитет

---

<sup>190</sup> Интертекстуалност је још једна од постмодернистичких поетичких одлика којом се потврђује припадност заједници песника и којом се супротставља идеологији индивидуализма, карактеристичној за модернизам.

самосвојних, добијали управо у активном и стваралачком односу према прошлости. Како сагледавање савременог стања у књижевности болује због недостатка дистанце, у плурализму поетичких струјања тешко је издвојити јасне путеве. „Можда ће неки будући, довољно удаљен а ретроспективан поглед (он у поезији увек целовитије види него онај који је проспективно усмерен), у данашњем песништву запазити јединства и правилности тамо где ми сада видимо само разлике и неред. Но и поред тога је, чини се, довољно очигледно да окупљање у правце и школе све више губи ону своју значајну улогу коју је некада имало. Премда се песници могу по сродности повезивати, и око јачег утицаја груписати, развој поезије очигледно више не тече у виду смењивања школа са својим засебним програмима. [...] Ако је, дакле, заиста тако како нам се чини, онда при читању и критичком вредновању песама више не може много помоћи ни онај помињани шири контекст школе или правца. Његову улогу мораће да преузме, по свему судећи, један много ужи, ауторски контекст – индивидуални песнички опус.” (Петковић 1990: 164) Интересантно је, дакле, да Петковић као једину преосталу могућност диференцијације у систематизацији поетичког плурализма, види управо сагледавање издвојене поетике самог аутора. То нас, наравно, не сме ометати у покушајима (пре)расподеле песничког и поетичког материјала, али може ублажити савест када постанемо свесни немогућности прецизних периодизацијских диференцијација. Осим тога, изгледа да посебан императив доба у којем живимо (а које је обележено методолошким и уметничким плурализмом) лежи управо у тој изградњи самосвојности, аутохтоности која се цени управо зато што наглашава индивидуални стваралачки однос према другим текстовима, поништава епигонство као залог упамћености и инсистира на разлици, укидајући необоривост принципа детерминације.

„[...] Данас и засад пада у очи не само разноликост, него разноликост са тежњом да вероватноћа избора буде подједнако расподељена. [...] Данас песници, осамостаљени можда више но икада раније, имају отворене многе ако не и све могућности, многе ако не и све изборе, од враћања на најстарију запамћену традицију, са њеном залихом песничких средстава, до најсмелијих иновација и гажења готово свих конвенција.” (Петковић 1990: 164) У Петковићев концепт самосвојности Тадићева поезија би се, према постојећим истраживањима, могла лако уклопити. Али се тиме не решава питање односа према другим текстовима, као ни могућност увиђања и предвиђања деловања ове поезије, те је њено контекстуализовање у поетичком систему, упркос његовој дисперзивности, од вишеструког значаја. На основу прегледа владајућих ставова, у складу са основним премисама постмодернистичке књижевности, учврстила се наша

хипотеза да се ради о облику постмодернистичке поетичке парадигме, и то на преласку од модернистичке ка постмодернистичкој, будући да се и хронолошки Тадић на песничкој сцени јавља у време које Ала Татаренко (2013) одређује као прву фазу постмодернизма, а то је протопостмодернизам шездесетих и седамдесетих година, у великој мери ослоњен на искуство модернизма (послератни модернизам, неореализам). То ћемо у нашој даљој интерпретацији конкретних текстова и настојати да покажемо. Треба имати у виду да се питање постмодернистичке поезије уопште, а посебно у српској поезији, није довољно изучавало, и да су се поетичка уопштавања и периодизацијски покушаји тicali углавном прозног дискурса. Међутим, према постојећим детерминацијама могуће је установити да Тадићева поезија, која је настајала пуних четрдесет година и временски захватила готово читав наш постмодернистички период, одражава управо главне карактеристике постмодернистичког писања, и то свих фаза: од почетне која је још увек у директном дијалогу са послератним модернизмом, до последње која због симултаности са временом писања о њој не може бити ухваћена прецизним терминолошким одредницама. Као и уредник његове прве збирке, Милорад Павић, за којег је Ала Татаренко рекла да је писац без генерације, и Тадић остаје присутан на књижевној сцени током читавог периода обележеног поетиком постмодернизма.

Истовремено кокетирање са веристичким и критичким ову поезију везује за модернистичке поетичке тенденције, док њено затварање у фантазмагоријски свет и чест пародијски дискурс са лудичким елементима, сугерише да је морамо посматрати у складу са примарним постмодернистичким цртама. Специфичан спој свих тих поетичких особина, разиграна амбиваленција у којој лежи особеност Тадићеве поезије, отвара је управо ка неком новом поетичком модусу за који још увек немамо термин. Најзад, мото којим смо ово потпоглавље започели можемо искористити и да га затворимо: „Ми смо сви, верујем, мали викторијанци, модерни и постмодерни, у исто време” (Хасан 1983: 456), те да додамо и то да „исти писац може лако током живота да пише и модернистичка и постмодернистичка дела” (Хасан 1983: 456). Како је изворно значење речи традиција смена страже, промена је учитана у континуитет њеног трајања и то у много чему олакшава читање опуса самосвојних песника, који су, попут Тадића, направили лук од прошлог ка будућем, од високог (позног) модернизма, преко постмодернизма, према некој следећој фази у развоју постмодерне књижевности.

#### 4. ЕЛЕМЕНТИ ПОЕТИКЕ

„Поезија опстаје упркос мрзитељима поезије. Она је уткана у свачији живот, у дане и ноћи.” (Тадић 2012: IV, 283–284)

Примарни задатак поетике<sup>191</sup> је да открије творбене принципе књижевног текста, систем норми на којем почива унутрашња организација дела или неке друге књижевноуметничке појаве (Деретић 1997: 13).

По својим предметима или преовлађујућим тенденцијама поетика може бити теоријска, историјска или стваралачка (Деретић 1997: 13). Теоријска поетика има глобалан теоријски приступ и бави се или општим теоријским начелима појединих књижевних врста или појединим структуралним елементима/поступцима и њиховим делом у организацији текста или другим сличним темама. Историјска поетика се бави постањем и еволуцијом појединих књижевних форми или поступака. Посебну скупину чине ауторске поетике које осим теоријских изјава самих писаца, обухватају и систем поетичких начела реализован у њиховим делима (Деретић 1997: 14). Деретић их означава „стваралачким” јер се тежиште помера од општих ка индивидуалним проблемима стварања. У ову групу посебних поетика, могле би бити укључене и поетике одређених књижевних школа или покрета. Свака књижевна појава може се посматрати и са чисто теоријског становишта и из перспективе историјске поетике и у светлу стваралачких проблема везаних за поједине писце или скупине писаца (Деретић 1997: 14). Једино теоријска поетика остаје на подручју чисте теорије, док историјска упућује на историју књижевности, а стваралачка нас истовремено уводи и на поље књижевне критике и на поље историје књижевности (у зависности од тога да ли говоримо о поетици једног писца или неке стваралачке групе).

Све оно што писци говоре о стварању, свом и уопште, сви поетички ставови, веома су важни за потпуније разумевање онога што пишу. Експлицитна поетика је незаобилазна у проучавању, нарочито уколико је писац интензивно радио на

---

<sup>191</sup> Проблем самог појма поетика проистиче из његове вишезначности, чиме се овде нећемо посебно бавити. Наиме, њиме се истовремено може означити и научна дисциплина и предмет којим се она бави (уп. Петковић 2000). Петковић зато разликује теоријску и иманентну поетику: прва је везана за научну дисциплину, а друга за њен предмет. Питање иманентне поетике даље води одређивању имплицитне (унутрашње) поетике, садржане у самом делу. Поред ових, Петковић уводи и термине поетологија и поетолошки, али нема прецизнијег диференцирања њиховог значења (2000: 130).

промишљању и језичком обликовању својих идеја. Формулисати своје књижевне погледе и идеје није никакав императив за писце, али ако их има, приликом формирања њихове стваралачке поетике, морају се узимати у обзир. Писац без унутрашње поетике не постоји, а важно је уочити и у којој мери се пишчева експлицитна и имплицитна поетика, она коју у свом дели остватује и подударају.

Елементи стваралачких поетика свакако улазе у састав историјских поетика раздобља, као што се и поетика раздобља на одређени начин рефлектује односно појављује у оквиру стваралачке поетике писца. Тако да интерференцију ових поетика треба имати у виду, уз одржавање паралелности између поетике и историје књижевности. И за наш рад је у том смислу битна историјска поетика раздобља, којој смо већ посветили довољно пажње, а сада и експлицитна и имплицитна поетика самог писца.

Тадић је на више места, у различитим интервјуима и фрагментарним записима који су приређени у оквиру *Сабраних песама*, размишљао о природи поезије уопште, своје поезије, али и о оним темама које њега лично највише окупирају, те су доминантне и у његовој поезији. На почетку првог тома *Сабраних песама* издвојени су Тадићеви записи о појединим песничким збиркама, у којима он даје кратка саопштења о природи самих збирки или издваја по који детаљ везан за њихов настанак.

У неколико аутопоетичких фрагмената Тадић је одредио своју поетику, без претензија на апсолутно важење таквог описа (2012: О, 152)<sup>192</sup>:

1. поетика растројства и нестајања; градња у разграђеном;
2. поетика изобличења и отварања према оностраном<sup>193</sup>;
3. поетика установљења ђавољег и демонског света;
4. поетика покајничког призивања светог и жудње за Вишњим.

Наше истраживање води закључку да се централна места Тадићеве поетике могу сагледати кроз поступак карневализације, односно потврђивање и функционално

---

<sup>192</sup> Према овој Тадићевој подели, Селимир Радуловић (2014: 79) издваја три доминантна поетичка тока:

1. поетика изобличења и отварања према оностраном;
2. поетика установљења ђаволског и демонског света;
3. поетика покајничког призивања светог и жудње за вишњим.

<sup>193</sup> „У обесмишљеном и сулудом свету бранио сам свој идентитет, стицао нови лик. Кроз обезличења, изобличења ишао је мој пут до аутентичног исказа и изворне слике.” (Тадић 2012: О, 153)

одступање од карневалског осећања света, у оквиру којег делују принципи инверзије и амбиваленције, као кључни начини организације песничке грађе. У контексту карневализације, могуће је сагледати не само постулате дехијерархизације и мезалијансе, карневалске ликове, природу смеха, већ и начин жанровског обликовања, пародију и иронију, као и елементе гротеске. Како је у питању посебан вид карневала, и самог по себи инверзног, веома важно је уочити са којом функцијом се као главна тема јавља питање зла, страха и стрепње, али и расветлити проблем религиозног, као централни проблем Тадићеве поетике, што чинимо у посебном поглављу.

#### 4. 1 Тадићева експлицитна поетика и аутопоетика<sup>194</sup>

Најпре ћемо направити преглед Тадићевих поетичких размишљања у интервјуима и фрагментарним записима, а затим и оних које је аутор изрекао у самим стиховима. Аутопоетички искази могу бити како путеви, тако и странпутице у тумачењу књижевности. Добро је када су у складу са тумачењем које диктира текст сâм јер потврђују убедљивост интерпретације. Али и када су у раскораку, то не мора упућивати ни на шта проблематично (или погрешно) у самој интерпретацији. На пример, Иван Негришорац истиче да је Тадић говорио о томе да естетска дорада укида биће песме (2014: 19), те да се сам није задржавао над својим рукописима. Са друге стране, чињенично стање његове рукописне заоставштине, као и друге верзије збирки и избори из поезије, сведоче о песниковом интензивном раду на стиховима и након њиховог првог објављивања. Тако да аутопоетички записи, као и интерпретација сопствених стихова, могу бити само појединачне могућности у откривању значења, а меродаван може бити једино текст сâм, на шта упозорава и Радојчић (2014: 92–93).

Једна од главних Тадићевих идеја је терапеутски значај писања, будући да говори о томе како се писањем избавља и спасава (I, 9), а у „језичкој игри лакше прође дан” (IV, 280). Иако каже да не зна крајњу сврху свог писања (IV, 280), Тадић поезију и писање види као могућност сопственог опстанка, „преживљавања”, али не и преношења поруке (IV, 280).

---

<sup>194</sup> Појам аутопоетика „не обухвата све поетичке особине текста које би се могле ишчитати преко иманентне поетике, него само оне које дело пројектује само на себе. Аутопоетика је *наглашенија* од иманентне поетике иако су обе присутне у тексту” (Перишић 2005: 623)

Уопштавајући овај његов принцип, прочитаћемо велику хуманистичку вредност уметности, односно поезије, која пружа не само утеху појединцу, већ обезбеђује и његово спасење<sup>195</sup>. Песма има улогу појаса за спасавање (Негришорац 2014: 10) и заштитну функцију. Са том идејом се донекле преклапа идеја и старих средњовековних записа које су остављали преписивачи књига, а то је да рукопис пишу зарад спасења душе. Зато у Тадићевој песми и стоји: *Рукопис не заврших. / Радост не упознах* („Триптих”, IV, 228)

Писање је потрага за смислом у којој песниково „неуротично” (Тадић 2012: О, 164) биће изгара цело. „Поезија је за мене извор сазнања: свет сам кроз стихове сазнавао, отварао се бесмисао и празнина. И обрнуто, из тог отвореног бездана долазили су инспирација и подстицај.” (Тадић 2012: О, 153) Сматра је већом од науке у том процесу откривања, док саме песме види као етерична бића, нешто попут Лајбницових монада. Признаје им реалан супстрат, мада се он у готовој творевини не види лако (IV, 273). Међутим, саму реалност Тадић одређује као „сатански реализам”: „Моја поезија је сатански реализам. У сатанском (нашем) свету врви од скотова; у мојој поезији такође. И нема божјег мира ту где живимо. Само грувања и тутањ, бол и патња.” (IV, 286)

У таквом свету, поезија и писање јесу извор сазнања, а са друге стране спасења, и ту се спајају гностички и православни религиозни принципи, о којима ћемо посебно говорити. И за једно и за друго је неопходна „отвореност егзистенције” (IV, 283), излагање искуству, које је за њега једнако излагању злу. Оно врши се кроз додир са реалним. У томе Тадић не види само извор своје поезије, већ говори о једној генерацијској особини: „Ми, српски песници, нашли смо се у последњим годинама, у самом центру општесветског зла. Отуда потиче и величина српске поезије. И осредња збирка неког српског песника сведочи о нечем потресном, болном. То је предност коју смо сви имали, а нисмо је тражили.” (IV, 287) Са друге стране, отвореност егзистенције да прима утиске у додиру са светом, отворила је и поезију саму, те она не представља неку узвишену сферу, чист метафизички супстрат божанства које кроз њу проговара, те отуда може бити „и сурова и срамна и употребљавати скаредне речи” (IV, 283), а једино не сме бити удворичка. Сазнање, спознаја и само спознаја, паралелни гносеолошки и

---

<sup>195</sup> Ова идеја је честа у поезији, а проналазимо је и у песми „Научите пјесан” Миодрага Павловића, или код Бранка Миљковића (*Ко не уме да слуша песму слушаће олују*). Хамовић увиђа сличност и са Настасијевићевим есејима о спасоносној уметности и изопаченом човеку (Хамовић 2014: 50)

сотериолошки елементи, у основи имају идеју сазнања Бога, самим тим и сопственог познања: „Давалац мира је Бог. Зато, било где да пођемо, путујмо да бисмо задобили унутрашњи мир; путујмо према највишем Добру, па ће и наше путовање бити смислено. [...] Бог је у свему. Трагати могу само за скривеним Богом; пред пројављеним падам на коленима и молим за опроштај Свемилостивог.” (О, 169, 154)

Посебну пажњу Тадић у својим аутопоетичким записима посвећује и значају скрушености и плача, потпуно у духу патристичке и српске православне традиције. „Добар правац је када се молим и када плачем.” (I, 10) Говорећи о снази молитве, увиђао је да је то добар пут и његове поезије, а не само индивидуални пут спасења. У скалду са тиме је и исихастичка, православна монашка идеја о осамљивању и склањању од света, где како Тадић тврди, лежи „један од многих одговора” (IV, 279). Потпуно у духу патристичке, византијске и средњовековне српске традиције, односно православног богословља, он у плачу и молитви види избављење. „У књизи Ђаволов друг спасавао сам се плачем и молитвом. Писао сам о злу и веру у Бога сачувао.” (I, 11). Управо овде уочавамо како се писањем врши мисија спасења. Готово на магијским принципима почива његово зазивање зла, како би исто то зло било укроћено, ухваћено на једном месту, и како би се на тај начин човек спасио.

Размишљања о молитиви припадају већем корпусу есхатолошких тема које се активирају у Тадићевом песничком систему. Пре свега је ту идеја о крају овог века и Будућем веку, наслућеној Апокалипси и Другом Христовом доласку: „Човек је поцрнео; хоризонт се смрачио; увелико се припрема Антихристов долазак. [...] Бреме будућности је страшно. Оно ће се развезивати и над нашим главама. Већ чујем хук стихија и плач племена. Али, било шта било, све излази на славу Божију.” (IV, 163, 291); „Видимо крај времена; време се испуњава. Стижемо на циљ. (О, 167); А смрт је увек близу. Немаш много времена. Зато похитај својим путем.” (IV, 273) Као и у песмама, и у аутопоетичким записима, говори се о скором крају овог времена, уз донекле модификовану барокну идеју подсећања на смрт – *memento mori*.

Као неко ко себе види у дубокој молитви и плачу<sup>196</sup>, и ко своју личну несрећу види као извор посебног увида који исказује у стиховима, Тадић добро промишља место молитве и поезије у савременом свету који је оптерећен недостатком времена. „Савремени узнемирени човек нема времена ни за молитву и добре помисли, а како би

---

<sup>196</sup> „Ја, откада знам за себе, као да непрестано плачем. Можда је мој непрестани плач, моја непрестана молитва.” (IV, 290)



тек имао за поезију.” (IV, 284) Са друге стране, савременог човека ужасава тишина која је предуслов молитви и њоме омогућеном спасењу: „Тишина није за свакога, како је то рекао Маркузе, и ја имам утисак да је за савременог човека тишина страшна. Савремени човек бежи из тишине у буку. На улицу, у метеж, у мноштво”. (IV, 284–285) Што се тиче тренутка изрицања молитве, за Тадића је то тренутак потпуне спознаје греха: „Чини ми се да могу писати молитве само као покајани разбојник. Без наглашене наде у спасење, искрено, са дна огреховљене душе. Отуда су те молитве моје молитве. Ако су искрене, оне могу постати и молитве других људи.” (О, 154) Размишљајући о молитви, Тадић остаје у оквирима православног богословља. Називајући их „својим”, он се удаљава од концепта универзалне молитве коју би могао изговарати свако. Ту учавамо аутопоетичку свест о природи сопствене религиозности, која је у овом случају аналогна религиозности његовог песничког субјекта. Њу ћемо касније објаснити као „личну религиозност”, природну потребу човека да верује у спасење мимо канона званичних религиозних учења. Али, и поред тога, Тадић остаје у дослуху са патристичком традицијом мољења и плача, пре свега са Светим Јефремом Сирином и Јованом Лествичником: „Грло нек ми се суши и сузама кваси. Очи нек ми горе у тихој молитви. [...] Читање Јеванђеља нас освештава као и свакодневне молитве. [...] Брате у Христу вољени, ко Свето писмо чита, он и све друге књиге чита: читач је истинити. [...] Читањем духовних књига пењеш се тананим, лаким лествицама. [...] Не устежем се да кажем да је свет долина плача. И засигурно, плакао сам и ја у њој, једном поред свог срушеног зида. (О, 156, 162)”

Патња је предуслов спасења: „Некада проклињем свој живот, због оног што ми се све издогађало, а ипак, мислим да ми је то Господ послао да увидим своја огрешења. [...] Патња није само негативна и нешто што затвара и осиромашује наше биће. Можда нема ниједног дубљег сазнања без патње.” (IV, 292). Од ње потиче и посебно сазнање које је заправо (само)спознаја, увид у сопствену грешност, одакле и извире нада у спасење: „Мислим да онај који падне, ко се разгради, тај може кроз патњу доћи до аутентичне наде. [...] Ја мислим о аутентичној нади, егзистенцијалној, не о идеолошкој.” (IV, 291) Отуда наш песник проговара са дна, из крајњег очајања: „Могу да говорим из себе, из очаја, стања које је хришћанско и православно. [...] Очајање је једино стање које је затомљено, које не може да се правозиђе и које цело биће доживљава.” (IV, 291)

Како је једна од основних преокупација истраживача Тадићеве поезије била управо да се дефинише његова онтологија зла, порекло зла, али и да се преиспита

фасцинација и опседнутост злим, интересантно је и да је сам песник дао одговор на ово питање. Писањем о злу сачувао је Бога у себи<sup>197</sup>. Изложеност злу и директни сусрет са њим је предуслов настанка Тадићеве поезије. Истицао је да га не треба видети искључиво као хрончара зла (IV, 274), мада је злу признавао сликовитост (IV, 280): „демони се пентрају по лествама и одозго падају као неки сликари, та ђавоља мазала. Многи остају хроми и скитају такви по свету” (O, 155). Извор тамног песничког света је у имагинацији песника: „Моја је машта мрачна, и моје су емоције тамне, и моја се интуиција умрсила са присилним идејама и злим помислима. И сасвим је нормално да и моје песме буду осенчене на исти начин.” (IV, 274) Преображај зла о којем говори читав његов опус, такође је свесно уочен проблем реалног света: „Сведок сам метаморфоза зла, његовог безмерног умножавања у свим правцима, као да је првобитни грех у његовој основи. [...] Нема се куда отпутовати, све је некако исто: смењују се облици зла. ” (O, 166, 167) Порекло зла везано је за људске активности, али се иза Тадићеве формулације назире прича о првобитном греху, одабиру зла: „Свако зло потиче од нас самих. Нисмо као слободна бића одабрали добро; предали смо свој ум злим мислима и жељама. Зло, грех улази у нас преко наших страсти и постаје наша друга природа.” (O, 169) „Господ је милостив и ништа нам није ускратио. Све нам је дао: а најпре слободу да бирамо. А ми смо изабрали зло, привиде и лажне наде.” (IV, 287) Зло је последица лоше употребе човекове слободе, а једини одговор песника је писање о том злу: „Не видим доброг човека, благог суседа, пријатеља већ репоњу преко пута.“ (O, 162)

Тама је свакако једна од незаобилазних тема у Тадићевом опусу, а критичарима је било тешко да је повежу са упливом покајног тона и божанском искром. Песник је свестан муке коју је критичарима задао: „Да само могу, кртичари би одвојили светлост од таме.” (O, 159). Али у питању је садејство светлости и таме, тоталитет као мера односа супротности. „Као што постоје нијансе светлог, постоје и нијансе таме.” (IV, 279) Један од песниковог начина обуздавања тамног пева управо уплив особене поетике хуморног: „Општа је одредница да је моја поезија тамна. Међутим, уз тамну ноту, по правилу, увек иду хумор и нека друга духовна и животна искуства. Ако хумора у некој песми нема, ето њега у другим песмама циклуса, ето га у лексици и прикривеног у тамним синтагмама.” (O, 151)

---

<sup>197</sup> Мисију хватања демона у корице једне књиге остварује *Хазарски речник* Милорада Павића.

Што се тиче саме форме и начина писања, Тадић говори пре свега о хитром писању, без повратка текстовима јер дорађивање текстова представља „мајсторство које усмрћује” (I, 9). Таквим начином писања је писао збирке *Улица* и *Ждрело*. Тадић наводи да су његове емоције приликом писања веома јаке и да из њих настају жестоке слике, те да је то извор не само снаге његове поезије, већ и њених недостатака. „Немам стрпљења да промишљам; не стремим савршенству, анархичан сам, импулсиван; волим фрагменте, минијатуре, хитре записе.” (IV, 276) Писање је мукотрпан посао иза којег песник често остаје незадовољан. Иако је оно предискуство писања мукотрпно преобликовати, говорио је да песме лако пише (IV, 281). Идеал његовог израза је збијено и густо писање, са мало речи (IV, 274). Што се тиче стилске употребе речи, тежио је онеобичавању језичког израза, те се тиме може објаснити присуство бројних неологизама. Када је у питању суздржана емоционалност у његовим стиховима, аутор каже: „Осећања стишавам. То постижем радом на језику, брушењем и дотеривањем израза” (O, 152). Емотивност подређује раду на детаљу, прелому и организацији стиха и језика. Када имамо у виду поенте и понекад експлицитнију поуку која је у складу са библијском мудросном књижевношћу, треба напоменути да су се оне нашем песнику више или мање отеле: „Ја сам, понекад, и против мог укуса и осећаја за меру, у песмама наглашавао поруке, зазивао и опомињао. После година, и тек понекад, допире мој глас некад до њих, али као залудни и изгубљени ехо.” (O, 159)

Једна од тема Тадићевих стихова, константно присутна, али не и доминантна, јесте природа саме поезије, њена функција и начин постојања и опстајања. Већ од прве песме, „Тамни пењач”, истоимени демон преузима функцију сиве еминенције поетског стварања, али је све остављено у потенцијалу. Он је тај који просипа плувачку песничког субјекта на папир. Говорећи о стварању које он, врховни демон, тамни пењач преузима, већ се на почетку формира идеја о јединству поетичког и стваралачког, овог света и света песме. Осим тога, користи се библијски мотив плувчке из *Постања*, јер плувачком се обликује и први човек од земље.

Демон који оштри језик, не бави се оштрењем канци или било ког другог дела тела, већ језика. Његова буквална активност, на пренесеном плану, када имамо у виду значење идиома оштар језик, добија потпуно ново значење. Језик, моћ речи, истовремено је снага којом се служи како песнички субјект, тако и саме демонске силе, те Микић говори о могућем вербалном окршају (2010: 33).

Сами текстови, сама поезија, подложна је опседању од стране демона: мрачан речник (I, 127–128), мртав језик („Језик”, II, 7), оштро петлово перо (I, 135), а у песми

„Нахткасна” (I, 40) проналазимо гротескне рукописе са зглавкастим удовима. Директном нападу скакутана подложен је и онај који пише, код Тадића иронично назван бележником („Они нокте зајахују”, I, 70), док му у другој песми они, попут неразумне деце, померају папир и ометају писање („У летњиковцу”, I, 79). Демон се одмара у његовом радном врту („Покретач први, други”, I, 168), дога ће појести његове рукописе ране („Прекомерна је моја срећа”, II, 10), духови му криве рукопис тако да више не може да га прочита („Наопако ми било”, IV, 146), жаба (опет демонског порекла) напада његова „ноћна шкрабања” („Велика жаба”, IV, 223), као и „ноћни стратег” (III, 62). На крају, постоји и посебан демон писања („Гатка о израслини”, IV, 180), те није ни чудо да су им песници посебна „посластица”<sup>198</sup>:

*Док је песника  
биће и радости  
за нечастиве  
(„Облак”, II, 108)*

Демони постају заправо и изворни ствараоци песникових белешки. По аналогiji са античким принципом да су песници гласници богова, овде је песник медијум друге (демонске) силе („Тавански запис”, III, 110). Нешто слично чини и шапчач песама („По наговору”, III, 177), отимач („Отимач”, IV, 156). Ове песме прати и параноидним страхом ухваћено биће песника, које пати због контроле стихова („Снимају ми мрежњачу”, O, 59), али се и овде види надмоћни став који песнички субјект у Тадићевој поезији може заузети:

*Ја да ти жвале квасим млеком  
Ја да ти писма црна пишем  
[...]  
Свуда ме твоја сенка прати  
О њој певам када снатрим  
(Без наслова, II, 76)*

---

<sup>198</sup> Ова сродност демона и песника инспирисала је и Чарлса Симића да књигу есеја назове *И ђаво је песник*. Истоимени есеј из ове књиге, посвећен сусрету са Бошовим сликарством, користили смо приликом упоређивања стваралаштва овог сликара и нашег песника.

Читамо и директно обраћање демону који му запоседа поезију („Немој да ми украдеш наслов”, IV, 227), а демони учествују и у свеопштем догађају инверзних замена:

*Моје метафоре  
окрећеш  
против мене*  
(„Монтер”, II, 50)

као и присвајања самог писања:

*Зглобовима пуцкетала  
питала ме имам ли  
код себе нови рукопис*  
(„Пијавица”, II, 81)

*Кад језик додирне врх језика  
демон разговара са демоном, уста обзину уста*  
(„Две белешке”, II, 164)

У домену критичког веризма, примећујемо и иронијски отклон према књижевној критици – „Књишки мољац” (II, 201), „Последњи поздрав” (II, 203), „Глад” (II, 215). Ту се успоставља аналогија између критичара који се хране његовим песмама и демона. Надовезују се песме које говоре о страшном друштвено-егзистенцијалном статусу песника („Престоница поезије”, IV, 57), са реминесценцијом на античку идеју о протеривању песника из Државе. Сама савремена поезија је притом само празнина и залудно хујање („Гатка о хујању”, IV, 179), али се заузима и аутоиронијски став према властитом писању („Јунак”, III, 90).

Иако је писање спасоносно, бар према размишљањима у (ауто)поетичким записима, песма може бити „тамни прираст” („После болести”, IV, 159), бреме:

*Песма је камени гроб.*

*Ти се сам распи  
и сићи у њега, ако знаш.*  
(„Песма”, IV, 158)

Можемо закључити да је за Тадића писање двоструки чин. Док је са једне стране и он подложен дејству демона, са друге је вид самоспознаје и спасења.

#### 4. 2 Поступак карневализације – Тадићев *тамни карневал*

Осетљиво уво увек хвата чак и најудаљеније одјеке карневалског осећања света (Бахтин 1967: 169) Размишљајући о основним каратекрестикама Тадићевог певања, његовим главним поетичким упориштима и о томе на који начин би их било најлакше довести у везу и објаснити њихове функције унутар песничког система односно песничког света, поставили смо хипотезу да се ове особине најнепосредније могу повезати ако имамо у виду основне принципе карневализације као поступка књижевноуметничког опредмећења карневала у књижевности од најстаријих времена до данас<sup>199</sup>. Односи Тадићеве поезије и карневала су само полазиште, док ћемо се бавити и регистровањем свих одступања, односно учачањем оног што Тадићев карневалски свет чини аутентичним. У том смислу, послужићемо се Бахтиновом

---

<sup>199</sup> Карневал као скуп различитих свечаности и обреда, односно синкретичка представљачка форма обредног карактера која карактерише празнични период у данима пре поста, присутан је у католичкој (и протестантској) традицији, али и код православних народа, нарочито Руса и Грка, где се празнује као део старог словенског празника Поклада (Месојеђе, Машкаре), везаног за обележавање култа Сунца и доласка пролећа. Код Срба, Покладе се празнују пре божићног и ускршњег поста. Иако етимолошко порекло речи није у потпуности јасно, најлакше га можемо довести у везу са латинским изразом *carnet levare* или *carnelevarium*, што значи *уклонити месо* будући да након периода карневала следи време поста, које подразумева уздржавање од одређених телесних радњи, што најчешће подразумева уздржавање од конзумирања одређене хране (меса), али и од грешних мисли, жеља и дела. Порекло карневала је древно, прехришћанско, и одувек је било везано за прослављање поновног рођења природе, иако се сам почетак не поклапа у традицији свих народа који га празнују. Карневал је организован као јавна светковина и њени учесници су најчешће маскирани. (Уп. о карневалу на: <https://www.britannica.com/topic/Carnival-pre-Lent-festival> [15. 10. 2016.])

теоријом о карневализацији<sup>200</sup> како бисмо издвојили основне карактеристике карневалске књижевности и карневалског осећања света које овде препознајемо, а које, према нашој претпоставци, постају основно извориште главних поетичких карактеристика Тадићеве поезије. Да бисмо боље разумели природу Тадићевог карневала, подсетићемо се да је још Бахтин указао на то да се треба ослободити упрошћеног плитког боемског схватања карневала као маскараде, као и уске театарско-представљачке концепције карневала (1978: 229). Наш задатак подразумева много више од једноставног уочавања елемената карневализације и усмерен је пре свега на преиспитивање могућности опстајања карневализоване књижевности у савременом добу, односно усмерен је ка приказивању деконструкције карневала и преображаја кроз које он пролази не би ли се саобразио духу новог доба. У том смислу ће и свака појединачна карневалска особина бити приказана како би се на конкретним примерима увидела дегенеративност карневала и његово претварање у тзв. „тамни карневал” (Пантић 2012: 63), са посебним наглашавањем функције таквих преображаја са становишта индивидуалне поетике аутора али и поетике савременог песништва. То истовремено присуство и укидање карневала у Тадићевој поезији као да пресликава суштинску одлику карневала уопште – а то је амбивалентност и укинуће ради поновног рођења, те се савремена поетика поиграла и самим појмом карневала. Тиме ћемо само указати на широко распрострањену карневалску књижевност од њеног постанка до данашњег дана и на њене нове модусе у савременој литератури, будући да ова у њему проналази посебну врсту инспиративног врела и низа могућности за интегрисање у савремене филозофске концепције постструктуралистичког и деконструкционистичког типа.

#### 4. 2. 1 Карневалско осећање света и принципи инверзије

Упујући на то да је крајем античког доба књижевност из области озбиљно-смешног обухватала низ жанрова насупрот осталој класичној литератури<sup>201</sup>, Бахтин целу ту област доводи у везу са карневалским фолклором, односно специфичним

---

<sup>200</sup> Под појмом карневализације, још једном, подразумевамо утицај карневала на књижевност, односно транспоновање карневала на језик литературе (Бахтин 1967: 186).

<sup>201</sup> Овој области су припадале Софорнов мим, сократовски дијалози, симпозиони, мемоари, памфлети, пасторале, Менипова сатира итд (Бахтин 1967: 168)

карневалским осећањем света (1967: 168), које управо те књижевне врсте на посебан начин обликује. Ту литературу која је директно или индиректно осетила утицај карневалског фолклора назива карневалском књижевношћу (1967: 169), наглашавајући да је управо карневализација књижевности један од веома важних проблема историјске поетике, првенствено поетике жанрова (1967: 169).

Осећање веселе релативности обележава карневалско осећање света и носи снажну животворну и трансформишућу снагу и виталност (Бахтин 1967: 169). Сагледавајући проблематику карневализоване књижевности Бахтин издваја неколико њених главних особина.

1. Најпре је то однос према стварности. Предмет и полазна тачка овакве књижевности јесте жива, често чак директно актуелна *савременост* (1967: 169). Уколико се подсетимо већ назначеног односа Тадићевог поетског света према свету реалности, актуелним друштвено-историјским околностима али и идејним аспектима цивилизацијског тока, те хуманистичким претпоставкама времена и простора, односно култролошког ентитета о којем је писао, уочићемо да и он полази од актуелне савремености, непосредно доступне, која се рефлектује кроз стварност песничког света. Није ни чудо да актуелизација такве стварности добија најадекватнији израз управо непосредним оуживљавањем садашњег тренутка кроз употребу глаголских облика у презенту. Бахтин каже да су митски јунаци и историјске личности у оваквим делима осавремењени, те да они делују и говоре у зони фамилијарног контакта са незавршеном савременошћу (1967: 169). Ту нам као добар пример из Тадићеве поезије може послужити *киклопче* из песме „Разговор 2” (I, 171), у којој поменута митска фигура у потпуности припада нашем простору и времену. Уз већ евидентно покидану везу са митским, ово биће, којем ћемо се касније вратити, постаје гротескни лик савремене свакидашњице и тешко успоставља и контакт са том стварношћу.

2. Друга особина би, према Бахтину, била одвајање ових врста од предања и њихово ослањање на искуство и слободно маштање (1967: 169, 170). Критички однос према предању може се довести у везу са Тадићевим преиспитивачким односом према ранијим поетикама. Ако погледамо и низ специфичних гротескних бића, можемо приметити да се она у великој мери разликују од бића присутних у поезији осталих савременика, па у овом критичком отклону треба уочити Тадићеву иновативност, паралелну са одвајањем од предања као овештале и окамењене форме на коју се



литература могла надовезивати. Критички, односно деконструктивистички однос према традицији, предању, карактеристичан је за целокупну Тадићеву поезију.

3. Трећа одлика је присутност више различитих стилова и више гласова (1967: 170) „Долази до мешавине узвишеног и приземног, озбиљног и смешног, односно радикално новог односа према речи” (Бахтин 1967: 170). Ово мешање вредносно супротстављених полова, дехијерархизација и укидање вредносне вертикале, те мешање супротних полова вредносне осе, озбиљног и смешног, такође је једна од најчешћих карактеристика Тадићеве поезије. Бахтин наводи да је за карневалску књижевност карактеристично коришћење писмима, откривеним рукописима, препричаним дијалозима, пародијама на високе жанрове и пародијски преосмишљеним цитатима. У Тадићевој поезији је, како ћемо то и видети, пародијски дискурс присутан у различитим степенима и на различитим нивоима: од пародијског наноса који се спорадично јавља у појединачним стиховима и појединим песничким сликама, па све до читавих песама које јесу пародија на одређене друге текстове, жанрове, али и систем размишљања и делања. Весела карневалска релативност која овде долази до изражаја, условила је појаву амбивалентности у Тадићевој поезији, а одатле и амбигвитетна значења као парадигму постмодернистичког дискурса. Управо је мешање разних стилова и тонова, супротних полова једне вредносне скале, али и свих других опозиција у којима ти полови могу мењати своја места, као и полифонија – мешања различитих гласова – карактеристично за целокупно Тадићево стваралаштво. Бахтин овде посебно наводи да у неким од ових карневалских жанрова долази до мешања прозног и стихова, да се уводе живи дијалекти и жаргони, те да се појављују различите ауторске маске (1967: 170). Мешање прозног и поетског, хибридизација прозних и поетских дискурса карактеристика је поезије времена у којем и Тадић пише, као и увођење жаргонске лексике. Поред жаргонизама, код Тадића се јавља и необично коришћење говорних идиома, њихово онеобичавање које овог савременог песника везује директно за песника прве генерације послератног модернизма, Васка Попу. И код Тадића, као и код Попе, можемо запазити присуство фразеологизованих говорних јединица. „Постоје најмање два разлога што смо склони да код Попе препознајемо фразеологизоване говорне јединице чак и тамо где оне нису непосредно присутне. Први је везан за форму, други за садржај. Говор је у његовоме стиху по правилу сажет као у гносмском стилу карактеристичном за паремију” (Петковић 2004: 218) Код Тадића се може наћи у песми „Призивање ноћи” (I, 127): *У граду у великом вражјем ждрелу / Где умирем на сва*

уста, или у песми „Мачији штрајк” (I, 196), где успоставља аналогија са *мачијим кашљем*.

Говорећи о једном карневалском жанру, менипској сатири, односно менипеји, Бахтин наводи да је једна од њених главних карактеристика „органички спој слободне фантастике, симболике и – понекад – мистично-религиозног елемента са екстремним и грубим [...] натурализмом друштвеног подземља” (1967: 177). Одавде лако успостављамо оквир за читање Тадићеве поезије. Истина ће се пронаћи „на великим цестама, у лупанаријама, у лоповским јазбинама, у крчмама, на пијачним трговима, у тамницама, на еротичним оргијама тајних култова итд.” (Бахтин 1967: 177) Ова (карневалска) места су места која у својим аутопоетичким записима помиње Тадић: „Предграђа, споредне улице и сметлишта моја су честа боравишта” (2012: IV, 281), док је имплицитни аутор, али често и сам песнички субјект, „човек идеје, мудрац, који се судара с екстремним изразом светског зла, разврата, нискости и гадости” (Бахтин 1967: 177). Чак је присутна и менипејска склоност ка филозофском универзализму и максималној контемплацији света (Бахтин: 1967: 178) тј. преиспитивању фундаменталних питања живота. За менипеју су, такође, карактеристичне сцене скандала, ексцентричног понашања, неумесних говора и испада, односно разна нарушавања општеприхваћеног и уобичајеног тока догађаја (Бахтин: 1967: 180), што се може препознати и у поезији нашег песника, пре свега кроз „скандалозно” коришћење религиозних елемената у сталној амбивалентности и амбивитетном значењу њихове употребе.

Посебно бисмо истакли да је менипеја пуна оштрих контраста и оксиморонских спојева – хетера пуна врлина, истинска слобода мудраца и његов ропски положај, император који постаје роб, морални падови и очишћења, раскош и сиромаштво, племенити разбојник... (Бахтин 1967: 180), што је у суштини само израз склоности менипеје ка мезалијансама сваке врсте (1967: 181). Неочекивано приближавање раздвојених полова узвишеног и приземног једна је од главних особина Тадићеве поетике коју ћемо препознати од нивоа грађења песничких ликова, па све до укрштања и мешања жанровских особина. Више тонова и више стилова, интерполација различитих жанрова са пародијском функцијом, док је реч заправо о жанру који је у великој мери писан публицистичким тоном који прати њени актуелност и савременост, карактеристика је менипеје, а сасвим јасно се њени принципи и овде актуелизују.

Посматрајући појединачно карактеристике карневала, можемо уочити њихово појављивање у оквиру карневалзоване Тадићеве поезије и то са посебним функцијама свих елемената.

Принцип инверзије је присутан у Тадићевом поезији на више различитих начина. Према Радивоју Микићу, реч је о обрнутом кретању: „Обрнуто кретање, било као слика било као композициони елемент или правац изграђивања смисла је било средство чија су својства срећно спојена са песниковим намерама, са потребом да говори на одређени начин.” (Микић 2010: 93)

Порекло инверзије у овој поезији може такође бити различито:

1. из херметизма – други основни принцип који садржи *Tabula Smaragdina* (на који се позивају и надреалисти): „Оно што је доле одговара ономе што је горе, а што је горе одговара ономе што је доле како би се извршила чудесна операција сједињења”<sup>202</sup>;

2. из самог карневала – обрнуто кретање и односи горе-доле су главни карневалски принципи у хијерархизацији.

Принцип инверзије „дефинисао” је Тадић у песми „Понекад ништа” (II, 270): *Гле, / изокренуо се метафорично / стабло, дрво. Сад се подрум / пење на таван* или у песми „Славија” (I, 140): *Док са дна / Лањски снег пада веје лудило*. Карневалском инверзијом се омогућава враћање у живот мртвој служавки, а обрнуто кретање треба да обезбеди тријумф живота над смрћу (Микић 2010: 83). На сличан начин, реплицирајући надреалистичке поступке, то чини и у песми „Играчке, сан” (I, 174), где песнички субјект каже да му се јутрос мајка родила. Сличан пример је и у песми „Данас, пепељуга” (III, 25): *Да је бар своју папучу родила, / све би било другачије*. Микић посебну пажњу поклања песми „Сонет на улици” (I, 150) у којој се активира опозиција горе-доле. Ако је прегажени пацов припадник света који је смештен доле, онда се сам песнички субјект јавља као припадник света који је горе (Микић 2010: 85). Обрнуто кретање представљено је тако да зло долази из света који је горе, а страда свет који је доле. Специфичан облик замене вредносних обележја дат је кроз мотив кратких ножица, које су асоцијација да човек може проћи исто као пацов. „Пребацујући позицију жртве из света који је доле у свет који је горе, али има сличности са светом који је доле, говорно лице, свакако, жели да укаже на укидање јасних граница и на улазак у свет у коме све мења своје уобичајено место.” (Микић 2010: 85). Инверзија је садржана и у песми „Антипсалам” (I, 233), Тадићевим „наопаким молитвицама”, али је њихова

<sup>202</sup> Цитирано према: <https://www.slideshare.net/eagleone333/hermes-tabula-smaragdina> [20. 6. 2015.]

проблематика много шира и не може се уклопити у једноставну каренвалску инверзију. „Писмо, никоме” је песма испевана као дијалог који нема коме да се упути (адресант, као и много пута код Тадића, није персонализован), па садржи и одговор. Не постоји комуникација, већ сам одјек оног што је изговорено (Микић 2010: 90). Инверзију проналазимо и у самом лику Огњене кокоши, чији амбивалентни транссветовни идентитет бива потврђен на више места.

Тадић ту користи потенцијал и народне комике, односно преметање као систем кретња горе-доле: непрекидно премештање горњег дела тела доле и обрнуто – задњица настоји да заузме место главе, а глава место задњице вашарског клоуна. (Бахтин 1978: 380) Тај систем телесне топографије се у народној комици преплиће са космичком, а на плану Тадићевих текстова то значи да се тло под ногама метафизике урушава. Децентрализација васионе је такође позната у традицији херметизма, код Хермеса Трисмегистоса и код Бонавентуре – божанство је сфера чије је средиште свуда а обим нигде, те та релативизација чини да сва места постају једнака и зато се релативно средиште преноси са неба на земљу – у пакао (Бахтин 1978: 385).

Сва Тадићева новостворена и већ постојећа гротескно уобличена бића, али и људи, животиње и предмети, постају део свеопштег изокренутог света, дехијерархизованог и вредносно уздрманог. Истовремено са принципом инверзије, тече и принцип дехијерархизације. Како Исус може постати јастуче за игле („Исус”, I, 195), на место Бога долази фризерка („У фризерском салону”, I, 212), а песнички субјекат изговара Богу „Антипсалам” (I, 233), тако и глава директно смењује стражњицу у песми „Црна миса” која се завршава ефектном поентом: *Ум! Ректум!* (2012: I, 247) чиме се, вучном и семантичком компонентом проистеклом из звучне, постиже изузетна сугестивност. Лексема *ректум*, већ у самом контексту и позиционирана крај лексеме *ум* ствара гротескни ефекат, а он се појачава тиме што се лексема *ум* садржи у лексеми *ректум*, која на тај начин носи инверзију у себи, а гротеска бива удвостручена.

Гротескним вредносним инверзијама се могу прикључити и *утовљени пацов подрумар* задужен за човеково спасење („Две мале песме”, II, 22), фотографија као икона („Фотографија”, II, 28), *човек са њушком пацова / пацов са умом човека* („Крпељ што се качи и лепи за мене”, II, 159), као и тежња људи да се тамошња избеаве („Хтели људи да их мрак осветли”, IV, 244).

Ту је и бизарно благосиљање мрвог инсекта: *Бог те под небесима благослови, / мртва муво* („Мува”, 1989, II, 216), жаба која прославља Господа („Велика жаба”, IV, 223), причест која се спроводи батинама („У хаустору”, III, 179), молитва поњавици

(„Ноћна жалба”, III, 136). Главна инверзија, за коју се наслућује да ће постати главни узрок светксом злу, јесте „погрешно” коришћење слободе („Отишли су сви свети”, IV, 169):

*Отишли су сви свети,  
И ми смо сели  
За њихов сто.*

*Ми, одасвуд присели  
Старци и старице,  
Кепеци и наказе.*

За Тадићеву поезију је карактеристично и наопака карневалска употреба ствари (Бахтин 1967: 190) – посуђе уместо шешира или прибор за домаћинство као оружје, и то у духу карневалске ексцентричности као нарушавање обичног и прихваћеног. Што се тиче таквих ликова код Тадића их има у поетским минијатурама вишег степена наративности, где најчешће улазе у дијалог. Али и Тадићева гротескна полусложеничка бића представљају амбивалентне ликове који спајају лице и наличје, односно неку ствар или феномен и одређену врсту њиховог семантичког опонента где је сама веза прилично лабава, а метафоричко значење се открива тек из контекста.

Сви Тадићеви инверзни обрти су део свеопштег принципа инверзности и дехијерархизације. Интересантно је да такви односи унутар песничког света никога не шокирају, мада саме песничке слике постижу такав ефекат код читалаца.

Однос инверзије у вредносним системима у поезији Новице Тадића је сложен, јер песник не покушава да унутарњу драматику света о коме говори подреди било којем од два супротстављена вредносна аспекта, мада у новијим књигама има све више песама у којима се призива божанска милост и песнички субјект покушава да „из свеопште пустоши изађе тако што ће обновити божанско присуство у себи и у свету” (Микић 2010: 148–149). Новица Тадић мисли да без укрштаја супротних сила, да без обнове божанског у свету којим као да су овладали демони, нема могућности за дочаравање дубине драме у коју је запала људска јединка (Микић 2010: 149).

#### 4. 2. 2 Дехијерархизација и мезалијанса

У карневалу су учесници сви и нема посматрача, нема поделе на гледаоце и извођаче (Бахтин 1978: 14). То значи да се карневал живи и то према његовим законитостима, све док траје. А карневалски живот јесте живот који је скренуо из уобичајене колотечине, то је у извесној мери живот окренут наопачке, свет с друге стране (*le monde à l'envers*) (1967: 186). Весела карневалска релативност је основни принцип по којем функционишу Тадићеви инверзни системи, према логици изокренутости и логици точка тј. премештање горе-доле (Бахтин 1978: 18). Свет наопачке присутан је у традицији српске књижевности од ренесансних и барокних остварења старог Дубровника до данашње савремене литературе. Изокренути свет<sup>203</sup> је можда најбоља синтагма којом би се могао представити Тадићев песнички свет окренутих хијерархија које сведоче о суштинској дестабилизацији вредности у времену и свету савременог појединца. Јер карневалски живот не карактерише потпуно одсуство правила, већ управо оних правила, норми, закона, вредносних система карактеристичних за некарневалско време, једино опозитно, друго време, према којем се карневал равна и конституише. У том смислу је читав Тадићев песнички свет дубоко уроњен у карневалски свет, што опет, са друге стране, не значи да у њему нема одређених апорија, односно места која укидају и сâм карневал као такав.

Бахтин наводи да се у карневалу посебно укида хијерархијски поредак и сви облици страха који су везани за њега – страхопоштовање, пијетет, етикеција итд. (1967: 186). Ако су и код Тадића постојећи облици страха и страхопоштовања укинута, то међутим не значи да је избрисан и страх као такав, већ да се његови облици везују за једну другу сферу душевног стања јединке, а које потиче из осећања егзистенцијалне угрожености. Могли бисмо рећи да је та појава страха, иначе осећања које карневал не познаје, место деконституисања карневалског света у Тадићевој поезији, односно оно место које је и одредило Тадићев карневал као „тамни”, другачији од оног који би се могао очекивати, што потврђује Тадићев стваралачки однос према свакој врсти грађе, па тако и према карневалским елементима.

Карневал уводи фамилијарност и укидање сваковрсних дистанци међу људима, укида се хијерархија и поредак везан за сталеж, положај, узраст, имовно стање... (Бахтин 1967: 186) Отуда су и сами људи потпутни ексцентрици. А ово укидање

---

<sup>203</sup> Тадићевим језиком речено – свет у обртним вратима („Људи у обртним вратима”, IV, 110).

баријера и граница нас води карневалској мезалијанси, која упућује на то да се фамилијарни односи проширују на све вредности, мисли, појаве и ствари (Бахтин 1967: 187), те да у карневалске контакте ступа све што је било затворено и раздвојено и удаљено некарневалским хијерархизацијама. Карневал зближава, уједињује, заручује и сједињава свето и профано, узвишено и ниско, велико и ништавно, мудро и глупо (Бахтин 1967: 187). Тадићев свет, међутим, ову карневалску особину искоришћава на другачији начин. Вредносне хијерархије некарневалског света појављују се у стиховима који представљају свет изокренутих вредности. И колико год да су инверзије присутне на свим нивоима (од садржинског до формалног), истинског приближавања удаљених појмова нема. Тачније, не долази ни до каквог стапања, већ до њиховог директног контакта у којем су границе сваке стране остају јасно оцртане. Та врста непреливања ће резултирати гротеском као природним стилским изразом у овој поезији. Спајање неспојивог бива радикализовано. Празнине и дистанца су нагло укинуте спајањем неспојивог. У новом облику лако се уочавају саставни делови. Али оно што се свакако посебно ради јесте окретање тих полова, па и приближавање светог и профаног, при чему се често јавља карневалско светогрђе (Бахтин 1967: 187), систем карневалског приземљења који препознајемо и у Тадићевој поезији, посебно у оквиру религиозне проблематике или пародије (светих), с посебним освртом на функцију такве појаве (проблематизовање било које вредности и догматичног размишљања).

Бахтин упућује да су карневалска зближавања могла имати великог утицаја на књижевност у погледу форме односно формирања жанрова (1967: 187), те да је поменута фамилијаризација могла довести до укидања епске и трагичке дистанце. Код Тадића је такође присутно укидање трагичног, али управо кроз одређене врсте дистанцирања.

У књижевности са елементима карневализације је присутно управо то паралелно постојање више стилова и више гласова, више тонова: узвишено и приземно, озбиљно и смешно (Бахтин 1967: 169–170). У већ поменутим песмама можемо пронаћи вишегласје и карневалску полифонију, изокретање вредности и истовремено присуство узвишеног и ниског. Као и код карневалских мезалијанси, долази до спајања онога што је било потпуно разједињено – светог и профаног, великог и ништавног, мудрог и глупог. Отуда не изненађује слика у којој дечак шутира ореол свете мајке („Мали каталог слика”, II, 16). Профанација се испољава у читавом систему карневалског спуштања, кроз карневалско светогрђе и карневалске пародије на свете текстове и изреке (Бахтин

1978: 186–187), па поред песме „Антипсалам” (I, 233) читамо и „Црну Мису” (I, 247), као и наопаке молитвице („Јављају ми из централе”, II, 14).

#### 4. 2. 3 Крунусање и детронизација карневалског краља

Главна карневалска игра је лакрдијашко крунусање и касније детронизација карневалског краља кроз ритуално свлачење старог краља и облачење новог. Крунусање и деронизација су неодвојиви и ту лежи језгро карневалског осећања света: патос смене и промене, смрти и обнављања (Бахтин 1967: 188). Око ове карневлске игре Тадић је исплео занимљиву амбигвитетну причу интерполирањем другог религиозног система – дуалистичке гностичке јереси поред правоверног хришћанског учења, о чему ћемо говорити у наредном поглављу. Али у духу карневалске веселе релативности, ниједан од два система не пружа праву, односно једину истину. Крунусање–свргавање је двојединствени амбивалентни обред у којем лежи релативност сваког система и почетка, сваке власти и сваког положаја. У крунусању је већ садржана идеја будућег свргавања, јер је оно у својој бити амбивалентно: рођење бременито смрћу, а смрт новим рођењем. И крунише се антипод право краља – роб или лакрдијаш (1967: 188). Треба обратити пажњу да карневал слави саму смену, а не оно што заправо смењује (1967: 188). Тако и код Тадића, када долази до смене једног бога другим, једног религиозног система другим, не долази до фаворизације једне од страна већ се говори о смени самој. Свакако да треба обратити пажњу на то да чак и његов религиозни систем који почива на гностичким и богумилским учењима, такође носи идеју свргнутог Бога или палог анђела као творца овога света. Отуда, ако је то нови краљ, нови бог, па био он и други (лажни) бог, онај који доноси изокренути систем вредности, онда је читав овај свет само један карневал који траје непрекидно. У тој релативности, крунусању и детронизацији као неодвојивим процесима који прелазе један у други, карневалска игра спроводи се слободним фамилијарним контактом, карневалским меалијансама и кроз профанацију. И посебан тип грађења уметничких ликова заснован је на обреду крунусања и свргавања.

За ренесансну културу карактеристичан је краљ лакрдијаш којег бира народ, а коме се онда подсмева, руга му се или га истуче када му истекне рок владања (Бахтин 1978: 214). Тај облик изругивања је код Тадића посебно радикализован када је у питању смена религијских система. У чињеници да карневал ништа не апсоултизује већ да све



релативизује и смисао проналази у могућности промене, тражењу, али не и досезању апсолутне истине, лежи главни разлог због чега карневализација поново бива привлачна за књижевност високог модернизма и постмодернизма. У том смислу постмодернизам у књижевности користи карневалску релативност и његов преиспитивачки карактер. Низ малих прича који смењује једну велику причу је низ релативних једнако важећих истина које се карневалски замењују: једна умире да би се родила друга, једнако истинита и важна као и претходна. Та весела релативност истине налази се и у основи Тадићевог песничког универзума који се поиграва свим вредностима, односно указује на то да је систем у којем живимо организован по принципу карневала где чврсте хијерархије не постоје. Иако је са једне стране то могућност укидања догматичног мишљења или било ког другог затвореног система, Тадић нам указује и на опасност смене и онога света у којем је лажни краљ у центру. Оно што „мрачи” његов карневал је смена која успоставља нови систем, односно његов карневал постаје тамни зато што са доласком промене изостаје суштински препород који је главна одлика карневала. Тамни карневал је карневал без препорода, по природи ствари оксиморонски спој, а као такав, са интегрисаним принципом амбиваленције, највише је одговарао мерама Тадићевог песничког универзума. Штавише, ако је у карневалу све подложно окретању и промени, онда је том закону подложен и карневал сам.

На много начина је тако варирано превођење високог, духовног, идеалног, апстрактног на материјално-телесни план (Бахтин 1978: 28), али тако да изостаје сама суштина карневалског препорода: Бог је вечити инсект („Мене и све моје”, I, 164), Исус је јастуче за игле („Исус”, I, 195), Бог на небесма једе рибизле („Врт са лудом”, I, 257), 1300 каплара је сменило 1300 шнајдера („Огртач, фикција”, II, 15), фризерка која савршено прави фризуре сменила је Бога („У фризерском салону”, I, 212) У Тадићевој поезији Бог у гротескној визији благослови мртву муву („Мува 1989”, II, 216), а молитвени тон упућен је поњавици, док на зиду уместо иконе виси фотографија на којој човек мокри, као потпуна гротескна детронизација светог и уздизање телесног („Фотографија”, II, 28). Фотографија на месту иконе већ сама по себи означава инверзију, али на фотографији није представљено било шта, већ како оно најниже телесно профано узима место светог. Бахтин истиче да од романтизма на овамо, слике материјално-телесног живота, попут једења, пијења, пражњења, сношаја или рађања, губе своје препорађајуће значење и преобраћају се у сниску свакодневицу (1978: 48), а управо то видимо и у поменутој слици. У даљим гротескним инверзијама човек има

њушку пацова, а пацов ум човека, док се уместо хлеба насушног моли за крв топлу („Крпељ што се качи и лепи за мене”, II, 159), а Господ је прослављен кркетом („Велика жаба”, IV, 223).

#### 4. 2. 4 Карневалски ликови

Карневалски ликови носе амбивалентну природу (Бахтин 1967: 190). То њихово двојединство, бременитост смрћу где су уједињени рођење и смрт, похвала и покуда, младост и старост, узишено и ниско, лице и наличје, глупост и мудрост (Бахтин 1967: 190) пројављује се у двојединству, гротескном додиру делова Тадићевих аутентичних бића. За карневалски начин мишљења су карактеристични ликови-парови изабрани по контрасту и сличности. Супротности у лику као на картама (Бахтин 1978: 249) спајају се и гледају једна у другу, одражавају се једна у другој, знају и разумеју једна другу (Бахтин 1978: 249) Два тела у једном је основна форма гротескне слике тела (Бахтин 1978: 35). Конкретно-чулни облик карневалских игара и ликова је у сфери фундаменталних питања. Може бити и мање спољних манифестација карневализације а она може продрети у само грађење карактера и развијање страсти (амбивалентност: љубав и мржња, грамзивост и несебичност, властољубље и самопонижавање).

Такви су Тадићеве ликови који су означени полусложеничким именицама, у којима је евидентан спој диспаратних елемената. Гротеску овде треба, пре свега, сагледавати скаларно јер није у свакој полусложеници присутна на исти начини и са једнаким интензитетом, али свакако сведочи о посебном хетерогеном саставу новог појма, метафоричког или симболичног значења, са ироничним или потенцијалом парадокса. Саставни делови могу бити људи, животиње, предмети, или њихови делови, као и нематеријални појмови: жилет-језик, сумрак-жеље, бог-кртица, врата-уста, травке-ткива, собичак-јаје, пламен-перје, жлезда-звезда, страх-стрења, руке-полипи, месец-шака, кревет-котао-кревет, животиња-торзо, торзо-животиња, пламен-крило, кристал-женка, левак-увце, чова-чворак, мачке-људи, женке-сијалице, пупољци-мали-сводови, крунице-чашице, уд-фрулице, деца-духови, цурице-цуцлице, цурица-лептирица, цвеће-расуло, сапутнице-љубавнице, поскок-водоскок, зуби-тестере, врх-мушица, птице-пси, човек-ћуран, лице-пун-месец, глава-велики-сазрели-маслачак, биће-понор, беба-пепељара, флаше-девице, човек-касица, лица-наличја, дим-разговори, паприка-нос, клозет-мама, гоблен-брбљарија, детлић-чиновник, цвећарка-сврака,

репортер-утвара, човек-ваш, скеле-паучине, дим-речи, реченица-реклама, фосфор-трулеж, рукопис-рачва, муж-поспрда, човек-зец, ломача-бука, ломача-ларма, песник-кувар, кувар-брат, људи-демони, људи-уљези, ђаво-жена, секретарице-слушалице, баш-човек, костур-коловође, чова-сова, сестре-лептирице, завеса-пена, кучка-смрт, играчка-воз, људи-скакавци. Не постоје строга правила приликом њиховог комбиновања, а изражајност је остварена код одређених и на звучном плану (кроз асонанце, алитерације или риме). Иако полусложенички спој настоји да одржи напетост између делова, увек се једним делом употпуњује значење другог дела, чиме сама полусложеница добија метафорично значење, које одговара изобличеном језивом песничком свету. Реч је о посебној групи хифенских метафора, која се добија уједињењем самосталних речи у полусложеницу: „Уколико се у полусложеничку везу доведу поредбена неметафоричка реч и метафоричка именица, добијамо хифенску метафору. Хифенска метафора настаје тако што се апозитивна метафора састављена само од двију именица уједини у полусложеницу, или је на путу да постане полусложеница, и то тако што се наведене именице повезују цртицом” (Ковачевић 2000: 26) Има и таквих примера где до полусложеничког срастања још увек није дошло. У песми „Глас” (II, 114): ваш ждрелце, град ждрело, брвнара ждрело, као да показују поступак којим се ови делови приближавају пре спајања уз редукцију глагола као вида скраћивања израза. Код свих ових спојева долази до изражаја Тадићева поетика сажимања и стварања што језгровитијих слика, тиме и семантички напрегнутијих<sup>204</sup>.

Поред њих, ту су и гротескни ликови који су настали деривацијом уз помоћ суфикса -ло: кезило, саграило, грицкало, мљацкала, кусала, сисала, лизала, клапкала, растакала. Овој групи можемо придодати скакутане, као и киклопчета, којем ћемо касније посветити више пажње. Како је за гротеску присутно преувеличавање, а овде се углавном ради о деминутивним облицима, можемо приметити да Тадић обрасце карневалске инверзије користи и да подрива карневал сâм и да карневалску игру учини комплекснијом.

---

<sup>204</sup> Поменути хифенским метафорама са стилистичког аспекта, односно стилогеним потенцијалом поменутих полусложеница посебно се у своме раду бави Соња Миловановић (2014б). Она их разврстава у три групе: семантички прозирне, семантички затамњеније и семантички затамњене спојеве (2014б: 208). Иако је за неке спојеве могуће наслутити метафоричко, односно симболичко значење, иронијски и гротескни потенцијал и када се разматрају мимо контекста, ови Тадићеве неологизми своје потпуно значење ипак добијају у контексту када се функција сажимања и језичке редукције открива у свом пуном значењу.

Заправо, сви Тадићеви ликови, мушког и женског рода, припадају карневалским, зато што су готово сви обучени у неку маску, овде функцију коју обављају<sup>205</sup>. То је једини вид њихове индивидуације, а самим тим и изменљив и трајан колико и карневал сам. То можемо видети и у истоименој песми („Маске”, I, 274) у којој се појављују човек-жаба, Велики Мртавац, Јастреб, Стаклоока, трбоња, куљавац, дуошник и подводач, балегари, мечкари, мучитељи, добошари, касапи, рајске птице. Сви они у садашњем тренутку синхронно обављају своје функције – *свако име прихвата и свако одбацује* – неодређене, али претеће за песнички субјекат, у карневалској атмосфери свеопште инверзије и реверзибилне логике: *Погледај: рађам те као што и ти мене рађаш.*

#### 4. 2. 5 Карневалски смех<sup>206</sup>

Карневал је део народне смеховне културе средњег века, где поред озбиљних култова постоје и смеховни култови који су исмевали и срамотили божанство. У питању је ритуални смех, општенародни, универзални, амбивалентни, весео, подругљив, који негира и потврђује (Бахтин 1978: 12, 19). Амбивалентан карневалски смех се разликује од сатиричног смеха нашег времена, јер је усмерен и на оне који се смеју. Чист сатиричар зна само за неагативан смех и ставља себе изван појаве којој се подсмева и себе њој супротставља. Везан генетички са ритуалним смехом (Бахтин 1967: 190), приближава смрт и поновно рођење и има огромну стваралачку снагу.

---

<sup>205</sup> О делатним субјектима, сведеним на функције као њихове идентификационе делове, биће речи нешто касније.

<sup>206</sup> Као уметност уопште, комика се не да ухватити у мрежу једне теорије, а наука и дан-дањи не зна да нам каже шта је смех (Марић 1968: 19). Имајући у виду епистемску ограниченост смеха, Игор Перишић нас подсећа да зато свака расправа о овом феномену и почиње свакидашњом јадиковком о проблему његове индефинитности (2010: 10, 20). Иако ништа а priori не засмејава, а људи се разликују управо по томе чему се смеју, морамо имати у виду различите покушаје одређења. Смех као посебан феномен и онтолошка категорија људског бића, може бити проучаван са најразличитијих аспеката: од психолошког, естетичког, антрополошког, социолошког, културолошког до књижевнотеоријског, а Перишић, систематизујући све постојеће теорије смеха, упућује на њихову поделу: теорије несклада или инконгруенције, теорије изневереног очекивања, теорије надмоћи или супериорности, теорије о комичкој катарзи, виталистичке теорије или теорије олакшања, комуниколошке теорије и етнологско-антрополошке теорије (2010: 44–54).

По питању комике и смеха, Тадић прави одступање од карневалске логике, и на тим местима његов карневал поприма одлике тамног карневала. За разлику од карневалског смеха у којем лежи ослобађање од страха (Бахтин 1978: 106), његов смех нема ту врсту препорода. То је смех гротеске: „Смех тако тумачене гротеске уступа место кежењу или јези. Он постаје гримаса, провокативно узбуђење и надражај неког немира, за којим модерна душа више тежи него ли за опуштањем” (Фридрих 2003: 33). Он је пре свега црни хумор<sup>207</sup>, односно галген хумор (хумор вешала) (Тамарин 1966: 90). Међутим, чак и онда када је у питању нешто страшно, смех ослобађа. Његова психолошка функција је растерећење од напетости језовите ситуације, која има у својој основи далеке митолошке претпоставке.

Црни хумор посебан је облик хумора који изражава отпор и побуну, кроз стилску употребу ироније и сарказма, чиме се ствара заједљив смех, као последица спајања хуморног са ужасним и језовитим. Он је субверзиван, јер ремети прихваћене вредности и системе и увек садржи елементе сатире, бавећи се детабуизацијом и демитологизацијом. Његова веза са гротеском, остварена је посредством песничких слика које представљају најсмелије спојеве у рушењу естетике лепог. Та ужасна и сабласна комика, често је и апсурдна, гротескна, иронична, саркатична и цинична. Често се описује и као морбидни гротескни хумор, усмерен на апсурд, безосећајност, парадокс, окрутност и мизантропију савременог света. Црни хумор, који подразумева одређену дистанцу према предмету којем се смеје, једно је од главних средстава за укидање сентименталности и користи се управо као вид депатетизације, што у својој поезији чини и Тадић. Иако ћемо радо слушати духовитог човека, баш због тог осећања надмоћи према комичном о којем говори и према којем се поставља, ми га нећемо волети (Хартман 1979: 495). За осећање надмоћи је потребна одређена дистанца, а о томе ће посебно Бергсон говорити у свом есеју *О смеху*, где ће нарочито истаћи значај неосетљивости, односно анестезије срца и обраћања искључиво разуму, како би била створена реакција смеха (в. Бергсон 2004).

---

<sup>207</sup> Хумор представља општи назив за приказивање смешног у свим видовима и начинима, као и способност његовог препознавања и разумевања (Солар 2012: 362) Црни хумор је посебна врста хумора где се преплићу сви елементи комике с начелно трагичном, песимистичком сликом света и сценом живота (Солар 2012: 304). Творац појма је А. Бретон, састављач *Антологије црног хумора* (1939), која обхвата текстове 45 аутора од 1700. године. Сродан је горкој иронији и сарказму, док порекло вуче из неких античких и Шекспирових тзв. црних комедија, као и из усмених балада. Био је омиљени у авангарди, посебно код дадаиста, касније надреалиста, и у антитеатру (Солар 2012: 304).

У аутопоетичким исказима Тадић је записао да је хумор спас упркос песимизму (Тадић 2012: IV, 280). Јован Делић га назива песником леденог хумора (2007), Радивоје Микић песником горког хумора, који има за циљ да разобличи (2009: 277; 2010). Једини могући смех у поезији Новице Тадића јесте окамењени смех, односно не чак ни осмех већ кез. Смех раздeљен, одвојен од временске категорије тако се може јавити у два пола – осмех или кез. Са једне стране је осмех који функционише као знак присности, припадања и са друге кез, гримаса, који је знак језовитости, дистанце која се може уочити између онога ко се смеје и ко је исмејан. Узимајући такав активан принцип, рецимо глагол кезити за именицу кезило, јасно је да је поетски субјект онај коме се ово тамно биће кези, јер је оно само огледало језивости и ужаса које осећа уплашени песнички субјект.

#### 4. 2. 6 Карневалски простор и време

Карневалски простор је трг, општенародни и универзалан, основна арена карневалских игара, али карневал није био омеђен у простору, већ у времену (Бахтин 1967: 192). Кроз реални трг (улице, таверне цесте, купатила, бродске палубе...) назире се карневалски трг који постаје двоплански и амбивалентан (Бахтин 1967: 193). Карневалски трг са својом специфичном логиком фамилијарних контаката, мезалијански, преоблачења, мистификација, парова спојених по контрасту, крунисања и детронизације, појављује се и у Тадићевој поезији.

Карневализовани подземни свет манипеје (Бахтин 1967: 198) аналогно има постављен подземни свет код Тадића – пакао свакодневице. За карневал је карактеристична традиција приказивања веселог пакла (Бахтин 1967: 198), а управо та релативизација демонског је присутна и код Тадића.

Што се тиче облика простора који се појављују, они припадају како ентеријеру, тако и екстеријеру. Са једне стране то је ентеријер собичка-јајета („Сунчев срам”, I, 143; „Дадиља”, I, 151), а са друге ноћни пејзаж градског дна, улица и тргова (Лакићевић 2014: 28). Како је одредио Тиодор Росић, то је поезија градског простора и градске собе (1988: 8). И затворени простор, знатно присутнији у првим двома збиркама, и касније отворени простор улице и трга, градског ждрела, припадају опасном простору. Ентеријер собе, због отуђености, никада није ентеријер дома, већ само један од облика простора у којем је песнички субјект угрожен. Собни простор једнако је опасан простор

као и простор улице, а карневалска атмосфера није везана само за екстеријер, већ се све дехијерархизације и мезалијансе дешавају и унутра. Са друге стране, демонизирана кућа је једино станиште у којем се песнички субјект осећа сигурним:

*глуво гнездо, кућа*

*на кокошјим ножицама;*

*мој заклон и уточиште*

(„Књиге, боце”, I, 14)

То је место једине могуће идентификације песничког субјекта са простором. Метафора собичак-јаје треба да упућује на кућу, поменути Башларов интимни „срећни простор” (Башлар 1969: 23), али и сам бива первертиран, подређен логици инверзије. Скученост, ограниченост и изолованост песничког субјекта у њему постављени су насупрот претпостављаној заштити. У том смислу је индикативно колико често Тадић помиње зидове (у песмама „Бор”, I, 39, „Зидови писмоноше”, I, 57, „Тамни пењач”, I, 60–61, „Они нокте зајахују”, I, 70, „Грицкала” I, 75, „Поход празног чешља”, I, 82, „Како је изашао”, I, 98, „Ab ovo”, I, 188, „Лудница”, I, 250, „Врт са лудом”, I, 257, „Играч”, II, 82, „Људина, во”, II, 93 „Зидови”, II, 199, „Ово парче зида”, IV, 199). Зид као граничник простора, који истовремено пружа сигурност, а са друге угрожава слободу, нека врста је места рођења песничког субјекта – *родни зид* („Ab ovo”, I, 167), место заштићености, али и место субјектовог укинућа – *Као да из зида долазим, као да ћу у зиду нестати* („Лудница”, I, 250), те и сам носи облике амбивалентности, као и сви кључни елементи Тадићевог песничког универзума.

Ако посматрамо спољашњи простор, Тадића можемо сагледати и као песника града, мегалополиса (Пантић 2014: 19)<sup>208</sup>, који прераста у одређену метафору задужену да прикаже једно специфично стање, морално и метафизичко (Лакићевић 2014: 28). Он је представљен као позорница, као карневалски трг на којем се дешавају превредновања, дехијерархијске замене и стапања. Тако да је град истовремено и метафора, вид екстериоризације, оспољења одређеног стања, али је са друге стране и он често представљен метафорично, као велико ждрело. Та паклена визија града, гротескно сведена на централни орган прождирања, ждрело, кључна је метафора

<sup>208</sup> „Мегалополис је велико чудовиште. Са његовог трга види се празно небо.” (Тадић 2012: О, 166)

дехуманизованог простора у којем обитавају егзистенти Тадићевог песничког света. Мегалополис је настао људском активношћу и ту је супстрат свих негативних аспеката човекове природе.

Ако је у питању реалан град, то је Београд са својим топонимима – „Вилине воде”, „Палилула”, „Дунавски кеј”, „Северни булевар”, „Славија”, „Мачји штрајк” (Трг Републике), „Огртач, фикција” (Улица 1300 каплара), „Зелени венац”, „Бифе Бриони”, „Андрићев венац”, „Код Теразијске чесме”, „Пред кафаном Мажестик”, „Виђен на земунској пијаци” – али је много важније универзално искуство мегалополиса које се открива иза аутентичних одредница. Пренасељени град је у суштини пуст град, демонски и чудовишан. За Микића, Вилине воде, Дунавски кеј и Северни булевар „могу се означити као рубови, ивице посебно уређеног света” (Микић 2010: 62) и као да представљају могућности преласка у неки други, митолошки простор.

Сва дешавања у Тадићевом песничком свету, одигравају се у карневалском простору: граду<sup>209</sup>, на тргу, улици (једна Тадићева збирка носи овај назив), и на другим јавним местима. Већ смо истакли да у карневалу нема посматрача – сви учествују и маскирани су (Бахтин 1967: 185):

*обуци се сиђи доле  
у парку је справљена ломача  
горећеш на месечини  
риђи рођо не закасни  
сви смо нестрпљиви и своје маске  
окрећемо према теби  
искежене пламтеће на моткама  
маску курвића маску прасца  
лисице  
којота  
(„Јавају ми из централе”, II, 14)*

---

<sup>209</sup> Град као велику метафору пакла, у контексту светског песништа сагледава и Владушић у раду о компаративно читању Тадића и Бодлера (2012), повезујући га најпре са Шелијевом романтичарском визијом града.



Добар пример је и песма „Плажа тепсија” (II, 127) у којој су заједно гутач ватре, оперска певачица, поп, док песма „Зелени венац” (II, 250) показује трансформацију најобичније свакодневице у карневал, који се завршава у песми „Гомила се разишла” (IV, 206). Целокупна бука збирки *Ждрело* и *Улица* јесте одјек једне велике карневалске поворке. Тадић је склон томе да редукује глаголе, а да његова песма и даље врви од дешавања. Редукција карневалског збивања на кумулативну звучну слику карневала, у анафорама везаним сликама, чита се у песми „Фијук” (II, 267). Готово све те карневалске игре постају метафора распалог вредносног поретка:

*У лудо време, магареће уши  
расту далеко до магарца.*

*Коме требају, за њима ће потрчати.  
(„Душа, уши”, III, 39)*

Закон карневалске слободе не познаје границе у простору, али је зато временски строго омеђен. Насупрот службеном празнику, карневал је славио привремено ослобађање од владајуће истине и постојећег поретка, привремено укидање хијерархијских односа, привилегија, норми и забрана (Бахтин 1978: 16). Отуда у временски ограниченом распону, слобода и фамилијарност царују док отуђеност привремено изостаје. Иако је свет карневала привремени свет, то не умањује његов значај. Као алтернативни свет, други живот, празнични живот игре у којем се прескачу и укидају границе, он слави време у којем долази до макар привременог ослобађања од владајуће истине, од привилегија, норми и забрана (Бахтин 1978: 16) и постојећег поретка и то кроз апсолутну дехијераризацију али и нову, опет привремену, хијерархизацију другачијег типа. Празник промене окренут је будућности која се не завршава. Карневалска садашњост и хришћанска окренутост будућности као спасењу, помало гротескно се сударају и амбивалентно чувају у оквирима Тадићевог опуса. Парадоксалност овог споја, међутим, отвара хуманистичку визију да је спасење тек у укидању граница и могућностима смене и преображаја.

Карактеристика Тадићевог карневала је да је он сталан. У томе се разликује од стандардног. Његово време је вечно. Инверзни свет заробљен је у садашњости како би се показао ужас дехијерархизације који не престаје. Темпоралне одреднице су притом најчешће везане за доба када је дан у преласку ка ноћи (Микић 2010: 76) Сумрак,

предвечерје и ноћ су делови дана који се најчешће именују и одговарају „тамном” карневалу.

Оно што карактерише карневласку књижевност јесте и актуелна и жива савременост (Бахтин 1967: 169), на шта је и усмерен Тадићев свет, будући да његове песничке слике своју инспирацију и извориште проналазе у реалној свакодневици. То, наравно, не укида и могућност појаве карневализацији блиске изокретнутости у тумачењу времена. Тако у једној од песама („Играчке, сан”, I, 174) песнички субјекат присуствује и помаже при рођењу своје мајке, у духу карневалских гротескних инверзија.

#### 4. 2. 7 Жанрови

Утврђивање жанр(ов)а представља епистемолошки предуслов сваког научног бављења књижевношћу из простог разлога што је у питању поступак сређивања грађе и дефинисања објекта истраживања (Милутиновић 2009: 12) Проблем жанрова није само проблем класификације текстова, већ и схватања књижевности. Овом приликом покушавамо да Тадићеве жанровске изборе сагледамо у оквиру карневализације која је стално помагала рушењу баријера међу њима и максималном приближавању граница, уз спремност да се пређе у супротност, што се најчешће и чини кроз пародијски дискурс. Ова карневалска перспектива само је једно од могућих полазишта које не зауставља гранање поменуте проблематике. Могућност „(...) да традиционални песнички облици, када се у новим приликама употребљавају, [...] понесу већи (потенцијални) семантички набој” (Петковић 1990: 159) реализује се и у Тадићевим песмама које се ослањају на принципе неких жанровских поетика, попут средњовековне или фолклорне, али их кроз поступке каква је најчешће пародија, модификују.

Мешање жанрова и њихово преклапање довело је до тога да проблем форме у постмодернизму замени ранији проблем жанра (Татаренко 2013: 7). Та антижанровска тенденција, која сведочи о жанровском скептицизму почива на чињеници да нема жанровских консензуса нити прецизних и неурушивих дефиниција, па се у том смислу иде више ка њиховој дескрипцији. Као да се карневалско преплитање жанрова, њихове мезалијансе, претапања и спајања, лабављење граница, преноси са подручја књижевности и на науку. Међутим, недефинисана граница међу жанровима не мора

значити да је у питању некакав недостатак, већ да нам есенцијалистичке теорије, које своје корене имају у Платоновим и Аристотеловим поетикама, не могу много помоћи када се данас бавимо природом жанровских карактеристика појединачних дела.

Што се тиче Тадићеве поезије, те њеног жанровског одређења, Гојко Божовић предлаже следећу поделу (2007):

1. Песме које узимају мимикријски облик приче (као да се сажето и брзо приповеда) и ту су сцене и жанр слике, опис догађаја или узрочно-последничног низа догађаја<sup>210</sup>;

2. Песме у којима преовладава субјективно интонирана слика света, са постсимболистичком сугестивношћу.

Ова груба подела заправо указује на два пола у његовој поезији, а да у низу практичних случајева имамо прелазне облике флуидних граница, потпомогнуте употребом слободног стиха и одуства еуфоније римовања.

Ђорђевић инсистира на томе како се Тадићева поезија преобраћа све више у прозу (2004: 34), те да му наративност и прозни израз постају све прихватљивији, па се жанровски приближава и „лирским причама” (2004б: 35). Поред великог наративног потенцијала које његове песме поседују, овде посебно треба скренути пажњу на промене које се дешавају и на формалном плану. Од кратких стихова убрзанијег ритма преко њиховог продужавања, на шта смо указали говорећи о верзијама песама, па све до правих прозних записа који се јављају у другој половини његовог стваралаштва.

Код изневеравања и прекорачења граница, као и код жанровских преклапања, биће нам важно когнитивно схватање жанра и теорија оквира, нарочито када су пародије жанрова у питању и када долази до замене једног контекстуалног оквира другим. „Укратко, из угла когнитивних наука, приликом разумевања текста долази до усклађивања постојећег знања с оним што дискурс својим сигнаlima нуди. На тај начин се преко формираних жанровских оквира може успоставити веза с различитим типовима текста, у зависности од тога који се окидачи бирају/препознају. Међутим, некада текстом иницирани оквир бива изневерен, те се у дисурсу морају тражити други сигнали који ће обезбедити боље разумевање, а може доћи и до преокрета оквира [...]” (Јовановић 2017: 440). Код пародије жанра управо постоји тај преокрет жанровског

---

<sup>210</sup> Један од текстова који би се готово у потпуности могао одредити као прозни запис је и „Затишје” (IV, 30) из збирке *Тамне ствари*. Такође, збирка *Потукач*, у верзији у којој је проналазимо у *Сабраним песмама*, састављена је од песама у прози са великим степеном наративности.

оквира у односу на знање о пародираним предмету. Јовановић овде упућује на коришћење појма оквира какво даје Филмор: „Под појмом 'оквир' мислим на било који систем концепата повезан на такав начин да, ако бисте хтели да разумете било који део оквира морате разумети целу структуру у коју се он уклапа; када се један део такве структуре помене у тексту или разговору, сви остали делови постају доступни.” (2006: 373) Менталне стурктуре су заслужне за начин на који видимо, односно разумемо свет.

Што се Тадићеве поезије тиче, реч је о песништву слободног стиха. Ти слободни стихови могу често прећи у форму исказа, те је граница између поетског и прозног дискурса веома нестабилна. Ипак, сам песник је лудички елемент своје поетике исказивао управо кроз прекорачење есенцијалистичких одређења жанрова. Тако нешто учинио је са сонетом. Тадић не настоји да створи савршен песму који би поштовала уобичајену форму. Посебним се означава сваки сонет у којем је извршена деканонизација традиционалног петраркистичког или шекспировског, и то уношењем нових правила којима се традиционална форма или упрошћавала или усложњавала, претварајући се у неправилан или посебан облик сонета, којих може бити безброј, на шта упућује Часлав Ђорђевић (2009: 22).

Посебан сонет је и Тадићев „Сонет о ноћи” (I, 161) из збирке *Ждрело*, као глуви (безримни) сонет<sup>211</sup>. Глуви (безримни) сонет је настао укидањем риме и увођењем невезаног стиха. Када је укинута рима, угашена је и његова звучност и суштина – више није звучао него је оглувео. Са њим је дошло до *изобличења* традиционалног сонета, односно, дошло је до његове негације, јер је укинута извориште звучности. „Безримни сонет је груби торзо правог сонета.” (Ђорђевић 2009: 310). На прави сонет он једино подсећа бројем стихова и строфичношћу, дводелном структуром коју Менх одређује као најбитнију одлику сонета (према Ђорђевић 2009: 341) и ретки су они сонети који су успели да сачувају макар унутрашњу сонорност, засновану на проширеном пољу асонантности. Истој групи припадају и друга два сонета из исте збирке – „Сонет на улици” и „Сонет страха”. Сви ови сонети писани су у слободном стиху, уз одсуство риме, са повременим намерним понављањем исте речи на крају два суседна стиха. Звучност ових сонета доведена је до крајње границе истањености. Једино је задржан распоред строфа – два катрена и два терцета, с тим што се тиме није очувала поменута

---

<sup>211</sup> Овај сонет је Часлав Ђорђевић уврстио у своју антологију *Српски сонет: 1768-2008: избор, типологија*.

дводелна структура сонета. Тачније, остварује се само привид те структуре, ако се у виду има графички распоред строфа.

Још занимљивији је „Сонет мртвих сова” (II, 47) из збирке *Ругло*. Овај сонет припада визуелно-вербалним сонетима (Ђорђевић 2009: 309), будући да два катрена садрже у сваком стиху по пет великих слова „О”, чиме се остварује утисак избуљених очију ових ноћних птица. Два терцета састављена из шест пута поновљеног стиха – *никада више никуда*. Звучност је овде остварена понављањем у овим дводелним структурама. Управо због понављања, он може припадати и групи аутистичних сонета (Ђорђевић 2009: 308), где се поступком редукције долази до семантичког поља са минимумом означавајућих елемената, које се остварује понављањем малог броја лексичких јединица. Овакви сонети су монотони и буде осећај досаде, а из њих говори редукована свест (Ђорђевић 2009: 309). Тачније, у овој песми уопште не можемо препознати ко говори: да ли је то неко изван ко посматра сове или је то пак говор ноћних птица које сведоче о сопственом положају. Будући да су у питању мртве сове, окамењеност саме песме, њена затвореност у понављање, кроз комбинацију визуелног и вербалног у потпуности је примерена насловљеном мотиву.

У Тадићевом опусу постоји још једна песма која у наслову има сонет, а која се налази у збирци *О брату, сестри и облаку*. То је песма „О снегу”, састављена из два дела од којих први носи наслов „Страва, снег”, а други „Сонет о снегу”. Међутим, други део песме само тематизује писање сонета, а по форми уопште није сонет, већ је песма састављена од терцета и квинте. Сличну ситуацију имаћемо и у песми која је у наслову носи назив средњовековног жанра „Плач”, а не припадала плачно интонираним Тадићевим песмама. Овај ефекат изневереног очекивања који Тадић постиже тиме што у наслов поставља назив жанра<sup>212</sup>, управо се може објаснити по принципу смене когнитивних оквира. Жанр пружа оквир за одређену интерпретацију текста, а онда га сам текст изневерава. Најчешће такав случај имамо код пародирања жанрова, али на примеру сонета имамо исклизнуће од сталне форме које треба да сугерише промену, односно дезинтеграцију модернистичког света који је сонетну форму сматрао неприкосновеном. Изневеравање на плану форме, као и на плану садржине, гест је постмодернистичког лудичког момента, игре и померања смисла. Овде долази до потпуног преокрета, али не са намером да дође до пародирања, већ само до прекорачења граница како би се указало на бесмислености било каквих априорних

---

<sup>212</sup> Реч је о рематском типу наслова који алудира на сам текст (Женет 2001: 78)

детерминација. То јесте својеврсна критика песничке канонизације, али и вид ослобађања од одређене поетике као и естетике лепог.

Тадићева поезија, она која је инспирисана православном духовношћу, а која је понела жанровски облик молитве, нашла је своје место и у антологијама. Антологија *Пред дверима: српска молитвена поезија*, чији је приређивач Верољуб Вукашиновић, садржи Тадићеву песму „Молитва из тмине”. Јован Пејчић је Тадићеву молитву „Похитај, Благи, помози ми” уврстио у своју антологију молитвене поезије *Anthologia Serbica. 2, Време и вечност : антологија српских молитава : (XIII–XX век)*<sup>213</sup>. Како ћемо у делу о религиозности детаљније писати о овом жанру, овде ћемо само размотрити могућности жанровског преобликовања, односно превазилажења граница. Тадић је иначе био склон наративизацији своје поезије и појачавању реторског елемента. То се можда најбоље може видети управо у прелазним жанровским облицима, па и прелазним средњовековним жанровима какви су молитва, похвала и плач. Та тенденција ка прозаизацији се може добро видети на плану трансформације стиха, из верзије у верзију. Тадић је користио средовековне жанрове молитве и плача са повременим похвалним интонацијама, а прилагођавао их свом поетском изразу, користећи негде стиховани облик песме, а негде облик песме у прози, потпуно према личном нахођењу.

Питање је сада шта то Тадићеве молитве чини посебним. Хамовић у тексту „Покајна завршница” (2011) наводи да су његове молитве исписане у ритмизованом облику кратког записа и да представљају спој канонске основе хришћанске молитве и Тадићевог особеног гласа. У којој мери то спајање које хибридује сам жанр прети његовом удаљавању од религиозног? Тачније, на којим местима жанр молитве „луца” под налетима blasphemичног гласа, крика оног којег поражава усуд случаја, односно дехијерархизовани карневалски свет?

Ако узмемо за пример само „Молитву за избављење од пијанства” (III, 253), видећемо да већ у самом наслову долази до извесног прекорачења. Са једне стране то јесте наменска молитва, али други део наслова је формулисан тако да делује приземно. Унеколико, сам гротескни спој у наслову, проширује семантички регистар на оквир басме, односно фолклорну традицију бајања, која је у народу била често везана са

---

<sup>213</sup> Интересантно је да је припрему за штампу ове књиге урадио баш Новица Тадић.

молитвама, а којом се жели успоставити нечим нарушени поредак<sup>214</sup>. Поред тога, бити пијан од сатанске крви, како то сазнајемо већ на самом почетку текста, говори нам да можда само пијанство треба схватити метафорично, или, што одговара највише амбивалентној природи Тадићевог текста, треба схватити и на један и на други начин, јер једино тако ово постаје аутентична Тадићева молитва која изневерава жанр управо због своје двострукости. Молитва усмерена Господу не би требало да садржи било какве двосмислице овог типа. Даља употреба метафорике, попут отварања гробова жељама на врховима његових прстију („Молитва за непостидну смрт”, IV, 216) у овим преобликованим средњовековним жанровима, такође може бити спорна када је религиозни канон у питању.

Тадић користи разне елементе из фолклора, пре свега из басми и разбрајалица. Из првих магијске принципе и повратак у раније стање непоремећене равнотеже, на пример у песми „Лудом војводи” (IV, 71), а из других најчешће ритам, или и ритам и композицију како је то у песми „Родослов целата” (II, 18)<sup>215</sup>. У збирци *Ђаволов друг*, међутим, Тадић пише читав циклус гатки. Сам термин означава загонетку, басму, причу као личну визију неког догађаја, приповетку у општем смислу, предање, а најчешће бајку (Поповић 2007: 235–236). Код Тадића не можемо прецизно одредити о којој врсти је реч, иако највише личе на веома хетерогене личне визије неког догађаја. Једна је у облику песме у прози („Гатка о стиђу и мукама”, IV, 177), док су остале у стиху, али са високим степеном наративности, где предњачи „Гатка о лакој смрти” (IV, 182), која је написана у сегментима са белинама који личе на стихове, али су они заправо искази реченичног типа, само графички преломљени да поприме облик песме.

Овакве жанровске мимикрије и преклапања, кретивно коришћење традиције, одлика је Тадићеве поезије уопште. Можда се баш на примеру жанровских мешања

---

<sup>214</sup> Такође, бајање је представљало део магијског понашања, када се веровало да ниједно биће не може бити изузето од деловања снаге магијске речи, али након христијанизације, молитве се укључују у саме процесе бајања, чак се призивају и у самим басмама. Молитве пре и после басме означавају интерсемиотички однос обједињавања свих слојева палимпсеста традиције. (уп. Живковић – Младеновић 2016)

<sup>215</sup> Ритам басме је такође битан јер уређује неред који је повод бајању. Одржавајући и имитирајући принцип равнотеже, басма покушава да успостави нарушени поредак, представљајући човеково настојање да изврши промену у жељеном правцу и директно контролише природу и више силе снагом бајања и обредним чинима. (уп. Живковић – Младеновић 2016)

може јасно профилисати та тенденција, те смо је зато посебно издвојили у оквиру свеопште карневалске мезалијансе.

#### 4. 2. 8 Природа Тадићевог карневала

У ренесанси долази до потпуне карневализације читаве књижевности и погледа на свет (Бахтин 1967: 200). Тадићев песнички свет утолико је близак ренесансном осећању света где је све карневал. Карневал се незауоставља у једнозначности (Бахтин 1967: 198), руши затвореност, преживљава у савременој епохи, али карневалско осећање света не зна за таму и нема дефинитивног краја. Пародијски и иронични амбивалентни односи израз су животворности обнављајућег карневалског типа, а то се уочава управо у сфери жанровских детерминација. Карневал је окренут будућности, промени и обнови, али и релативизацији владајућих истина и моћи. Међутим, Тадићев карневал представља посебну врсту карневала који се јавља у савременој књижевности, а то је, како смо већ истакли, посебни „тамни” карневал, који губи своју основну животодавну снагу, карактеристичну за карневалску фолклорну прапостојбину као и ренесансни карневал.

Питање је да ли и у Тадићевој поезији снижавање копа гроб телу ради новог рађања (Ракић 2007: 331), што би и претпостављало непрестано обнављање као главну одлику карневалског схватања живота, у бити амбивалентног. Ако изокренути свет, живот окренут наопачке, свет с друге стране, *le monde à l'envers* (Бахтин 1967: 186), Тадићевим језиком речено „свет у обртним вратима” („Људи у обртним вратима”, IV, 110) означимо као тамни карневал, сусрешћемо се одмах са једном чињеницом која и јесте извор аутентичног преображаја карневала у Тадићевој креацији.

Одређење тамни карневал у самој својој бити садржи противречност. Ако је карневал тамни, то значи да је он изгубио своје основно својство, а то је препород – слављење обнове и рађања. Карневал не познаје нихилизам (Бахтин 1967: 229), док се у Тадићевој поезији могу пронаћи елементи нихилистичке спознаје стварности, који опет морају бити посебно сагледани у оквиру њеног поетичког, естетичког и етичког система. Спајајући таму и карневал, тамни карневал би могао носити чак и оксиморонску интерпретацију, позивајући се управо на његово препорађајуће и антিনিхилистичко усмерење. Отуда бисмо могли рећи да Тадић користи елементе карневализације, али на сасвим специфичан начин, укидајући регенеришућу моћ



карневала, препород и преображај. Карневал снижава узвишено и озбиљно као вид антидогматског слављења живота (Ракић 2007: 252), али у овој поезији, какве год да су инверзије наступиле, нема карневалског славља. То значи да је Тадић деконструисао саму традицију карневала и детронизовао његову моћ, користећи се управо снагом његових елемената.

Ако је и могуће пронаћи моћ препорода у Тадићевој поезији, она се налази изван, управо у моменту укидања карневала и гротескног, онда када долази до поновног успостављања система вредности и у тренутку постављања православног богословља у центар поетског универзума, тачније са појавом покајно и плачно интонираних стихова, православне аскезе и елемената исихастичке мистике. Гротеска код њега не достиже ту животворну трансформишућу снагу и неуништу виталност (Бахтин 1967: 169), а светлост није карневалске већ богословске природе.

Оно што је такође веома важно поменути је да се Тадић добро послужио регенеришућом моћи карневализације која је стално помагала рушењу баријера између жанрова (Бахтин 1967: 199), па је своју поезију често водио танким границама између прозног и поетског, призивајући тако две различите, али сродне струје песничког обликовања.

#### 4. 3 Гротескни обликотворни принцип: Тадићева *grotta*

О гротескном обликотворном начелу се све чешће говори као о једном од кључних моделативних принципа у формирању песничких слика у поетском универзуму Новице Тадића. Гротескно као кључни обликотворни принцип, издвајају већ од првих својих радова о Тадићу, Стојан Ђорђевић (1985), Михајло Пантић (1987), Јован Делић (2009)<sup>216</sup>. Пантић исти статус гротескном, у облику комбинације Бахтиновог и Кајзеровог схватања овог појма, потврђује и када пред собом имамо Тадићев опус у целости (2012: 63): „Гротеска је, може бити, кључни стваралачки принцип, а свакако и једна од најсугестивнијих смисаоних последица Тадићеве поезије [...]” (2014: 22) Међутим, поред указивања на постојање и преовладавање оваквог

---

<sup>216</sup> Делић се у свом раду посебно бави проблематиком Тадићеве гротеске, задржавајући се нарочито на гротески у лексици, односно анализирајући неологизме који имају статус поетизама, а међу којима су пре свега аутентичне полусложенице, именице средњег рода на -ло, као и стилогено употребљени деминутиви.

начина естетског конституисања песничке стварности, нема прецизнијег разматрања функционализације гротескног, а посебно изостаје његово контекстуализовање у оквиру осталих поетичких принципа карактеристичних за Тадићеву поезију. У апутопоетичким исказима могли смо видети колико је и сам аутор био свестан снаге оваквог обликовања песничког текста.

Гротескне песничке слике се појављују у различитим облицима: од оних које су састављене од само једне речи, какве представља поменута врста Тадићевих поетизама, до оних које обухватају неколико стихова или целе песме. Такође, уланчавањем оваквих песничких слика, из песме у песму, из збирке у збирку, разоткрива се гротескна визија као инспиративно врело Тадићеве свеукупне песничке имагинације.

Важно је истаћи и квантитативну доминантност гротескних слика у првим Тадићевим збиркама, и опадање њихове учесталости у каснијим, што упоредо прати појава покајног тона и молитвено интонираних стихова. Међутим, измена у погледу смањења бројности никако није утицала на слабљење њиховог ефекта, будући да гротеска остаје главни поетички избор који карактерише целокупну Тадићеву поезију, али је промена контекста, његово проширење увођењем православног хришћанског и исихастичког филозофског супстрата, могло утицати на комплексност значења и појаву семантичке поливалентности.

Гротескно (фр. *grotesque*, итал. *grottesco*; *grotta* = пећина) представља посебну естетску категорију засновану на специфичном споју диспаратних елемената<sup>217</sup>.

---

<sup>217</sup> Под овим називом подразумевамо изобличени приказ стварности у ликовној уметности и књижевности, који спаја елементе карикатуре са фантастичним облицима и изазива утисак на граници између горко озбиљног, чак застрашујућег, и смешног (Солар 2012: 365) Сам појам гротеске настао је приликом ископавања античких споменика у близини Рима. Последице римске друштвене разуданости овековечене су управо у делима уметности, јер су се на тим сликама могле видети преплетене људске и животињске фигуре са биљним светом али на начин који крши здрав разум. Држећи гротеску за најнејаснију од свих језичких категорија, „сама реч стајала је уз дело Ди Кирика, Франсиса Бејкона (сликара), Стравинског, Магрита, Берлиоза, Фланери О’Конор, Натаниела Веста и Хенрија Милера и других, можемо говорити о естетском сирочету које лута од форме до форме, од ере до ере (Харфам 2004: 49). Најважнији је утисак који гротескно производи код читаоца. Док су се форме гротескног мењале, једино је емотивни комплекс који су изазивале остајао исти (Харфа 2004: 50). Тамарин открива поркело гротеске у тотемизму (1966: 113). Бог-тотем је жртвован, раскомадан, поједен. С друге стране, сродност сна и гротеске такође указује на њене могуће изворе (Тамарин 1966: 107). Треба је довести у везу и са арабеском, орнаментом који је спајао предмете, биљне и животињске делове, а који представља најстарију форму људске фантазије. Она је, такође, израз чулне противуречности и у директној релацији према фантастичном, страшном и смешном.

Развојни пут значења самог термина иде од посебне врсте орнаментике до естетске категорије чије препознавање јесте у очима посматрача. Овај додир неупоредивих и раздвојених појмова опире се обједињењу. Они не могу бити упоредиви ни по каквим посебним одликама, а евентуално се могу довести у везу према неким општим карактеристикама, што и доприноси ефективности гротеске. Отуда је потпуно разумљиво интензивно појављивање овог феномена и у постмодернистичком дискурсу, чија полифоничност дозвољава истовремено присуство диспаратних гласова, односно елемената, због чега улази и у домен естетике ружног.

У одређењу гротескног полазимо од Бахтинове и Кајзерове теорије, не фаворизујући ниједан од ових приступа. Разлике међу њиховим гледиштима условљене су превасходно различитим типом грађе на коју су се позивали, односно коју су разматрали проучавајући уметничко стваралаштво различитих епоха.

Бахтин (1967, 1978) традицију гротеске везује за народно стваралаштво, да би њену еволутивност и даље преображаје посматрао у оквиру стваралаштва средњег века, хуманизма и ренесансе, где она није била израз ничега застрашујућег, већ управо знак ослобађања као и у народној традицији, те отуда и њен аутентични продужетак. Он гротеску посматра и као један од саставних делова карневала и карневализације, па оваква веза имплицира додатне могућности за њено тумачење у оквиру Тадићеве поезије.

Кајзерова теорија (2004) се, пак, у највећој мери везује за романтичарску и модернистичку гротеску, које се удаљавају од народне смеховне културе. Отуда се и сам појам преображава, а нарочито онај сегмент значења који је везан за рецепцију гротескног, односно за ефекат који она изазива. Зачуђујући бизарни спој диспаратних елемената није више израз ослобађајућег, као што је то био случај у народној и у култури ренесансе, и све мање има веза са смеховном традицијом, а све више се приближава изазивању осећања језовитости. Гротескни свет, према Кајзеровом виђењу, јесте отуђени свет (2004: 57–58, 258), односно свој свет са којим је субјект изгубио јединство и осећај блискости и повезаности, па је он тако постао туђ свет. Отуђени свет је непрепознатљив, истовремено апсурдан и сабластан, и изазива осећање страха, језовитости и егзистенцијалне угрожености субјекта, што је уочено да је једна од главних карактеристика поезије Новице Тадића и да представља онтолошку основу његовог песничког света.

Али колико год да се мењају ефекти које производи гротескно (од комичног и ослобађајућег до застрашујућег и опседајућег<sup>218</sup>), гротескни поступци подразумевају исто: оживљавања неживог, повезивање људског и животињског, наглашено увећање телесних карактеристика, инверзије, као и различите врсте укидања хијерархије међу деловима (Ракић 2007: 252). Отуда је неопходно да се несумњиви индикатори гротескног као вишеслојног феномена (Ракић 2007: 250) у Тадићевој поезији адекватно протумаче и поставе у кохерентно јединство интерпретације, прецизирањем могућих значења у складу са поменутиим теоријама.

#### 4. 3. 1 Елементи Бахтиновог карневалског гротескног

Проблем гротеске Бахтин разматра у оквиру теме карневализације. Он уводи појам гротескног реализма (1978: 27) као традицију која је присутна у књижевности још од фолклорних облика, и у оквиру које можемо посматрати и Тадићево стваралаштво. Снижавање, односно превођење са високог, духовног, идеалног и апстрактног на материјално-телесни план: основни је принцип гротескног реализма заснованог на односу појмова горе–доле, небо–земља, како би се указало на начелно амбивалентни карактер самог процеса умирања и поновног рађања. Та амбивалентност се у Тадићевој поезији појављује као кључни поетички одабир у организацији стварности његовог света, с тим што поменута опозиција горе–доле, може бити везана и за главне херметичке принципе. Гротескни реализам јесте специфичан тип ликовности, односно метод грађења слика (Бахтин 1978: 39) који је присутан још у митологији, афирмисан у антици, а који је посебан процват доживео у време ренесансе, базиране на народној смеховној култури средњег века.

Ако посебно обратимо пажњу на аспект телесности, видећемо да се слика тела гротескног реализма нимало не уклапа у шаблоне традиционалне естетике. Телесно у гротескном је приказано кроз своју фрагментарност. Издвајају се само они делови који могу бити или анимални или могу указивати на нешто демонско. Гротескна слика тела карактерише саму појаву у стадијуму промене и незавршене метаморфозе, између смрти и поновоног рођења (Бахтин 1978: 33), те свака од тих фигура указује на то да је

---

<sup>218</sup> Да би један објекат био гротескан мора побудити смех, зачуђеност и гађење или ужас (Харфам 2004: 52).

живот амбивалентан, у бити противречан процес, којег карактерише недовршеност (Бахтин 1978: 34). Оба пола промене, старо и ново, дата су истовремено – и оно што умире и оно што се рађа, „почетак и крај метаморфозе” (Бахтин 1978: 33). Таква слика замрзнута у времену, код Тадића је додатно радикализована. У његовим фигурама које су састављене од диспаратних елемената не знамо која којој претходи, која умире, а која се рађа. Принцип амбиваленције и инверзије је толико јак, да је и промена унутар саме фигуре веома релативна, те због тога и до краја неодредљив. Гротескне слике јесу амбивалентне и противречне, наказне и чудовишне, самим тим и ружне, јер су у сталном настајању (34), а код Тадића је ужас тог стања неодређености појачан због тога што је сам процес преображаја реверзибилан и чини се да може кренути час на једну, а час на другу страну. Два тела у једном (Бахтин 1978: 35) у Тадићевој поезији ухваћена су у временском тренутку који ни по чему не указује на коју страну ће се тело окренути. Можда је још важније питање да ли ће до тога уопште доћи, будући да стравичност његовог презента указује на митско време вечитог сада. Насупрот сликама довршеног тела, оне у потпуности припадају естетици ружног. Најчешћи делови тела који формирају овакве слике јесу стомак, нос, уста, полни органи, које прате одређене активности какве су једење и пијење, пражњење, бременитост и оплођење. У случају Тадићеве поезије, највише сцена везано је за прождирање и органе система за варење, од којих уста и ждрело постају симбол савременог универзума. Та вечно недовршена тела која (се) стварају у својој бити носе преображај, промену облика, а управо је то многоличје и преобликовање, метаморфозирање, главна црта Тадићевог демонског света.

Прави пример гротескног тела је и киклоп. Огромних размера и са једним оком, он је по природи гротескно обликована телесност. Код Тадића је поступком умањења гротекса појачана. Код киклопчета, малог киклопа, дошло је до умањења особине која га и чини гротескним, али таквим умањењем његова телесност није враћена у нормалу већ је додатно деформисана, а ефекат гротеске постаје снажнији<sup>219</sup>. Најчешће се издвајају они делови тела који имају везе са једењем, гутањем прождирањем, а то су уста и сви њихови делови. Такве су, на пример, уснице у песми „Сунђер” (I, 46) у којој је паралела поређења изведена на основу физичких рупа код сунђера и нематеријалних усана које исисавају, праве процепе међу људима. Језовито гротескно прождирање је и у песми „Наплавина” (II, 41):

---

<sup>219</sup> Киклоп као гротескна фигура јавља се и у Раблеовом ствралаштву.

*далеко од  
градова  
бучних*

*људождери где се  
преждиру  
жилавим модрим  
месом анђела*

Поред прождирања, тема батинања је такође једна од ренесанских гротескних сцена (Бахтин 1967: 217). Батинање („Батинаш и његови”, I, 238) је амбивалентно као и погрда која прелази у похвалу, а њој сродне сцене су и поливање мокраћом и псовање.

Бахтин говори о дегенерацији гротеске онда када она почиње да губи повезаност са народном уличном смеховном културом (Бахтин 1978: 43). Већ се романтичарска гротеска драстично мења и смеховни принцип бива ослабљен до минимума (Бахтин 1978: 48), који нема више снаге ренесансног обнављајућег. Та дегенерација гротеске у којој смех губи своју снагу је истовремено заслужна за преображај света који постај туђ (Бахтин 1978: 48), тако да се у нечему обичном открива нешто страшно, али то више није смешно страшно ренесансног страшила.

Тадићева гротеска много је ближа овој језовитој романтичарској традицији. Задржавајући се пре свега на сликама прождирања, оне добијају сасвим радикалан вид језовитости. Бахтин и сам каже да су управо те гротескне сцене једења и пијења доживеле најдрастичније промене (Бахтин 1978: 48). Велики преображај је претрпело и ренесансно празнично весело лудило које се преображава у романтично лудило са „трагичном нијансом човекове разједињености” (Бахтин 1978: 48). Човекова разједињеност која се рефлектује на плану текста у дисперзивност песничког субјекта, појављује се и у Тадићевој поезији, као израз симптома новог времена, посебно представљеног и у циклусу *Лудница* (збирка *Погани језик*). Промена се дешава и код употребе маски. Док је у смеховној култури ренесансе она била израз веселе релативности промене идентитета, код романтичара маска служи да би се нешто сакрило: нема препорода и обнављања већ сакривања (Бахтин 1978: 49). Са њом у вези је и фигура марионете која је резултат деловања неке силе која управља људима и претвара их у лутке (Бахтин 1978: 50). Тамарин (1966: 44) сматра да је марионета

троструко везана за гротеску (марионета-лутка; кретање марионете; специфичан психолошки учинак на децу и одрасле)<sup>220</sup>. Антагонистички процес механизације живог и оживљавања неживог изазива и страх и чуђење<sup>221</sup> (Бахтин 1978: 59).

Бахиново виђење гротеске шире је од Кајзеровог. Бахтин у прегледу теорије гротеске, удаљавајући се од романтичарске и сагледавајући је кроз два вида, модернистичку и реалистичку, замера Кајзеру што се уопште није осврнуо на ренесансно виђење гротеске (1978: 56). За разлику од Бахтина, Кајзер гротеску сагледава мимо карневала, и у том смислу нам не може бити довољна његова теорија када желимо да опишемо принципе деловања гротескног код Тадића, али је са друге стране веома прецизна и захвална за опис света таме Тадићевог гротескног бестијаријума.

#### 4. 3. 2 Елементи Кајзеровог језовитог гротескног

Када је интимни човеков простор у питању, када се са улице и трга прелази у приватни простор, затворени простор собе, собичка-јајета, не и дома, гротескно се не губи, али се зато удаљава од Бахинове концепције и приближава Кајзеровој, задржавајући још увек неке особине карактеристичне за карневалски доживљај, док се паралелно са њима елементи језовитости појачавају.

Главна карактеристика Кајзеровог одређења је да је гротескни свет отуђен свет (2004: 258), односно „гротескни свет је наш свет, а са друге стране опет и није наш свет” (2004: 46)<sup>222</sup>. У том смислу су елементи неочекиваног и изненадног веома важни приликом његовог структурирања. Познато и опште бива замењено непознатим и страним. Наш свет престаје да буде поуздан и осећамо да нећемо моћи живети у њему, те према Кајзеровом виђењу гротескно улива страх од живота пре него страх од смрти . јер у отуђеном свету човек не може да се оријентише, будући да му се чини апсурдним

---

<sup>220</sup> Тамарин (1966) такође издваја марионету, маску и ђавола у контексту теорије гротеске.

<sup>221</sup> Репрезентативни примери би се лако могли наћи у Хофмановим причама.

<sup>222</sup> У том смислу за Кајзера је веома важна улога онога који гротеску треба да уочи. Он то успева снагом своје емоционалне и интелектуалне реакције.

(2004: 258–259). Вероватно је у тој формулацији најлакше оправдати и Тадићев избор гротеске када говори о страхотама овог света<sup>223</sup> и егзистенцијалној зебњи.

Харфам говори о четири Кајзерова облика гротескног (2004: 49):

1. гротескно је отуђен свет<sup>224</sup>;
2. објективација сабласног То<sup>225</sup>;
3. игра са апсурдом<sup>226</sup>;
4. један покушај зазивања и потчињавање демонских аспеката света.

Поред Кајзерове типологије на сатиричну и фантастичну гротеску, он предлаже четири облика гротескног: карикатуру, комично гротескно (које може бити смешно или сатирично), фантастично гротескно (страшно) и сабласно гротескно (2004: 53)

Међутим, познати свет никада није у потпуности одсутан, већ се увек опажа у распуштању (Харфам 2004: 50). Његово присуство као референта у односу на који се гротескни свет огледа је неопходно, јер се тек његовим присуством (које може бити и само на менталном ниову) могу приметити отуђења, одступања, изобличења, односно, гротеска сама. Његово потпуно укидање увело би нас у другачији, фантастични свет, у којем одсуства референце на стварни свет не би деловала као језиво, већ би указивала на самосвојност новонасталог фантастичног света. Зато свако доба за себе редифинише гротескно у оној мери у којој оно у датим оквирима угрожава осећај истинске хуманости (уп. Харфам 2004: 51)

Карневалско укидање хијерархије доводи до настајања посебних врста фамилијаризације. Ексцентрична фамилијаризација свој потпуни израз добија у гротескним спајањима. Бизарне гротескне спојеве можемо уочити у више десетина већ

---

<sup>223</sup> Харфам (2004: 50) указује управо на Кафкин *Преображај* и *Смрт у Венецији* Томаса Мана, као истакнута дела у којим је евидентан преображај света, изобличавање појединаца, отуђење и немогућност сналажења у новим околностима.

<sup>224</sup> Читав свет Тадићеве поезије је отуђен, али се са демонским облицима успоставља бизаран облик блискости.

<sup>225</sup> Реч је о познатом (теозофском) „то”, или неодређеном (неименованом) облику о којем је писала Бојана Стојановић Пантовић као камену спотицања за Тадићеве тумаче: „То је она метафизичка константа у којој се зло преобраћа и метастазира, али је процес његовог именована, дакле означавања, као и однос који према њему заузима песнички глас увек различит.” (2004: 156)

<sup>226</sup> По тој игри са апсурдом, Тадић је најближи Васку Попи.



поменутих Тадићевих полусложеничких неологизама<sup>227</sup>. У свакој од ових полусложеница је у оквиру новоствореног појма евидентан додир живог и неживог, животињског и људског, било да се додирују целине или њихови делови, чиме се постиже гротескни утисак. Свака носи нешто и од ликовног израза орнаментике од које и потиче назив гротескно<sup>228</sup>.

Једно од главних аутентичних Тадићевих гротескних бића је свакако *кезило*. То је биће сведено да део, и то на уста која су и иначе чврсто повезана са раблеовским гротескним мотивима прождирањ, али која су дематеријализована и претворена у кез као изобличен и изокренут осмех. Кез означава гримасу, искривљени израз лица који се лако може довести у везу са маском, а маске су саставни део карневалских светковина. Тиме је Тадићев кезило, са својим кезилићима, део гротескне карневалске поворке, али изражава њен сабласни део.<sup>229</sup> Смех чији су они носиоци је део језовитог, сардоничног смеха. Сардонични (или сардонски – *risus sardonicus*) смех је усиљен и горак смех, подругљив и пакостан, али значење може упућивати и на грчевито развлачење мишића лица, будући да назив има етимолошку везу са отровном биљком (*Sardonia herba*), чији је ефекат конзумирања такав. Укочен пакосни смех маркер је доживљаја стварности Тадићевог поетског универзума, представљеног поменутих бићима. Онај ко се злобно смеје од лица прави ружну гримасу, па је отуда гротеска најбољи израз оваквог смеха. Тадићев смех јесте карневалски амбивалентан, али изостаје његова препородилачка снага, и он остаје у домену језовитог.

Кезилу као оригиналном Тадићевом гротескном бићу посвећен је низ песама. Његова основна карактеристика је да се лако може увући у било који већ постојећи појавни облик, чиме ће се овај и сам по себи претворити у гротеску, што опет указује на

---

<sup>227</sup> Присетимо се само неких: жилет-језик, сумрак-жеље, бог-кртица, врата-уста, собичак-јаје, жлезда-звезда, руке-полипи, пламен-крило, уд-фрулица, цурица-цуцлица, пудер-речи, човек-ваш, гоблен-брбљарија, флаше-девице, левак-увце, беба-пепељара, клозет-мама.

<sup>228</sup> Подсетимо се још једном да је гротеска добила назив управо по необичним цртежима који су нађени у подземним развалинама античких терми и палата и ранохришћанских катакомби. На цртежима су неприродно били спајани биљни, животињски и људски делови. Појављујући се најпре у сликарству, гротеска је своју ликовност задржала и у књижевности.

<sup>229</sup> Поред *кезила* и *кезилића*, овим Тадићевим бићима од којих нека већ и у називу могу носити нешто од гаргантуовско-пантагруеловске глади и могућности прождирања, су и *саграило*, *грицкало*, *мљацкала*, *кусала*, *сисала*, *лизала*, *клапкала*, *растакала* и *скакутани*. Представник овог раблеовског принципа би био и *велики гутач* („Велики гутачу”, II, 31), а песнички субјект у складу са њим „умире на сва уста” („Призивање ноћи”, I, 127).

стално Тадићево умножавање гротескног и његово дуплирање. Кезило тако долази у додир са свим предметима из најнепосреднијег свакидашњег човековог окружења: флаша кезило, сијалица кезило, лонац кезило, бокал кезило, славина кезило, игла кезило итд<sup>230</sup>. Овим поступком су се познати елементи свакидашњице претворили у нешто што је непознато, туђе, али својом појавом врло узнемирујуће и изненађујуће. Подсетимо, Кајзер каже управо да је гротеска та која наш свет претвара у туђ и оно што је познато и присно у нешто страно и загонетно (2004: 258). Изненадност и неочекиваност споја карактерише како Тадићеве полусложенице тако и овакве врсте синтагматских спојева. Говорећи о Тадићевој гротески, Пантић истиче процес троструког степеновања употребе или долажења до ефекта гротеске, где се први управо огледа у томе да се обичним предметима, попут нахткасне, столице, табакере, ципела или чешља, придају демонска, односно паклена својства (2014: 22).<sup>231</sup>

Гротеска даје предност неким животињама какве су змије, сове, жабе, пауци, ноћне птице и гмизавци, јер она даје предност свему што је нечисто и свакаквој гамади (Кајзер 2004: 255). У Тадићевој поезији је веома често и појављивање животиња – буба, мишева, стонога, инсеката, квочки, птица, веверица, ваши, пилади – које посебно бивају занимљиве у оквиру синтагми, какве су *мртав славуј*, *мртва кокошка*, *огњена кокош*. Песничке слике често су организоване око одређених делова тела као свог гротескног семантичког тежишта – језика, репа, зглобова, костију, канци, (металних) шија, (разроких) језика, крилаца, ножица, пипака, окаца, косе. Најупечатљивији, много пута вариран, а можда и најсугестивнији део тела би свакако било *ждрело*, директно повезано са гротескним мотивом прождирања, које добија једно од централних места у Тадићевом песничком универзуму.

Бизарни и језовити гротескни спојеви творе широк спектар песничких слика – *очешљано огледало*, *умрли колибри*, *моћан и дугореп црни чешаљ*, *уснице дубинског сунђера*, *рукописи са зглавкастим удовима* – које се могу проширити на низове стихова:

---

<sup>230</sup> „Одбачени предметни свет; одбачене и похабане ствари имају на себи више тајанства од светлих новотарија.” (Тадић 2012: О, 165)

<sup>231</sup> Други ниво Пантић везује за жива створења попут кокоши и паса, затим за бића аутентичног песниковог бестијаријума (скакутани и кезила), али и за нека друга онеобичена антропоморфна бића, док је трећи вид везан за „говор лудила, болести или сна”, у којима се чује сардонични смех (2014: 23).

*Али ја ћу ваи зид  
Од трбушчића  
Ножица и ручица  
оборити у белину  
У стоноге и црне чешљеве  
И нико неће знато од гостију  
Шта их тако  
Дубоко одмара  
(„У летњиковицу”, I, 79)*

У овим спојевима механичког и органског се остварује пун домет гротескног обликовања – механичко се отуђује тако што се оживљава, а људско се отуђује кад се умртвљује (Кајзер 2004: 257). Сусрет са лудаком, као прадоживљај гротескног (Кајзер 2004: 258) је такође веома важан у функционисању отуђеног света, а егзистенте Тадићевог света тешко можемо дефинисати било каквим мерилима нормалности.

Зашиљени предмети су такође део гротескног аксесоара (Кајзер 2004: 256–257), који се у Тадићевој поезији најчешће проналазе међу иглама и ножевима, али и чешљевима. Међу застрашујућим гротескним сликама су и *леје засађене људским телима, кућа на кокошјим ножицама, човек са копитама изван сандука*. Спајање мртвог и живог додатно је семантизовано успостављањем веза са фолклорном традицијом и народним веровањима.

Бахтин сматра да од романтизма креће дегенерација гротеске и да њен позитивни препорађајући принцип бива сведен на минимум (Бахтин 1978: 47), те да је од романтизма свет гротеске страшан и стран човеку. Код Тадића се ипак задржава још нешто од смешних страшила ренесансе. На пример, Киклоп је преображен у Киклопче. Овим умањењем, које је супротно принципима гротескних хиперболисања, а видели смо да су таква умањења и гротескно коришћење деминутива доминантни у Тадићевој поезији, мења се и однос према миту и оно постаје израз хуморног играња митом (Делић 2009: 62), док је посебна врста хумора изазвана управо овим његовим карневалским детронизовањем. Повремено чак и сам ђаво, чије се порекло може довести у везу и са народном традицијом, добија комичне карактеристике, што наравно не умањује језовитост овог света и егзистенцијалног окружења песничког субјекта.

Имајући у виду Бахтинову поделу на модернистичку и реалистичку гротеску у 20. веку (1978: 55), можемо закључити да је Тадићева гротеска ближа овом првом

смеру.<sup>232</sup> Отуда она и поред елемената карневализације, не може код читаоца да изазове ослобођење од страха, већ је управо окренута изазивању језе и зобње, осећања отуђености и страног.

Кајзеров гротескни свет, дакле наш познати свет који је постао преображен и стран, јесте свет у којем још увек препознајемо обресе старог, али је он изобличен и деформисан, што изазива осећај неприпадања, отуђења и недостатка блискости.<sup>233</sup> Изненадност и неочекиваност његова су главна обележја (Кајзер 2004: 258). Такву језовитост и ту врсту (егзистенцијалног) страха препознајемо и у Тадићевим стиховима, насталим на ободима нихилизма и апсурда.

Егзистенцијална тескоба је употребом гротеске, односно материјално-телесног плана, представљена и у различитим апсурдним сликама које свој гротескни потенцијал увећавају управо употребом одређених глагола у необичном контексту: *кожно млеко већ уједа* („У кревету чешаљ”, I, 86), *светли чешаљ чешиљеве доји* („Разведрило се”, I, 89), *водена твоја коса у грлу ми певуши* („Флаша кезило”, I, 108). Поред бизарних слика свакодневице:

---

<sup>232</sup> Док се модернистичка гротеска везује за традицију романтичарске гротеске и добија посебан израз у надреалистичким и експресионистичким текстовима, надахнута егзистенцијалистичком филозофијом, реалистичка гротеска је везана за традицију гротескног реализма и има некада непосредног утицаја карневалских форми (Бахтин 1978: 55–56).

<sup>233</sup> Кајзерово *блиско* које се појављује као *страно*, најближе је Фројдовом концепту *Das Unheimliche*. Фројдова студија о овом феномену објављена је први пут 1919. године у часопису *Imago*. Овај Фројдов психоаналитички и естетички концепт, односи се на простор несвесног, а постоје три начина за његово појављивање: као повратак потиснутог тј. блиског и познатог које постаје „чудно” у виду поновног појављивања потиснутог психолошког материјала, затим путем мотива двојника и на крају путем чудних механичких понављања склопова речи, појава и догађаја. Нешто што је „домаће” се појављује као *страно*: оно што је изворно блиско долази у зачуђујућем и застрашујућем, запањујућем облику. *Das Unheimliche* се зато може схватити и као бездомност (бескућништво), односно као дом који то више није. Придев *heimlich* (*heim* – кућа, огњиште) у немачком језику означава нешто што је присно и домаће, али са друге стране може значити и нешто скривено, тајанствено, чак и опасно. Придев *unheimlich*, као негација првог придева, означава нешто непознато и тиме остаје супротан првом, али не и другом значењу придева *heimlich*. Превод на друге језике је отежан јер не постоји термин који би у себи чувао разлику као што то чини немачки језик. У српском језику се појављују преводи: *реметеће*, *зачуђујуће*, *необично*, *узнемирујуће*, *страно*, *несигурно*, *непоуздано*, *неугодно*, *тајновито*, *страховито*, *опасно*, *саблазно*, *неприродно*, *чудно*... У енглеском језику се појављује као „*the uncanny*”. (уп. Фројд 1919)

*На столњаку чипке  
изнутрице заклане живине  
(„Столњак”, I, 41),*

језовитост може попримити апокалиптичке размере:

*Мајка Страхота осипа  
из кржаве своје увале  
петноножну одојчад  
која земљу и ваздух једу  
Живу војску радну  
црва непобедивих  
откинути божји прсти предводе  
(„Пасја прескакала”, I, 152)*

Када бисмо покушали да откријемо ко стоји иза отуђеног света и када бисмо успели да га именујемо, Кајзер сматра да би гротескно изгубило своју суштину (2004: 259). Отуда остаје оно неименовано „то”, које упада у нашу свакодневицу као нешто непојмљиво, чак имперсонално, које формира дезоријентисан свет гротеске. Иако му је смисао немогуће до краја докучити, не сме се ни одвраћати пажња од гротескног (Кајзер 2004: 260).

Код Тадића налазимо и мноштво језовитих гротескних слика организованих око мотива меса:

*Када се само насмеши  
на образима јој се две рупице створе  
А у рупицама по два  
сјајна оштра зубића!*

*Луција јагње Луција чедо  
Луција ружа Луција меса букет  
(„Лепа Луција”, I, 213)*

Оне директно призивају и карневалски моменат, будући да карневал етимолошки вуче порекло од италијанског израза *carnef levare* што значи *уклонити месо*. На много начина је вариран и овај мотив:

*Онизак погурен кривоног  
мота се око мог  
дрвета живота  
заскаче, креска окицама*

*лисичју обредну маску  
носи  
ждере живо месо...*  
(„Глодар”, II, 29)

*људождери где се  
преждиру  
жилавим модрим  
месом анђела*  
(„Наплавина”, II, 41)

*Курво Ти си анђео без крила и месо крилато анђеоско*  
(„Курво, пиле”, II, 99)

*Ваздушасте стихови, прозачни,  
колико сте само прогутали меса!*  
(„Ваздушасте стихови”, II, 154)

*Гавран од џигерице откида  
Каже да би се напио моје крви.  
Да би ми скинуо месо са костију*  
(„Без наслова”, O, 73)

Али, како карневал означава период којем следи пост, тако и Тадићеве гротескне месосојеђе претходе појављивању елемената православне аскезе.

#### 4. 3. 3 Гротескно као деформација и укидање трагичног

За Џорџа Тамарина гротеска је увек деформација. Постављајући најпре питање је ли она ствар форме или садржаја и он се опредељује да гротексу посматра у домену форме (1966: 133). Спој трагичног и комичног не мора бити карактеристичан само за трагикомично, већ и за гротескно, али је спајање извршено на другачији начин, тако да је створен нов осећај дисхармоничности (Тамарин 1966: 31)<sup>234</sup>. Трагика и комика мешају се на тај начин да се губи патос трагичног, као и емоционално дејство комичног: трагично је лишено патоса, а за смех гротеске карактеристично одсуство катарзе (Тамарин 1966: 31, 34). Док код трагикомике остају и у новој синтези ранији квалитети, код гротеске настаје мешавина и осећај деформисаности. Разлика између трагикомичног и гротексног није толико у садржају колико је у начину синтезе – два иста садржаја се налазе у две различите форме (Тамарин 1966: 32). Како је код гротеске реч о систему монтаже диспаратних елемената, који садржи и трагично и комично а лишен је патоса, она постаје савршено средство за депатетизацију текста. Њом се постиже форма дистанце (Тамарин 1966: 34) и одсуство уживљавања, које у Тадићевом песничком свету јесте и израз одсуства емпатије и саосећања, те било каквог вида блискости међу (хуманим) јединкама.

Управо захваљујући тој дистанци, и Тадић је користи као средство депатетизације (на пример, у песми „Застава”, II, 173) и она постаје мера отуђења. Са друге стране, гротескни спојеви могу личити на парадоксалне, али и овде постоји једна кључна разлика: парадокс сједињује противречности, а гротеска управо инсистира на њиховој диспаратности (Тамарин 1966: 95).

Упркос томе што је још од античке књижевности трагично било аксиолошки изнад комичног, оно није одолело пропадању. Савремену уметност, а тако и књижевност, карактерише дезинтеграција патоса трагичног, као и херојског. Отуда је и у Тадићевој поезији, која на комплексан начин кореспондира са стварношћу, трагично

---

<sup>234</sup> Деформисано, апсурдно, чак надреалистички стилизовано спајање комичног, трагичног, бесмисленог и језивог.

укинуто на рачун доминације гротескног, али без обнављајуће снаге катарзичног смеха. Гротеска модерне и постмодерне књижевности и уметности уопште најудаљенија је од комике.

Још једна особина гротеске је да у њој изостаје еротично (Тамарин 1966: 122), што се сасвим уклапа у Тадићев концепт изостанка љубавних осећања, где је чулност само на нивоу опсценог, а опсцено само форма „инфантилне еротике” (Тамарин 1966: 123).

#### 4. 3. 4 Функција гротеске у Тадићевој поезији

Још је Виктор Иго одредио гротескно као естетску категорију која највише одговара природном. Са друге стране, он је указао на то да гротескно садржи дуализам, односно разлику и да изражава супротстављеност два бића у човеку (1979: 320). Како је амбивалнетност одређена као суштинска карактеристика Тадићеве поетике, гротескно се сасвим добро уклапа у поетички концепт двоструког односа. Дуализам који је у основи гротеске, као и спој, али пре бисмо рекли додир неупоредивих супротности, израз је општег Тадићевог поетичког принципа када се има у виду његов целокупни опус, односно паралелно појављивање покајног тона и молитвеног зазивања Господа у духу исихастичке, византијске и српске средњовековне традиције, са стиховима који изражавају одсуство Бога и његово уклањање са места трансценденције. Дакле, противречност унутар гротеске у сагласју је са амбивалентношћу као кључним Тадићевим поетичким начелом и естетиком ружног.

Гротескно је на наличју узвишеног (Иго 1979: 320). Савемени свет чији су одједи и остисци грубо пренети у Тадићеве стихове, управо и представља свет у којем одсуствују и трагично и узвишено, али и комично у свом препорађајућем виду. Гротеска у потпуности покрива читаву његову стварност која је ближа поетици отуђења и апсурда него филозофији потпуног нихилизма.

Кајзер истиче да је гротескно покушај да се обузда демонско у свету (2004: 263). „Покрај све немоћи и страве пред тамним силама, које вребају у бусији у овом нашем свету и мог да га отуђе, право уметничко остварење истовремено делује као какво потајно ослобођење” (Кајзер 2004: 263). Тако и Тадићева гротеска није само очуђена визија песника, већ и његов вид борбе са оним што је видео, покушај трагања за смислом кроз очуђење, ослобађање од света одвиклог од хуманости. Управо из тог



разлога и код Тадића постоји велики број гротескних песничких слика. Гротеска је само један од видова обуздавања демонског, док други вид иде кроз покајно интониране стихове. Суштински амбивалентна Тадићева поезија, садржи оба ова вида.

Спајајући гротескно у Бахтиновом и у Кајзеровом смислу, оно остаје као универзални симбол деформисаности који обједињује и поетички и естетички концепт:

*Ругоба последња, изобличење*

*Свих изобличења ја сам*

(„Призивање ноћи”, I, 127)

Гротеска нам потврђује то да живот треба изобличити како бисмо му видели право лице. Маскирати га да би се демаскирао, провући га поново кроз мит да би се демитологизовао, сачинити мутно огледало како би слика постала оштра. Тај свет, сам по себи, и за оне који њему припадају није нимало чудан. Он то постаје читаоцима. Та његова наглашена материјалност ужасава, а једино је тако могуће ослобађање од ње.

Због отварања могућности сасвим другог света, другачијег устројства живота и изласка „изван граница лажне јединствености” (Бахтин 1978: 58), гротеска се лако утемељује и у савременој уметности. Ту се догађа комадање, цепање стварности, њено удвајање кроз изобличавање које функционише као систем разобличавања, те зато постаје трансжановски утемељена у савременој књижевности. „Весела слобода мисли” (Бахтин 1978: 59) је преимућство гротеске које корисити и савремена књижевност.

Сам постмодернизам почива на споју онога што се раније сматрало некомпатибилним, какви су, на пример, канонско и популарно. Постмодернизам који крши норму довео је до нове форме гротеске као хибрида који карактерише једнакост различитих делова. У савременом свету дехијерархизације и строгих подела блиски су принципи гротеског додира диспаратних делова који дају нову форму уметности. Осим тога, гротеска остаје начин виђења реалности, својеврсна перспектива, како би се она што боље, кроз разобличење сагледала (уп. Томсон 1972)

Хуго Фридрих такође сматра да велики део савременог лирског песништва захтева коришћење гротеске: „Гротескно треба да нас растерети лепоте и да ’реским гласом’ уклони њену монотонију” (2003: 3). Иако је лирика изгледала као подручје за које гротеска није карактеристична, све више можемо говорити о гротескном карактеру модерне лирике, будући да се она највише бави отуђењем. „Тиме што појаве разбија на фрагменте, она нам каже да се ’велика целина’ само још може спознати као фрагмент,

јер 'целина'више није примерена човеку." (Фридрих 2003: 33). Циљ тако уведене гротеске је да се дисонанцом и фрагментима укаже на трансценденцију, „чију хармонију и целовитост више нико не може да види" (Фридрих 2003: 33). Гротеска је, дакле, опстала да и у савременој поезији буде најадекватнији поетички израз кризе целине и истицања фрагмента, те са истим циљем функционише и у Тадићевом песничком свету. Ако је она израз дезинтеграције, са једне стране, са друге се управо у њој читава могућност опстајања тог света.

#### 4. 3. 5 Естетика гротеске – страшно и ружно

„Јер лепо није друго до почетак страшног који још можемо поднети.”

Рилке, *Девинске елегije*

Инспирацију да одредимо природу естетике у поезији Новице Тадића пронашли смо у књизи *Кафка за и против* Гинтера Андреса, који каже да Кафка унакажава да би одредио (2015: 11). Дакле, он „помера привидно нормални изглед нашег сулудог света да би нам показао колико је сулуд”. Али он својим изгледом поступа као да је потпуно нормалан, и управо ту долазимо до кључног одређења његовог поступка унакажавања, а то је да сулуди свет важи као нормалан (Андрес 2015: 11). Ова наизглед изокренута логика, није само редак појединачни случај у историји светске књижевности, већ нам се чини да би се једна трансжанровска историја светске, па и српске књижевности, могла заснивати на линији коришћења поступка унакажавања, коју уочавамо и код Новице Тадића. Унакажени свет доживљава се као потпуно природан и свакодневан, нема чуђења према њему, али то не значи да он и даље не ужасава. Напротив, егзистенти песничког света Новице Тадића тај свет ужаса сматрају потпуно природним, као што је и реакција страха на угроженост у таквом свету сасвим очекивана.

Андрес каже да је тзв. „унакажење” метод добро познат из природних наука, које да би истражиле свој предмет праве вештачку ситуацију – експеримент. Тиме се унакажава објекат да би се постигло његово одређење. Кафка успоставља изопачене ситуације у које ставља своје предмете, данашње људе, ради одређења (Андрес 2015: 12). Код Новице Тадића, песнички свет је у целости унакажен и не постоји никакав

референт нормалности унутар њега<sup>235</sup>. Како је и карневал, за разлику од његове привремености у класичном облику, овде трајан, тако је и експеримент трајан, што појачава осећај ужаса тог света. Он је изграђен на принципима отуђења, те појединац ступа само у хладне, дистанциране емоционалне односе. Поента таквог унаказвања, међутим, потпуно је иста – откривање отуђења свакидашњице, што је уистину приказивање реалности. Посредством иреалних елемената и техником очуђења, слика се суровост реалности.

Оно што је посебно карактеристично за Кафкин свет, а што примећујемо и за свет Тадићеве поезије, јесте да предмети и догађаји као такви не узбуђују, већ чињеница да бића на њих реагују као на нормалне предмете и догађаје, односно без узбуђења (Андрес 2015: 18). Та „свакодневност гротеске” карактерише читаву Тадићеву поезију. Такав свет се прихвата, али то не значи да изостаје осећање стрепње и страха због угрожености. Напротив, прихватајући такав свет, песнички субјект усваја и „адекватан” облик онашања према њему, а то је пристајање на живот у таквом свету, према којем се осећа константан страх, али према којем песнички субјект често покушава да заузме надмоћан став путем иронијске дистанце. У ствари, посебно изненађује незачуђеност и наивност са којом се тај свет прихвата као и потајно веровање да се привидном иронијском дистанцом тај свет може „заплашити”, односно спречити од испољавања деловања од којег се уистину страхује. Кафкина метода да се запањујуће постави као потпуно незапањујуће је у суштини потпуно реалистичка (Андрес 2015: 21). И то се постиже путем методе инверзије где се субјекат и објекат инвертирају или замењују. Када Кафка хоће да каже: оно што је у нашем свету природно и што не запањује, страшно је, он инвертира: страшне не запањује. „Када Кафка некоме напросто предочи како оно запањујуће у стварности мало запањује и оно страшно мало страши, баш ће тим предочењем побудити запањност и ужасавање много више него кад би пустио да жртва убилачке машине урла попут Ајакса.” (Андрес 2015: 21)

Отуда произлази још једна битна заједничка карактеристика поетике двојице аутора. Онострани свет код Кафке није није ништа друго до сам овострани свет. Његов

---

<sup>235</sup> И код Тадића се, као и код Кафке, јавља маркионска идеја по којој је створитељ зли Демијург. Бог створитељ је за разлику од Бога љубави уједно и Бог *Старог завета*. И у Кафкином приповедном свету се поклапају божја инстанца, закон, са оним злим, лошим (Андрес 2015: 138).

јунак стоји изван, с оне стране овог света, и тиме овај свет постаје онај свет. Код њега онострани свет није будућност, није свет који ће доћи, већ постојећи свет. А ако нешто треба да дође, то је он, странац/туђинац. Јунак не припада свету и у овој ексцентричности је његов реализам. Онај ко пребива у свету све догађаје може поделити на обичне и необичне, али за Кафкиног јунака ова разлика не постоји. Њему није чудновато да се толико чудноватог дешава, већ да му ништа што се дешава па и оно по себи најразумљивије није разумљиво и да нема ничега што је очекивао и на шта је рачунао. И у таквој ситуацији, наравно, све плаши. А свет у страху се кочи и зато је у Кафкином свету време паралисано, а догађаји се састоје од појединих слика (Андрес 2015: 38–39). Страх у таквом животу постаје нормална појава, јунак добија нарочито смирену форму, а то је оно што ситуацију чини сабласнијом за читаоца; на пример, када код Тадића песнички субјект каже да му је, у тренутку побеснеле (пред)апокалипсе, још преостало да испред куће изнесе столицу.

Паралисаност времена, односно вечност тренутка код Тадића је често доминантна темпорална перспектива. Тај вечни презент „апокалипсе која не престаје” (Ђорђевић 2007), свевременског укоченог ужаса, такође резултира „преображајем процеса у слике” (Андрес 2015: 83). Код Кафке постоје реченице које синтаксички нису уређене и код којих могу изостајати глаголи (Андрес 2015: 84), на сличан начин као у Тадићевим стиховима. Лако их је упоредити са изостајањем предиката када се радње описују употребом делатних субјеката, означених именицама које су изведене од глагола. Андрес упућује на то да се и Кафка служи сличним процесом, када одређене судове (исказе) преображава у слике: нпр. машине су смртоносне = смртоносне машине. Од истина о предметима он гради истинске предмете овог света (2015: 84) и пушта да глагол потпуно изостане. Кафка паралише време, тако да без икакве тешкоће може обрнути редослед узрока и последице, кривицу и казну (Андрес 2015: 56) Код Тадића поред најразличитијих облика инверзија, имамо и такве у којима долази до промене редоследа узрока и последица. Има више примера, пошто симултана временска перспектива управо тако нешто омогућава, али је један од најупечатљивијих у песми „Играчке, сан” (I, 174): *Ноћас ми се мајка родила.*

Алегоричар појмове замењује сликама и симболичар један предмет неким другим, а Кафка у слике не преводи појмове већ ситуације (Андрес 2015: 62). „Ниједна од његових слика, ма колико била апсурдна, не делује потпуно произвољно: свака је заснована на некаквом сликовном изразу којим се човек, говорећи сам о себи, послужио још пре њега.” (Андрес 2015: 65) Узмимо пример када Тадић користи

преобликован колоквијални говорни идиом – *умире на сва уста* („чује се на сав глас”) – како би направио једну слику тог типа. Сам свет постаје нејасан кад се метафоре сударају.

Људи се код Кафке јављају отргнути од пуноће људске егзистеције и многи нису ништа друго до функције: човек је (по)служитељ и ништа више, жена добра веза и ништа више. Ништа више јер човек у модерној стварности делује једино својом специјалном функцијом (Андрес 2015: 70). Људи као функције јављају се и у Тадићевим стиховима. Отуда много песама које имају различите врсте делатника. Делатни субјекти, о којима у овом раду посебно говоримо, најчешће су бића тамног света и врше неки вид злог деловања. Сви су они инструментализовани са циљем да угрозе свет у којем и сами бивају угрожени. Функција означава да је сваки човек одређен својим позивом и да га је подела рада учинила марионетом, истовремено и жртвом и целатом (уп. Родослов Целата”, II, 18). Када је човек позив, његова егзистенција се потпуно исцрпљује у једној улози: на пример омчар, каишар или батинаш.

Што се саме естетике тиче, будући да пре свега почива на гротескном, говоримо о естетици ружног. Пут од ружног Тадић је свесно бирао :„Можда ћу до лепоте стићи кроз ружно, овештало, одбачено. [...] Предграђа, споредне улице и сметлишта моја су честа боравишта. [...] Од ружног крећу слике и подижу се у ваздух” (IV, 280–281; O, 150) Наличје живота је извориште Тадићевих тема и мотива (IV, 279). Са друге стране, ако је његова поезија „естетзација зла” (O, 150), јасно је да се зло и ружно изједначавају, те да се код Тадића паралелно јавља антички принцип изједначавања добротe и лепоте. Ружно је не само ознака за етичку супротност добру, већ је оно у директној кореспонденцији са демонским. „Ружно је пропаст материјалног и сликовито пријављивање оностраног, страшног, ужасног.” (O, 152)

Ако бисмо покушали одредити тип лепоте, била би то врста грозне лепоте, односно горгонска<sup>236</sup> лепота, лепота медузе, као и код Кафке (Андрес 2015: 86 – 87).

---

<sup>236</sup> Горгоне су кћерке морског бога Форкије и његове жене Кето. Има их три: Горгона Медуза, Горгона Стено и Горгона Еуријала. Предњаче међу митским наказама. Представљају мешавине птица са металним крилима, старих жена са избораним лицима, спљоштеним носем и животињским ушима, зверским очњацима и металним шакама, а из главе им расту змије уместо косе. При погледу на њих човек би се, од ужаса, моментално скаменио. Најпознатија је Горгона Медуза чији су лик антички јунаци и богови стављали на своје штитове и оклопе како би уплашили непријатеља. (Уп. <http://www.pantheon.org/articles/g/gorgons.html> [29. 8. 2017.]

Стари Грци црпели су лепоту из ужасавања и из прастарог лика медузе (Андрес 2015: 87). Преображај овог античког лика се налази и у женским ликовима Тадићевог песничког света, попут Лепе Луције или Госпођа Полуције<sup>237</sup>. Колико год се оне могле уздићи на раван метафоричког или симболичког, њихов конкретно-чулни слој упућује на лик горгонске лепоте:

*Кад се само насмеши  
На образима јој се две рупице створе  
А у рупицама по два  
Сјајна оштра зубића  
(„Лепа Луција”, I, 213)*

*У моје снове непознате жене долазе  
чаробне и страшне подједнако  
једна је отворила рибља уста  
и према мени рачвастим језиком запалацала  
једна ми је села у крило  
њена је коса мирисала  
коса пуна пужева и алги и сваког гада  
једну су довезле кочије од људских костију  
њена свилена хаљина вукла се стазом била је то госпођа Полуција  
(„Госпођа Полуција”, II, 226)*

Горгона представља класични случај претварања страшног у лепо. Горгонина маска је средство за застрашивање. Није одређена зато да би је људи гледали и да би јој се дивили, већ да би застрашила духове. Маска је и заштита оним лицима која је користе и то је та дијалектичка тачка у којој страховање прелази у лепоту: маска је за њега нешто повољно због њене способност да препадне, а не упркос тој способности (Андрес 2015: 165).

---

<sup>237</sup> Ова песма има три женска карактера која би могла бити аналогна трима Горгонама, док је трећа, Полуција, најближа Горгони Медузи. Али и у овој песми долази до карневалског „снижавања”, те се демитологизација спроводи превођењем на телесни план.

#### 4. 4 Иронија

Од митопеиста шездесетих година 20. века, јавља се јача линија ироничног односа према стварности код једне групе наших песника (Петров 1983: 162–163). Тако је и код Тадића којем је иронија једно од честих и омиљених стилских изражајних модуса, „искра духа којом се нијансира мрак” (Делић 2011: 861). Према речима самог песника, она се јављала на оним местима где је требало ухватити се у коштац са тамошњим светом, као врста одбране од зла: „Али ту, где сам са оним тамним нешто предузео, креснуле су искре ироније и сарказма.” (IV, 274) Ова врста отклона, дистанце, постаје начин суочавања са тамошњим светом око себе и тамошњим у себи<sup>238</sup>. Међутим, Тадић као аутентични песник, остварује домете своје уметничке визије управо на оним местима где постиже двоструки однос и када упливом другачијег тона, какав је иронијски, свој текст води ивицом инверзних система. Иронију је сматрао знаком сопствене животне и песничке виталности, изразом способности да да одговор на провокације живота: „У мојим песмама пулсира прикривена иронија према свакодневици и људима заробљеним жудњом за стицањем и материјалним поседовањем. [...] Град је позорница за гротеску. А кад нисам способан за иронију, кад сам слеп за миг њен, онда је то гадан знак – за мене омопињући. Иронија је потврда да сам још жив, да ме нису убили и мртвог присвојили.” (О, 152; IV, 277) Иронија и сарказам који је прати, те црнохуморне визије, вид су одговора онима који патњу изазивају, али постоји веома јасно изграђена свест да иронија није ништа друго до одговор узнемиреног: „Сарказмом и иронијом одговарао сам онима који су ми причињавали духовне патње. Таквих је увек било и смењивали су се као лишће на дрвету.” Али, Тадић је суштински амбивалентан и у својим (ауто)поетичким исказима, па постоји и другачији вид одговора: „Једноставан и смирен човек не одговара сарказмом и иронијом на светске изазове. Он не показује своју духовну надмоћ; ничим се не истиче и све успокојава.” (О, 161), што одговара противречностима и унутар саме поезије.

Хумор, односно црни хумор, вентил је, спас – „Хумор као спас упркос песимизму” (IV, 280) – поред оног другог спасења које се дају објаснити одговорима из религиозне сфере. Управо ка том другом полу човековог бића окренута је читав Тадићева поезија прочитана у кључу песничког развоја, као и оваплоћењу православне

---

<sup>238</sup> Други вид је кроз плач и молитву.

духовности. Човек ироније заузима надмоћни положај у тренутку када је немоћ неизбежна. Зато је једино ослобођен човек лишен тешке позиције ироничног говора, која је у ствари исказ неслободе и само привидне равнодушности.

Иронија<sup>239</sup> у ужем смислу јесте стилска фигура одређена изражавањем преко супротности (Солар 2012: 370) – мисли се супротно (обрнуто) од оног што се каже – прекорава се кроз похвалу, хвали се кроз покуду или се презире кроз дивљење<sup>240</sup>. Реторичари је сврставају и у тропе и међу фигуре, с тим што се чешће јавља као фигура, а не као троп (Стојановић 2003: 23). Ако се уместо једне речи стави друга, супротног значења, а непосредни језички контекст омогућава да се схвати управо жељени смисао, по среди је троп. Ако се иронија протеже целом мишљу коју изражава реченица или цео текст, онда је у питању фигура. Иронични начин изражавања одликује одређени став који карактерише супротност између спољашњег позитивног израза и унутрашњег негативног става (Солар 2012: 370). Схваћена као фигура мисли<sup>241</sup>, односно полифонијска фигура дискурса код које постоји размак између знака и смисла, реченог и мишљеног (Багић 2012: 158), у ствари пресликава принцип изокретања, инверзије, односно замене по супротности – уместо нечег негативног изговара се нешто позитивно што има супротно значење које се докучује тек из одређеног контекста (Багић 2012: 160). Иронија заправо увек црпи своје значење из семантичког окружења. Речи добијају супротно значење од оног које имају и прави се тенденциозни несклад са контекстом<sup>242</sup> без којег се она не може разумети. Иронија постоји онда код контекст на смисао текста изврши такав притисак у разумевању, да оно напушта трасу, одређену значењским јединицама које су употребљене и тексту и

---

<sup>239</sup> У етимолошком корену је грчка реч којом се означава претварање и исмејавање. У питању је духовито и подсмешљиво казивање супротно од онога што се казује, од доброћудне шале до заједљивог сарказма (РКТ: 294, 295).

<sup>240</sup> Има и оних критичара (Вилсон и Спербер) који сматрају да не мора бити супротно значење од контекста, него да се само разликује степен одступања. Код Милоша Ковачевића (2000: 115) она припада фигурама хармоничног противречја где су још и парадокс, оксиморон, антимеритабола, антитеза, хипербола и литота, а нека врста противречности или супротности мора постојати.

<sup>241</sup> Од античке реторике и фигура речи и фигура мисли (уп. Стојановић 2003).

<sup>242</sup> Са друге стране сарказам (заједљива иронија) и цинизам (дрска иронија) (Багић 2012: 161) не посматрамо као засебне фигуре, већ као посебне типове настале у интерференцији квантитативног и квалитативног профилисања ироније. Уз то постоји и појам саркастичне ироније, као квалитативно посебна врста ироније.



начином њиховог уланчавања у целину, и скреће на несигурну путању недоследности (Стојановић 2003: 177)<sup>243</sup>.

Нортроп Фрај читав 20. век види као век ироније. Као и гротеска, иронија је посебно карактеристична и за модернизам (уп. Солар 2012: 365, 371) али и за постмодернизам, чија поетика успоставља тезу да је целокупна књижевност иронијска јер је окренута сама према себи, без ослоња у нечему што би је изван ње саме потврђивало (Солар 2012: 371). Посебно место које добија како у античкој реторици, али нарочито у романтичарским, модернистичким и постмодернистичким поетикама, иако без специфичне лингвостилистичке структуре (Багић 2012: 158), сасвим је оправдано ако имамо у виду да се иронија схвата управо као синоним интелигенције и високе културе, а што ће оправдати њено веома значајно место и у мисаоној лирици (Багић 2012: 158). У *Никомаховој етици* Аристотел о иронији проговара у оквиру теме о правој мери и наводи да се иронија појављује као недостатак или умањивање у односу на праву меру, коју представља искреност или истинољубивост, док изневеравање ове мере у супротном смеру, ствара разметљивост<sup>244</sup>. Како

---

<sup>243</sup> Од споне текста и контекста у асоцијативној активности свести која разумева зависи да ли ће се смех уопште јавити и да ли ће ако се јави бити ведар или горак, заједљив или добронамеран, агресиван или суздржан, срдчан или потуљен, злоћудан или благ (Стојановић 2003: 168–169). Исто важи и за евентуалну естетску функцију ироније. Да ли ће иронија бити чинилац од естетског значаја за текст, зависи од текста до текста. Има текстова који захваљујући иронији стичу посебне вредности или, штавише, тек задобијају естетски статус. Али само анализа конкретних текстова и разлога са којих је у њима иронија присутна омогућава вредновање овог феномена са естетског становишта (Стојановић 2003: 187).

<sup>244</sup> Ту се под иронијом не подразумева да се каже супротно од онога што се мисли како би се још јаче истакло оно што се стварно мисли – већ је ироничан онај ко се прави мање вредним него што јесте или уопште не износи истину: „У погледу на оно што је истинито – онога ко се држи средине назовимо истинољубивим, а средина, односно права мера које се држи, нека буде истинољубивост. Што се тиче њеног скретања, ако је у смислу претеривања, то би била разметљивост, а онај који има ту одлику био би разметљивац; а ако је у смислу умањивања, онда је то иронија (затвореност, уздржљивост и самопотцењивање) а онај ко умањује истину тај је затворен (уздржљив).” (Аристотел 2003: 37). Прикладно служење иронијом потврда је духовитости док њено прекомерно коришћење не оставља утисак скромности већ само делује као посебан облик шепурења (Стојановић 2003: 16) „[...] Човек се њоме мора служити с тананим осећањем за ситуацију” што води томе да се иронија схата као нарочита етичка *licentia* (Стојановић 2003: 17). Аристотел у *Реторици* иронију доводи у везу са смешним. Према Горгијином савету под одређеним околностима треба разбијати озбиљност противника у спору, као што се његовом смеху ваља опирати сопственом озбиљношћу. Иронија приличи слободном човеку и супротставља се лакрдијашењу и шегачењу: Иронија је ближа широкогруднијем карактеру него лакрдији

постмодернизам отвара велико питање преиспитивања истине, иронија као стилска фигура која кокетира са лажима, постаје доминантна. Међутим, то не значи да је иронија лаж. Она је псеудопсеудологија, лаж која саму себе поништава у тренутку када је изговорена (Багић 2012: 159)

Линда Хачион (1994) предлаже другачију детерминацију ироније која се не задржава се на њеном традиционалном разумевању (као говор супротан ономе што се мисли<sup>245</sup>). Тумач ироничног исказа увек реализује серију херменеутичких чинова који имају семантичке и вредносне последице и увек је у вези са самим контекстом, без којег је иронију немогуће разумети. Инсистира на политичкој димензији ироније јер се иронија оваплоћује у дискурсу, као и на томе да је њена сврха у борби против доминантних ауторитета. Посебно у те сврхе и Тадић користи иронију. Али више него у борби против доминантних ауторитета Тадићу иронија служи на афективној димензији читалачког чина, као могућност човекове заштите од зла (метафизичког и физичког), али остаје још увек погодан вид разрачунавања са цензуром репресивног система. Дакле, Тадићева употреба ироније се може у својим крајњим циљевима поклопити са њеном основном постмодернистичком функцијом у оквиру политичких дискурзивних пракси, али то не умањује интерференцију других (дијахронијских) облика ироније, који се појављују.

Поступак иронизације код Тадића је један од омиљених начина за опис транспоновање света реалности у свет текста у оквиру поетике веристичког сликања стварности блиске и савременику читаоцу. Иронијом се истовремено приближава, односно поставља у средиште кључна ситуација или кључни елемент ситуације на који треба усмерити покуду, а са друге стране врши се емоционално удаљавање песничког

---

јер у првом случају човек прибегава шали и смеху ради самог себе, док у другом то чини због других (Аристотел 2000: 258). Иронија се појављује као начин прикривања сопственог мишљења како би противник био притеран да открије своје и као таква једна од омиљених Сократових метода. Он је глумио незнање и тиме рушио лажно и привидно сазнање. Вишић у коментарим наводи да иронија, према потреби, може попримити погрдно или узвишено значење, зависно од тога да ли се њоме користи лицемер и човек склон презиру, или је то пак знак интелектуалне и моралне супериорности (Аристотел 2000: 260). Ироничар је према колоквијалној употреби речи, а и као јунак комедије, био човек који се лукаво претвара и који као превејанко односи победу над халисавцем који покушава да стекне надмоћ путем разметања.

<sup>245</sup> Под иронијом се не мора подразумевати само супротно значење. Може да се каже и нешто друго, што не мора нужно бити супротно.

субјекта од онога о чему говори. Отуда је основна функција тако употребљене ироније управо емоционално дистанцирање како самог песничког субјекта, тако и имплицитног читаоца. Иронија ту не функционише само као средство депатетизације, већ и за потпуно блокирање емоционалности, пре свега емпатије, у чему и лежи функционалност и самосвојна особеност Тадићеве употребе ироније.

Колико је и сам песник био свестан употребе ироније, сведоче, како смо видели и његови аутопоетички искази. Хватати се у коштац са тамним у себи резултирало је изградњом посебног поетичког система ироније. У делу опуса у којем је кроз дистанцираност у виду ироничног отклона покушао да се разрачуна са тамном страном, тешко препознајемо емоционалност познијег песничког субјекта који у потпуном укидању дистанце, у молитавама и плачевима као канонским изразима покајања, успоставља сједињење субјекта са светом, те се одатле рађа посебна врсте емоционалности као последица успостављања блискости субјекта са Богом, односно самим собом кроз богопознање. Ту никаквог места за иронију нема, али будући да имамо посла са песником позномодернистичке односно постмодернистичке провенијенције, полифоне и амбигвитетне у својој бити, појавиће се одређене песме са двоструким односом које ову поезију управо закључавају кључем херметизма, будући да се са једне стране браве налази религиозни концепт по природи подређен идеји хришћанског канона, а са друге стране иронија коју овај канон не познаје. Тада се Тадић остварује као аутентични песник сједињених визија које гротеско истрајавају једна поред друге указујући на суштинску фрагментарност и нецеловитост нашег разједињеног света и свих његових субјеката који се крећу између различитих полова истине и спонтано мењају места и вредност, примат у хијерархизацији.

Код Тадића иронични искази могу припадати демонизованим страним гласовима који прете песничком субјекту – *Баџиће атомску бомбицу у твоју чорбицу* („Често”, II, 144). Иронично значење постигнуто је коришћењем дуплог деминутива, а потпомогнуто смехом самог песничког субјекта. Како се иронија открива из контекста, такав је и исказ о кофама пуним изнутрица и крви у песми „Акција, кофе” (IV, 20), мада је иронија целе песме појачана употребом далеке алузије на „Суматру” Милоша Црњанског, пошто је једина утеха оном којем се песнички субјект обраћа да мисли на *далеке / планинске врхове под снегом*, чиме се иронизује и сам смисао утехе (поезије). Изокренута иронична вредност је и ашова у истоименој песми (IV, 27) где он некоме у сеоској забити не служи да обрађује врт него да себи ископа гроб. У песми „Ловци на душе” (IV, 75) исказује се жалост што песнички субјект не може да се спаси јер је

заборавио наочари и не може да приочита брошуре које нуде припадници неке вероисповести или секте. Ироничне су и литерарне амбиције мртваца у мртвачници (IV, 205), што би требало да буде горка алузија на то да се многи баве писањем, док је са друге стране иронија усмерена и на оне који хвлае песнике после смрти (IV, 209). У супротности са силним међуљудским расправама је и дивни кркет жаба на обали реке („Препирка”, О, 17). Иронично је и обликовање песничког субјекта који пуни џепове разним прозаичним стварима не би ли изгледао као војвода, не би ли задобио жељену идентификацију, с тим што му такав изглед може донети једино подсмех („На тексас кошуљи”, II, 254). Када није на нивоу целе песме или неке комплексније песничке слике, иронија може бити дата и само кроз брз номинални опис, нпр. важна установа у песми „Гудало” (III, 11).

Ово су само неки илустративни примери Тадићеве ироније која иде до сасвим горког сарказма у представљању друштвене стварности, какав налазимо у песми „Застава” (II, 173), у којој породица сиромаша „пеца” у контејнеру. Вербална иронија и иронија ситуације, постају појединачни случајеви испољавања оваквог типа дискурса.

Тачно је да иронија Тадићу служи као вид депатетизације у представљању стварности, али је такође и вид одбрамбеног механизма јер изазива какав-такав смех, пружајући растерећење, катарзу посебне врсте. Ђорђевић наводи да Тадићева иронија често прелази у заједљиви сарказам, али и да изазива посебан облик катарзе. То није катарза трагике, коју подстиче нешто споља, већ катарза коју подстиче оно што се дешава у души читаоца (2000: 28). Суштина Тадићеве ироније, коју бисмо могли назвати и иронијом судбине Тадићевог песничког субјекта, јесте у томе што њега не побеђује никакав божији изасланик, нити божија воља, већ најобичније зло и беда овога света (Ђорђевић 2000: 28). Њега не савладава нека друга врлина, већ „оличење свакојакне недомашности” (Ђорђевић 2000: 28) и ту је тежиште његове аутоироније као одговора на безизлазну ситуацију.

Што се тиче сократовске ироније, која је више питање етике него реторике (Багић 2012: 162) овековечене у изреци „Знам да ништа не знам.”, примећујемо да она код Тадића изостаје, јер нема контекста за такве врсте надмудривања, у којој би једно лице, претварајући се да је незналица, управо добило могућност у доказивању своје интелектуалне супериорности над саговорником у одређеној ситуацији. Али Сократова иронија је и израз слободног, трагачког и ведрога духа. Уместо као лукавост, треба је схватити као ширину духа и мудру шалу несклону догматским тврдњама (Стојановић

2003: 19). Такво супротстављање догматизму блиско је позицији Тадићевог песничког субјекта.

Романтичарска иронија, пореклом из филозофске школе немачког идеализма, у Тадићевој позији добија значајније место. Ослања се на учење о генију који због своје стваралачке моћи има право да заузме ироничан став према свету и животу, „да се поступак рабио и у смислу нарушавања умјетничке илузије, што је значило да писац одједном разоткрива како је оно што описује само производ његове маште и нека никаквог односа према збиљи.” (Солар 2012: 371). Према Шлегеловој концепцији, њу карактерише управо критички став наспрам стварности (уп. Багић 2012: 163), а она је израз свести о томе да је свет једно хаотично место, због чега се и јављала као врста раскорака између жељеног идеалног стања света и стварности.

Сматрајући да је уметност надређена животу, уметник романтизма је песник-визионар, пророк, али и творац. Незадовољан стварношћу, он као демијург поставља нове границе света да би му се тек тада подсмехнуо, изражавајући тиме својеврстан подсмех и према сопственој стваралачкој немоћи и ограничености, остављајући себи могућност да и тај такав свет разори, ако то буде била његова жеља<sup>246</sup>. Објашњавајући концепт романтичарске ироније Шлегел (1999) говори да управо посредством ироније човек може превазићи себе и своје природне границе. Он иронију види као сусрет уметности, науке и филозофије, и сматра да поезија само помоћу ироније може да се приближи филозофским висинама (Шлегел 1999: 10). Она је „изнутра, усклађеност која има преглед над свим и бескрајно се уздиже над свиме што је условљено, па и над уметношћу, врлином или генијалношћу; споља, мимички манир у извођењу, који има неки обичан, добар италијански лакрдијаш” (Шлегел 1999: 10). Иронија оваплоћује могућност разарања-стварања-разарања, те се ту открива врховни смисао уметничког деловања (да је уметност пародија себе саме).

У Тадићевој поезији се такође осећа призив романтичарске ироније управо кроз ту линију стварања и разарања, али и кроз појављивања демијурга ствараоца. Међутим, постоји још нешто што ова поезија црпи из романтичарске традиције, а то је гротеска, о којој смо већ говорили.

Иронични отклон песничких субјеката, и константни отклон имплицитног аутора, има додирних тачака и са психолошким објашњењем иронијске перспективе. У

---

<sup>246</sup> Фихтеова филозофија говори управо о сталној дијалектичкој борби „ја” и „не-ја” у циљу изградње стабилног „ја”.

психологији се каже да је иронија израз осећаја сопствене немоћи која се компензира потребом за критиком (РКТ 1992: 295) или потиче из осећања генијалне надмоћи, које води духовитом поигравању са људима и односима, а таква је романтичарска иронија, за коју је карактеристична мешавина самосажалења, самопотцењивања и подсмеха самом себи што извире из надмоћног животног става романтичара.

Иако је, према чисто реторичком становишту, иронија подсмешљив начин говора којим се изражава или даје на знање супротно до оног што се мисли, куди се похвалом и слично, она преставља одређени духовни и животни став, што бисмо могли одредити и као Тадићево опредељење, имајући у виду шта је говорио о иронији. Са друге стране, она је део једне специфичне дискурзивне тактике (Стојановић 2003: 20), како је и код Тадића који њоме изражава одређени критички став према свету и обликује свој песнички свет у оквирима поетске традиције критичког веризма.

#### 4. 5 Пародија

У књижевним текстовима, иронија најчешће не остварује своје значење сама, већ у контексту пародије, хумора и гротеске, према којима су границе веома попустљиве<sup>247</sup>. Дешава се и да буде дефинисана неким од ових појмова и обрнуто (Стојановић 2003: 56–57). Увид у семантику ироније помоћи ће нам да разумемо и значење пародије. За иронију, у начелу, није важно какав статус у некој постојећој, реципијенту познатој култури имају они значењски садржаји захваљујући чијем контекстуалном притиску на неки текст (или усмени говор) ће бити извршен карактеристичан подривачки семантички ефекат уздрмавања смисла неког текста (Стојановић 2003: 195–196). Пародију разумемо захваљујући деловању осамостаљеног семантичког фактора неусаглашености текста који се разумева и одговарајућег контекста који врши значењски притисак на разумевање, с тим што улогу контекста код пародије игра неко већ постојеће дело или смисаоно препознатљива конфигурација (начин говора, понашања и сл.), који су у једној култури етаблирани и укореењени у њен систем (Стојановић 2003: 196). Зато је пародија увек ствар културе: она је игра понављања садржаја неке културе којима је једном био обезбеђен одређени вредносни статус, а онда он захваљујући пародирању престаје да важи, бива доведен у питање и не

---

<sup>247</sup> Повезује се са гротеском, хумором, сатиром, фантастиком, комичним и апсурдом (РКТ 1983: 296).

постоји више као нешто што се подразумева (Стојановић 2003: 196). Пародија схваћена као пародирање, није усмерена на подривање егзистенције пародираног садржаја, већ на његову вредност и аутентичност, која се, као таква може распознати унутар неког ширег система вредности, које неку дату културу заправо и чине (Стојановић 2003:196). Пародирање се постиже понављањем постојећег садржаја, али стварањем дистанце према вредностима пародираног.

Пародија која се у књижевности може јавити и као реторска фигура, текстуална стратегија или жанр<sup>248</sup>, представља интертекстуално утемељену самореференцијалну праксу односа и својеврстан је вид коментара онога што се пародира. Да није реч о обичној имитацији са комичним ефектом<sup>249</sup>, већ деконструкционистичкој пракси са примарним лудичким елементом, показале су пре свега постмодернистичке теорије пародије.

Пародија се може посматрати у оквиру посебне врсте дискурса, алузивног дискурса, будући да је неопходан текстуални услов за њен постанак управо појављивање два гласа или два текста, у крајњој линији – два историјска тренутка. Она настоји да буде друштвено и критички релевантна, док су праксе њеног деловања истовремено деконструктивистичке и конструктивистичке.

За Мејера Хауарда Абрамса, пародија је само вид високе бурлеске и она се заснива на односу ранијег текста који приказује нешто високо и озбиљно и новог који

---

<sup>248</sup> Постоје три главна начина пародирања:

1. вербални, где се променом одређених речи врши ефекат тривијализације или карикирања датог предмета;

2. стилски, који комичним или ироничним имитирањем девалвира стилску вредност текста, језика, стваралачког метода или манира једног писца;

3. тематски, који у својој транспозицији обухвата тему датог дела као и његову форму, са оштрим сатиричним акцентима као својеврсном песничком критиком песничког дела (РКТ: 571).

<sup>249</sup> Испевана поводом неке друге песме, а својим тоном усмерена против ње, пародија представља комичну и најчешће подругљиву имитацију озбиљног садржаја. Пародични текстови користе најтипичније особине израза и језика писца или једног дела, неке књижевне врсте или стила епохе, односно онога што се пародира, и то са свесно наглашеним хиперболичним карикирањем јер се кроз имитацију постиже смех (РКТ 1992: 570). И у *Речнику књижевних термина* Тање Поповић стоји да пародија мора бити повезана са изазивањем комичних ефеката (2007: 515) – пародија има неусаглашеност између стила и предмета приказивања, тј. вискокопарним стилем се пева о ниском предмету, а вулгарним тоном о узвишеној теми.

је ниско и комично (1999: 26–27). Увиђајући пре свега ову стилску разлику, Абрамс не инсистира толико на критичком потенцијалу пародије, већ управо на забавном.

Маргарет Роуз (1993) настојала је у својим радовима да одбрани пародију од нискости и пре свега комичког елемента који јој је приписиван. Она подвлачи њен критички потенцијал и посматра је пре свега као вид друштвеног коментара.

Фредерик Џејмсон не сматра да је пародија у савременом добу касног капитализма способна за критички дискурс, због чега је пастиш заузео место које је раније имала пародија, што је последица нестанка индивидуалног субјекта (1991: 17), односно нестанак могућности идиосинкратичног израза, односно нема личног стила који би се могао пародирати.

Линда Хачион (1986/1987) посебно наглашава критички потенцијал пародије у контексту идеологије и историје, инсистирајући на томе да су сва постмодернистичка дела неизбежно историјска и политичка управо зато што су пародична. Односно, пародична употреба прошлости је критичка. Пародијом се постиже укидање непроцењиве вредности оригинала кроз активност својеврсног дуплирања. Она тако у потпуности одговара логици постмодернистичког дискурса који подрива и преиспитује раније постојеће текстове и идеје, водећи се логком која укида могућност само једне истине. Пародија је фундаментално иронична и критичка, а њена парадоксалност, која се показује кроз истовремено присуство деконструкције и конструкције представља израз обнављајуће моћи. Линда Хачион и други теоретичари постмодернизма виде наше време као оно у којем недостаје поверење у систем. Као једна од последица може бити и појава учесталог пародичног дискурса у модернистичкој и постмодернистичкој литератури. Пародија се тако јавља као симптом, али истовремено и као критички апарат модерног сазнања, као средишња форма модерне саморефлективности која најбоље презентује тежње уметности 20. века. У својој студији *Теорија пародије*, она види пародију као главни израз модерне самосвести (2000: 2). Она је израз имитације, али имитације која садржи ироничну инверзију, главну карактеристичку свих пародија (Хачион 2000: 6). Хачион, као и Роуз, не сматра да је главна карактеристика пародије смех (2000: 6). Реч је о продуктивном креативном приступу традицији, с тим што Хачион тврди је готово немогуће саставити једну трансисторијску, универзалну дефиницију пародије (2000: 10). За оне који распознају културни модел у оквиру којег се јавља, она представља чин ослобађања и почива на читаочевом знању и алузији. У тој врсти њене „неоригиналности”, са основом у интертекстуалности, лежи обнављајућа снага пародијског дискурса.



Роберт Фидијан (1997) посматра однос пародије и деконструкције питајући се да ли су оне у суштини једно исто зато што не претендују да буду дискурс истине. Означавајући интертекстуални однос између пародираног текста и текста пародије као чудну симбиозу где се жанр домаћин никада неће одвојити од пародије, он саму пародију види као жанр који је надрастао деконструктивни ћорсокак управо на том месту где пародија надраста текст, постаје друштвена критика и коментар, и креће се, мимо деридијанског деконструктивизма, ка референцијалности језика (1997: 691).

Појављивање пародије је кроз историју књижевности било обично присутно у преломним моментима културног и књижевног живота, у оним тренуцима када је литература мењала своје токове и преображавала се према неким новим поетичким захтевима<sup>250</sup>. Отуда и њено појављивање у Тадићевој поезији указује на неку смену у савременом поетичком тренутку. Криза високог модернизма, али и стратегија постмодернистичког писања, проналазе израз у пародији, нарочито ако останемо при теорији о блискости пародије и деконструкције.

Типолошки ју је могуће поделити на сатиричну и хумористичну (РКТ 1992: 571). Пародија је свакако чешће критика, не само писаца и књига и књижевних навика него и ширих подручја културног и јавног живота (РКТ 1992: 571). Пародија то чини откривањем мотивацијског система неког дела, жанра или књижевног правца, указујући тако на аутоматизам и схематизам одређених књижевних поступака. Управо о таквој пародији која поред пародирања самих жанова обухвата и критички отклон према свим доменама јавног живота проналазимо и у Тадићевом песништву.

Тадић пародира Аристотеловог непокретног покретача у песми „Покретач, први, други” (I, 168), који више није једини, али који ће добити логиком инверзије потпуно изокренуту функцију – *уређаје да му искључује* (Делић 2007: 403). Пародија митског бића Киклопа је изведена кроз употребу деминутива – киклопче, али и модерног Одисеја који лута улицама града такође без ока. Пародираће се и библијски Ноје („Овога трена прође поред мене млади Ноје”, II, 193), тако што ће бити постављен у савремени контексту у којем он више нема никакву улогу.

Поред оваквих појединачних пародијских случајева, занимљиво је Тадићево пародијско поигравање жанровима и то оним где се улази директно у сукоб са

---

<sup>250</sup> Руски формалисти су је видели као индикатора дијалектичке смене књижевних поступака и говорили о укидању њеног обавезног смеховног потенцијала.

религиозном порблематиком. Таква је песма „Антипсалам” (I, 233) која, противно очекивањима псалмичног хваљења Господа и молитве за добро, прераста у молитву Господу да учини нешто сасвим супротно – да се смилује тиме што ће оног који моли унаказити и отерати на њега свако зло. У основи носи сећање на библијског Јова и његово велико страдање. Као и друге пародије жанрова, и она почива на ефекту изневереног очекивања, мада је сам пародијски и инверзни потенцијал наговештен у наслову, будући да није псалам, већ антипсалам у питању.

Пошто смо Тадићеву поетику изобличења посматрали у оквиру феномена карневализације, треба скренути пажњу и на карневалско порекло пародије, којој је Бахтин (1978) у својој теорији посветио нарочиту пажњу, сматрајући је делом како менипове сатире, менипеје, тако и свих карневалских жанрова. Све има своју пародију, тј. свој смешни вид, јер све се препорађа и обнавља кроз смрт, што значи да Бахтин остаје у домену комичних аспеката пародијског дискурса, како би у њему открио моћ регенерације живота. Пародија, заснована на неком претходном тексту, свакако јесте врста метаморфозе тог текста, односно изобличења. Кроз процес пародије стари и овештали облик умире да би на његово место дошао нови могући живи облик истог. Пародирање је за Бахтина било и начин стварања детронизованог јунака. Пародични двојници у каневализованој књижевности указују на то да у сваком од двојника јунак умире тј. пориче се, да би се обновио, тј. очистио и уздигао над самим собом. Карневалска пародија обнавља кроз негацију, јер јој је нихилизам стран и Бахтин наводи да је треба разликовати од чисте негативне и формалне пародије новог времена (1978: 18).

Део карневала јесте и пародија црквених жанрова – *parodia sacra* – света пародија: пародија јеванђеља, молитви, литанија, црквених хими, псалама (Бахтин 1978: 21–22)<sup>251</sup>, те отуда и не чуди појављивање антипсалма, црне мисе и наopakих молитвица у Тадићевом опусу. Управо због амбивалентности своје природе, константног одржавања односа двострукости, односно окренутости на две стране (у овом случају два текста), пародија се потпуно уклапа у Тадићев поетички систем, али и као рушилачко обликотворно начело побуне против сваке репресије о којем говори Бахтин.

---

<sup>251</sup> Бахтин помиње и средњовњковну пародију која је такође имала сличну врсту пародија, а која се веома разликовала од формалне књижевне пародије о којој данас говоримо.

Поред пародије треба имати на уму и травестију као преобликовање неког најчешће познатог дела на такав начин да се остварује комичан или сатиричан смисао (Солар 2012: 439). Травестија је облик пародирања који се бави књижевним делима и овбавезно се уочава раскорак између форме и садржине уношењем неодговарајућих речи (РКТ 1992: 879). Травестирање жанра је стилски поступак којим се руше жанровске форме изнутра, односно усвајају се да би се пародирале (РКТ 1992: 879), а како код Тадића имамо неколико примера поигравања самим жанром који стоји у наслову, сви ти текстови учинили су корак даље ка травестији.

#### 4. 6 Зло, страх, стрепња

##### 4. 6. 1 Зло

„Туробан сам ја песник, туробан. Окосница моје поезије није град: ја не описујем град. Град је за мене позорница, тачније стратише. Окосницу моје поезије чини егзистенцијални страх, зебња од догађаја који су се најављивали. Данас ми се чини да је то био оправдан страх.” (Тадић 2012: 4, 277)

Више од било које друге актуелне теме, проблематика зла има приоритет због значаја за људски опстанак, који зависи од налажења правог одговора на питање изражених противречности и увећане негативности у савременом свету (Јовановић 2016: 5) Тако је и са Тадићевом поезијом која се бави свеобухватном проблематиком зла: откуда зло у овом свету, да ли човек ствара зло, који су његови појавни облици, да ли оно мења облике и начине појављивања, да ли се количина зла увећава или остаје иста, и како се од зла избавити. Отуда је феномен зла у основи и његових религиозних тумачења, а са њим је у суштинској вези концепт спасења.

Зло је у савременом добу поново дошло у жижу интересовања различитих хуманистичких дисциплина (уп. Свенсен 2006). Свенсен наводи четири традиционална објашњења порекла зла, и притом се у својим даљим тумачењима дистанцира од сагледавања овог феномена у религијском контексту: 1. оно потиче од натприродне силе која обузима људе; 2. људи су предодређени за понашање које можемо назвати злим, 3. на формирање људи у смислу чињења злих дела утиче околина; 4. људи су слободни да бирају и делају у складу са злом (2006: 13).

Зло је свеприсутно и децентрализовано, и таквим га и Тадић представља, будући да је ова тема једна од најважнијих у Тадићевој поезији. У том смислу важно је уочити на који начин се оно обликује у песничке слике, односно довести у везу проблем зла са Тадићевом демонологијом. Зато нам се показало веома битним гностичко учење које се и само фундаментално бави поклоном зла и везује га за материјални свет и деловање другог Бога, злог Демијурга, односно Ђавола као фигуре која се може разумети једино у контексту проблема зла (Расел 1982: 17). Ђаво се у историји човечанства може схватити као метафора зла, те ћемо зато у контексту ове проблематике њему дати посебно место.

Знатно пре дуалистичких религија које су идеализованом Богу добра супротстављале његовог антипода и супарника, реалнију слику света одражавао је стадијум развоја религијске свести на којем су добро и зло релативиовани и зависе од човековог расположења и стања, односно остварења његових жеља и задовољења његових потреба. „[...] Показује се, наиме, да на нивоу парцијалног објекта, који као извор нагонског задовољења има позитивно значење, исти предмет, због ускраћеног очекиваног задовољења, добија супротно значење. [...] Парцијалне представе истог предмета се потом интегришу у целовит објекат, а однос према њему је амбивалентан.” (Јовановић 2016: 12, 13) Зато су и натприродна бића амбивалентног карактера. У основи је хераклитовско једно које се на различите начине испољава: све може бити и добро и зло, али зависи од личних интереса појединца (Јовановић 2016: 13). Са хришћанством се успоставља антиномија Бог-Ђаво, при чему Ђаво постаје оличење претходне паганске религије, која се настоји потиснути и преобразити, а у којој су и богови били амбивалентни.

Јовановић такође истиче да Ђаво носи традиционално схватање и искуство зла; да се јавља са бројним именима (од синонима до тога да му се име не помиње), те да је Ђаво заједничко збирно име за читав скуп демонских бића која се јављају у виду разних представа, па да је исправније говорити о њему у множини (Јовановић 2016: 62). На сличан начин, кроз многоликост, а у циљу представљања различитих облика испољавања зла, и Тадић користи фигуру Ђавола са његовом најважнијом способношћу, а то је преображавање и јављање у различитим видовима и облицима (Јовановић 2016: 62). Ђаво је представа којом је човек лакше прихватао манифестни принцип промене, несталности и несигурности света (Јовановић 2016: 68), а једини начин супротстављања злу је, пак, његово непрестано откривање и именовање (Бабић 2014: 114), како то и Тадић чини.

Осим тога, ако је многолики Ђаво, који опседа и поседа све појавно и све људско метафора зла, односно, ако је Демијург његов творац, Тадић је порекло зла ипак у својим исказима одредио као последицу злоупотребе људске слободе: „Зло потиче од људи, од свих нас. Из човекове слободе и њене лоше употребе. Као слободна бића, ми грешимо. Много је људи на свету и много је зла.” (IV, 287) Дакле, код Тадића наилазимо на хришћанску идеју да зло долази изнутра и зато се песнички субјект његове поезије радије самооптужује него што оптужује (Хамовић 2014: 50). Али, песничке слике чији је визуелни елемент снажнији од осталих, показују зло кроз спољашњу форму. Конкретизовано, у песничким сликама, демонизовано и анимализовано, оно и даље јесте израз човекових избора, тачније, порекло је у његовој палој природи. Проблематизујући порекло и статус зла, Тадић је близу хришћанског богословља, којем такође није непознато зазивање зла, али је филозофија зла нецрквена и неканонска (Бабић 2014: 113, 115).

Како онда довести у везу ове две тврдње о пореклу зла: потпуном приписивању Демијургу, дакле устројству света и човековој кривици као последици слободе избора. Односно, како довести у везу то да је у Тадићевој поезији субјективност некад жртва зла, некад починилац зла, а некада и једно и друго (Радојчић 2014: 94). Да ли зло сагледавати само као патњу или је оно везано и за питање греха, које укључује и концепт индивидуалне одговорности (Свенсен 2006: 23). Радојчић нас упућује на то је меродаван једино сам текст, те закључујемо да са Тадићевим аутопоетичким записима треба пажљиво поступати. „Ауторова интерпретација једна је од више истовремено могућих и допуштаних интерпретација, ауторова перспектива читања текста једна је од више истовремено могућих и допуштених перцепција. Легитимно питање је, сигурно, и то како је сам аутор разумевао текст који је написао, али одговор на то питање ни у ком случају не исцрпљује питање о могућем смислу текста; тумачење увек треба да настоји да дође до резултата који би важили све и да ништа не знамо о аутору, о његовим претпостављеним интенцијама и његовој интерпретацији текста.” (Радојчић 2014: 93)

Јана Алексић тврди да Тадић зло не доводи до статуса бића, јер оно не постоји одвојено од човека (2014: 159), чему у прилог иде и поменут Тадићев аутопоетички исказ. Али то опет не значи да оно не може бити реализовано кроз чулно-материјалну страну његових песничких слика, са еквивалентима у демонима, животињама и злим радњама. Каталози тих слика упућују да је начин борбе Тадићевог имплицитног аутора у томе да их у потпуности обухвати и ухвати у својим стиховима. Њихово

идентификовање је вид борбе. Алексић запажа још и то да се у последњих пет збирки зло интериоризује, те да више немамо интенције песничког субјекта да то зло разуме (то је остављено имплицитном читаоцу), већ да он покушава да га радикализује и да се на тај начин и кроз то искуство ослободи (2014: 160).

У оквиру песама које проблематизују зло и то посебно ако имамо у виду човека као његовог извршитеља, треба поменути и оне песме које описују злочин. Ту бисмо издвојили песму о убиству, „Ципеле”, у којој се може прметити како утицај Малдорорових певања, тако Готфрида Бена и Едгара Алана Поа. Песнички субјект убија и мучи малу девојчицу после одласка у биоскоп. Злочин је описан и у песми „Биографија” (III, 153), која лако може припадати и песмама које описују репресивну друштвену стварност у којој полицајци батинају, односно људи са оскудним биографијама, што иде у прилог тези Хане Арент (2000) о злу које долази од глупих људи.

Тадићеве песме због изразите језовитости, често долазе до границе хорор-визија напетости и неодредљивости:

*Питам да ли је*

*готова*

*вечера*

*пита*

*неког*

*иза леђа што*

*у непостојећој одаји*

*тањире*

*премешта*

(I, 158)

Такве су и песме „Пиле” (I, 71), „Грицкала” (I, 75), потом и „Штапови” (O, 123) „Једно перо истргнуто из репа огњене кокоши” (I, 198), са одјеком надреалистичке поетике:

*Кљун  
што ноћу  
заспале мозгове  
истија.*

Појавни облици зла у Тадићевој поезији, исказани кроз облике и различите степене демонизације, припадају и области радикалног (тоталитарног) зла, као и баналног, свакодневног зла које је последица глупости и плиткоумности без трансценденталних димензија (Арент 2000). Мучитељи могу бити сасвим обични (Свенсен 2006: 88). Тадићева поезија носи одјеке титоистичког зла као врсте тоталитарног зла, али су они вешто прикривени метафорама, док су облици баналног зла, оног које потиче из глупости, присутни готово на свакој страници његовог дела и проналазе своје егзекуторе у делатницима који ничим другим до тим својим злоделима не могу бити идентификовани.

Ако бисмо трагали за психолошким одређењем, Кузмић упућује на јунговско решење у оквиру процеса индивидуације и архетипа сенке (2014: 83) – зло је не само мрачно и застрашујуће, већ је и присно и загонетно; оно мами и одбија. Привлачност и свеprisутност зла казују у прилог томе да је реч о једној од онтолошких поставки човековог света, те да сва појединачна питања у овом могу пронаћи свој извор. Управо његова непрозирност и несхватљивост (Свенсен 2006: 29) га чине тако привлачним.

Највећи проблем зло задаје онда када је Бог нестао јер тада постаје само људски проблем, а човек остављен да тумара у свету „радикалне случајности” (Свенсен 2006: 76). Тадићев свет није свет без Бога, али захвљајући амбивалентности, место Бога је стално угрожено. Трансценденцију може сменити пука материјалност демијуршког порекла, а такав свет оставља опасност одбачености и остављености. Међутим, напетост никада није разрешена. У духу свеопште двострукости, зло је и од Другог Бога који лагано демонизује човека и претвара га у свог извршиоца, али и од самог човековог греха, како би остала нада у спасење. Баш због те двострукости – могућег присуства и одсуства Бога, код Тадића поред страха бива снажно и осећање стрепње као израза неизвесности.

#### 4. 6. 2 Страх и стрепња

У Тадићевом песничком универзуму свако се дефинише својим страхом, будући да је то је једина врста емоционалности његових песничких субјеката. Главна функција страха је да идентификује појединца, односно његову припадност представљеном песничком свету. На нову целокупне поезије можемо говорити о кретању од егзистенцијалистичког појма страха од света који угрожава појединца, где је он како „произвођач” тако и „конзумент” страха, до појма Страх Божјијег и стрепње у Кјеркегоровом смислу, где они пружају могућност спасења.

Феномене страха и стрепње тако можемо сагледавати из три перспективе: у оквиру филозофије егзистенцијализма, као религиозни појам који припада православном богословљу и као психолошки феномен. Сва три облика испољавања страха представљају комплексне видове манифестације овог феномена и најчешће делују симултано у формирању атмосфере читавог песничког универзума.

Свеприсутност страха појачана је употребом глагола у презенту. Језовитост у песми „Поход празног зида” (I, 82) долази управо од презента. Садашње време и стрепња залеђена у тренутку, отварају могућности различитим завршецима, од којих се не назире ни један. Зид је и симбол одбране и симбол лимитиране слободе, а антропоморфизацијом се подстиче управо ово друго његово значење. У духу описа Тадићевих ентеријера је и влага, као и присуство животиња (мишева, буба, ведрова и стоноге), неодредљивог симболичког значења.

Исто осећање страха изазива и кезило у свим својим појавним облицима, као и остали гротескни ликови. Врло ретко песнички субјект проговара о свом емотивном стању. У песми „Палилула” (I, 131) је редак пример када ће за себе рећи: *Узнемирен / Узнемирен силно*, али и тада не оним што би била спољашња опасност. Песнички субјект страхује од опасности у себи, могућности да почини неко неизговорено зло са дрвеним ножем за сечење хартије у рукама. Апсолутни спољашњи мир у контрасту је са унутрашњом стрепњом. Хоће ли се тим ножем бранити или неког напасти, то није нигде речено.

Није изненађујуће да у оквиру језовите кајзеровске гротеске када блиско постане страшно, и место порекла, родни крај, постане извор страха и ужаса („Родни крај”, I, 138). То ће бити место на којем се рађа „стооки” страх и непознати глас који етичким дативом присности призива песнички субјект.



У песми „Пољска кућа” (I, 142), где је непријатељ дефинисан – то је Он (али се не зна да ли се под њим подразумева претходно поменут пацов), песнички субјект, будући да и сам припада свету који га плаши (*одрастао сам / с крилима од јетре / неке мени непознате животиње*), зна како ће се од њега одбранити. По принципу сличности, имитативне магије, даће му своје тамне ствари. У „Сонету о страху” (I, 162), играјући се звучном страном именице страх, Тадић прави полусложеницу страх-стрежа, спајајући тако страх са супротним полом, а то је заштита, и одржавајући тиме принцип амбивалентности.

Код Тадића постоји и низ песама које представљају опис једне ситуације. Таква је и песма „Провера” (I, 173), у којој је неко са инструментима, што ће рећи да личи на лекара, дошао да провери да ли песнички субјект има још увек два ока. Иако се језовита атмосфера наслућује из описа ове иронијом обликоване ситуације, карактеристично је то да песнички субјект ниједном речју не говори о свом страху, не региструје га иако је он облик његове идентификације.

Тадић често поставља могућност укидању страха онда када нестане и сâм свет, односно човек, чиме се доказује какво важно место у конституисању његовог идентитета има оно чега се боји:

*Па нека, проћи ће*

*и овај сиви дан,*

*и свачији страх.*

*Тама ће се раширити, покрити све.*

*Свако искушење које наилази.*

(„Иде, гуди”, III, 46)

Свеопшти страх избија из свих предмета – „Нож, кашика, параноја” (III, 124), а ослобођење тек у облицима живота без свести „Заспах да ме прође страва” (IV, 83) Управо та карактеристика предметности Тадићевог света, да сваки његов део може изазвати уплашеност, лако се повезује са психолошким феноменом фобија.

Фобије (од грч. речи за означавање бекства, ужаса, панике) представљају посебан облик страха који се везује за одређене објекте, ситуације, места или активности. Особе које доживљавају фобијски страх, свесне су да је он нереалан, нелогичан или чак

претеран<sup>252</sup>. Овде нас посебно занимају специфичне фобије (*fobia specifica, separata*) које су постале основа за грађење Тадићевих грозоморних песничких слика. У те специфичне фобије спадају страх од животиња, грома, висине, болести, природних појава, смрти, инјекција, крви.

Фобије могу да се групишу на следећи начин (Марић 2005: 204–206):

1. фобије објеката (предмета), какви су нож, игла, прашина, шибице, инјекције и инвазивне методе у медицини;
2. фобије места (положаја), односно страх од висине, улица, тргова, преласка преко моста, пруге, летења авионом;
3. фобије природне средине (елемената), односно страх од ватре, воде, ноћи, олује, грома, крви, рана;
4. фобије ситуације, тј. страхови од болести, самоће, црвенила, прљавштине, јавног саобраћаја, лифта, тунела;
5. фобије живих бића – страхови од паса, мачака, змија, инсеката, паука, мишева.

Фобични објекат одражава несвесни конфликт, али он може бити различите природе, док често фобични објекти имају симболично значење<sup>253</sup>. Тадићеве песнички субјекти нису оптерећени фобијама као безразложним страховима, али он од карактера фобије црпи њену усмереност на широк спектар предмета и појава, тако да је његов песнички субјект заорбљен у мрежи страхова који се везују за најразличитије конкретне облике и радње, али да уистину не зна зашто је то тако. Он радикализује подручје фобичних осећања, те узрок – зашто нешто постаје страшно – више није битан, колико је важан страх сам по себи.

---

<sup>252</sup> Да би постојање страха указивало на фобичан поремећај потребно је да страх омета свакодневно функционисање особе, или да особа због њега трпи. Особа не болује од фобије уколико се читав живот бојала нпр. змија, али јој тај страх није сметао. Дакле, о фобији се говори онда кад страх ствара поремећаје у понашању и онемогућава обављање уобичајених животних функција. Овде се спомињу и појмови фобички карактер и фобичка одбрана. Фобички карактер се односи на личност која избегава све ситуације које могу створити фобију, а фобичка одбрана се односи на било које поступке у којима се избегавају фобичке ситуације.

<sup>253</sup> То могу бити следећа уобичајена значења. Змија и миш – пенис; паук, мачка – женске гениталије; пацови и мишеви – деца (млађи близанац или брат); висока места – сексуално узбуђење; страх од удаљености од куће повезан је са војериситчким конфликтима; страх од јавног наступа може да буде у вези са конфликтом да се изрази мржња према аудиторијуму односно према људима уопште.

Урођени страхови, са друге стране, су биолошки детерминисани феномени. Са становишта еволуције, они су нашим прецима помагали да опстану и избегну опасности и зато су постали део генетског кода врсте, будући да је страх еволуциона особина и индикатор опасних ситуација (Свенсен 2008: 27). Страх се јављае и као културно условљена навика, осећање које је друштвени конструкт, а мотивише бекство или напад. Иако је код Тадића осећање страха доминантно и свеprisутно, а он потпуно онеобичен тиме што готово не постоји песма у којој атмосфера страха или језовитости изостаје, реакције не морају увек бити природне, бекство или напад, већ се пре чини да му се песнички субјект слободно излаже:

*[...] Пролеће је смртоносно  
дошло канда. Лево-десно, напред-назад, куд да  
кренем – не знам, не знам, па треперим.  
(„Књишки мољац”, II, 201),*

као што и у песми „Прозлио сам се, прозлио” (I, 160), постаје свестан властитог преображаја у биће које изазива страх – „жлезду-звезду”.

Са психолошког становишта, за разлику од страха који је логичан јер постоји конкретан извор опасности, код стрепње није то случај. Она пре свега почива на неизвесности, односно обухвата целину људског бића, будући да се оно не плаши спољашњости него себе самог. Док смо за страх припремљени у сваком симболичком систему, стрепња представља рубно, гранично стање, односно јавља се на местима где симболички ситем еродира и измиче дефинисању услед његове смањене одредљивости. Дакле, упркос томе што је разлика суптилна, потребно је направити дисктинкцију међу овим емоцијама, нарочито тамо где су обе евидентне. Страх је увек усмерен ка нечему, док осећање стрепње карактерише неодређеност, односно изостаје интенционални објекат (Свенсен 2008: 41). То што објекат постоји, наравно, не значи односно не потврђује да је он стваран (Свенсен 2008: 42). Страх од непознатог, пошто код Тадића имамо најчешће такве ситуације, где се неодређено „то” покушава на различите начине именовати (метаморфозе у његовом појављивању прате и промене у називима), није страх без објекта (тј. није стрепња). Иако је објекат неодређен, то и даље бива страх од нечег (Свенсен 2008: 43). Али и поред тога, постоје осећања индефинибилне угрожености:

*У сумрак благ  
Кад низ зидове  
Капље мед  
Кад се на улицама  
Уз вику  
Деца играју  
Узнемирен  
Узнемирен силно  
Испод новина  
И књига  
У свом леглу  
Ја устајем  
Из руке у руку  
Премештајући  
За сечење хартије  
Дрвени нож  
(„Палилула”, I, 131)*

И једно и друго осећање полазе од тога да је људско биће у овом свету незбирнуто, неустановљено и да поред реалне спољне претње постоји и она без очигледног повода.

Савремено доба је доба интелектуалистичке културе које карактерише извесна лењост срца, обамрлост интуиције и било каквог сазнања ван рационалног. Зато га једино стрепња, као ирационално стање спасава из летаргије. У данашњем свету ни страх није чврсто укорењен. Фрагментарност света, фрагментарност приче, па и субјекта самог, усамљеног баш због нестанка заједничке приче, условила је стрепњу као конституишуће стање човека који очекује опасност са свих страна<sup>254</sup>.

---

<sup>254</sup> Ентони Гиденс (2005) савремено доба, позни модеритет, види као друштво ризика и културу страха. Не у смислу да постоји више опасности, већ да је већа свест о опасностима (Свенсен 2008: 54). С тим што ризик није више нешто што може садржати и позитивну могућност. Одређене културе фаворизују одређене ризике и ми живимо у једној таквој култури страха, у којој прихватамо ограничења слободе зарад одређеног (минимума) сигурности.

Привлачност страха о којој Свенсен говори (2008: 81) казује да би без страха уистину савременом човеку било досадно, будући да је то још једини обједињујући фактор када је човечанство у питању, док са друге стране он истовремено подрива односе поверења. Политика страха савременог друштва рађа антрополшки песимизам, али он остаје једини вид идентификације – оно сам чега се плашим – што је у основи и систем идентитетске квалификације субјеката Тадићевог универзума.

Осећање стрепње Кјеркегор (2002) пре свега објашњава тиме што је човек недефинисано биће, односно биће могућности, док се недостатак конкретног повода за ово осећање објашњава још библијском темом првог греха. Радозналост води стрепњи јер је она повезана директно са забраном која укида слободу појединца. За Кјеркегора стрепња није чисто психолошко стање у ужем смислу (мада не искључује одређене последице на психолошки статус појединца), већ онтолошко, због своје отворености и неодредљивости, због недовршености и слободе и налази се у самом темељу људског бића. Створени смо од некога, али остављени да будемо слободни. Отуда се и може јавити грех као последица погрешно усмереног хтења, енергије, и као последици постојања слободе. Треба прихватити неизвесност и изабрати ирационалан начин. Отворити се неизвесности и немогућем и имати поверења у живот који не можемо да контролишемо.

Према Кјекегору, личност се тек у *очајању смирује*. Отуда не треба заузимати дефанзиван став и избегавати низове непредвидивих догађаја. Одавде као да произлази и Тадићев песнички избор да након песама у којима се показују најразличитији умножени облици патње, као низови проблема које не треба избегавати, дођу песме о покајању и постизању мира након очајања. Кјеркегор заправо говори о стрепњи као могућности за достизање спасења: „Стрепња је могућност слободе, само таква стрепња уз помоћ вере обликује човека растачући све коначности, откривајући све обмане њихове. [...] Кога стрепња обликује, обликује га могућност, и само онај кога је обликовала могућност обликован је према својој бесконачности.” (Кјеркегор 2002: 141, 142) На овом месту се Тадићева поезија приближава се једнако хришћанском поимању Страху Божијег, као пута спасења.

Део Тадићеве поезије који обухвата молитве, плачеве и записе попут оних које су средњовековни преписивачи исписивали на маргинама рукописа, садржи у себи идеју Страху Божијег, директно везаног за идеју спасења, на начин како је то представљено у хришћанском богословљу.

Страх је прво осећање које се јавља у Библији (Пост. 3, 10). Адам је пре стида осетио страх када је открио да је наг. Оваква врста страха, којим се проверава отвореност и стремљење човека ка Богу, према библијском учењу означава сам почетак мудрости (Пс. 111, 10), али и мудрост саму (Приче 15, 33). Страх Господњи је начело Премудрости (Пс. 111, 10; Приче 23, 17): *Страх је Господњи на живот; у кога је он, борави сит, нити га походи на зло* (Приче 19, 23). Он представља уточиште и извор живота (Приче 14, 26; 14, 27), што значи да ко има страх од Бога, тај има и наду од Бога.

И народна мудрост бележи да – Ко се Бога боји, тај се никога другог не боји! Они који се Бога не боје, страхују од свега, што и јесте врста казне за безбожнике. Страх Божији, међутим, не значи губитак слободне воље, већ значи живот у Богу и без било којег земаљског страха. Свети оци, пустињаци, одлазили су у усамљене и пуне крајеве да би живели крај звери и змија како би се ослободили оваквих страхова. Они слободно бирају плач јер, када су пренебрегли све од овог света, постали су свесни понора унутар себе (уп. Софроније 1987).

Архимандрит Софроније говори о животу у стању страха. Ми смо тако ниско пали да наша брига о нама самима постаје дубока патња, „тежа од муке када себе сагледамо у тами незнања, у парализи неосећајности, у ропству страстима” (Софроније 1987)<sup>255</sup>. Овај страх нам доноси светлост разумевања: с једне стране нашег погубног стања, а са друге осећање светлости Бога. Он нас води ка Богу и његовој савршеној љубави. Ужас се рађа онога тренутка када видимо себе као неодстојне таквог Бога. „У почетку нашег покајања изгледа нам да не видимо ништа друго сем нашег унутрашњег пакла. Али, на чудан начин, Светлост коју још увек не видимо већ продира унутра као живо осећање присуства Бога.”(Софроније 1987)<sup>256</sup>

Феномени страха и стрепње, ипак су незаобилазни и у оквиру система филозофије егзистенцијализма, који се пре свега бави проучавањем проблема људске егзистенције. За филозофе егзистенцијалисте, егзистенција је специфичан облик људског постојања, који се од постојања других ствари у свету разликује по томе што је човек једино биће које има свест о свом постојању.

Док за Карла Јасперса (1967) егзистенција представља појављивање вечног (трансценденције) у времену, бесконачног у коначном, тако да је егзистенција шифра

---

<sup>255</sup> Цит. према <https://svetosavlje.org/o-strahu-bozijem-iz-knjige-vidjenje-lica-bozijeg/> [16. 10. 2015.]

<sup>256</sup> Цит. према <https://svetosavlje.org/o-strahu-bozijem-iz-knjige-vidjenje-lica-bozijeg/> [16. 10. 2015.]

трансценденције, у филозофији Серена Кјеркегора најважнији је лични однос човека према свету. Супротстављајући се хегелијанској филозофији која стварност тумачи као рационално уређен систем, учење овог данског филозофа постаје блиско песницима, јер барата појмовима ирационалног сазнања и спознаје. Оно што је опште, небитно је за егзистенцију, будући да она нема система, да је случајна, непоновљива, коначна, пролазна и неизвесна. Без чврстог ослоњања, као и унапред одређене сврхе коју би требало остварити, човек као егзистенција бива потпуно несигуран. Како је егзистенцијална истина увек лична, односно субјективна, она се не може у потпуности рационално разумети.

Како се открива лична истина? Према Кјеркегоровом учењу (1979, 2002), са њом се сусрећемо у страху и стрепњи које не потичу од неке одређене ствари, већ од личног суочавања са смрћу, будући да је човек биће болесно на смрт. Смртност рађа осећање ништавности људске егзистенције – нихилизам. Из нихилизма постоје два излаза. Први је очај, који води у самоубиство или у лудило, а други је хришћанска вера која се не може рационално оправдати. Она представља егзистенцијални избор, слободну одлуку у којој се супротстављају логички противречне могућности. С тога је сама егзистенција парадоксална, јер повезује у човеку оно што је искључиво: коначно и бесконачно, људско и божанско, веру и бесмисленост.

Достизање истинске вере се односи на аутентичну егзистенцију коју људи углавном избегавају. На путу аутентичне егзистенције постоје три стадијума (Кјеркегор 1979). Естетски стадијум на коме се егзистенцијална стрепња превладава препуштањем чулним задовољствима и машти (Дон Жуан). Други стадијум је етички, на коме се егзистенцијална несигурност превладава деловањем из дужности у складу са животним позивом и обавезама према другим људима у друштву (Сократ). Трећи стадијум је религиозни. На овоме стадијуму се кроз истинску личну веру према Богу превазилази страх од пролазности (Христос). То је стадијум који појединци најређе достижу, што потврђује да врло ретко егзистирају као истинске, слободне и одговорне личности.

Људи најчешће егзистирају тако што беже од своје индивидуалности и слободе везујући се за различите друштвене установе какве су црква, породица или политичка организација. И тако се утапају у просечности и осредњост које се најчешће тумаче као једнакост. Али Кјеркегор тврди да људи нису једнаки у међусобном односу него само пред Богом. И зато критикује званичне институције попут хришћанства, демократије, социјалистичке идеје, просветитељске традиције. Уместо друштвених реформи он

захтева радикални индивидуализам у трагању за личном вером у Бога као јединим истинским начином да се нађе смисао егзистенције.

У том смислу је и поетски одговор Новице Тадића на проблем свеприступног осећања страха и стрепње најближи трећем стадијуму аутентичне егзистенције. У оквиру Тадићеве поезије говоримо заправо о путу индивидуације као кретању ка идеалу оствареном у Кјеркегоровом трећем стадијуму, пошто не проналазимо песме у којима долази до препуштања чулним задовољствима, као ни оних које би афирмисале живот у складу са дужностима. Том Кјеркегоровом индивидуализму у трагању за личном вером, ван слепог следбеништва било каквих организованих облика учења, какво би било и црквено, можемо пронаћи алиби/оправдање и за аутентичан однос песничког субјекта Тадићеве поезије према вери и религиозној тематици уопште, који може бити и амбивалентан.

Према Хајдегеровом учењу (1985), два основна филозофска проблема би била крај филозофије као метафизике<sup>257</sup> и проблем људске егзистенције. Хајдегер сматра да у метафизици време стоји у основи разумевања смисла бића, али тако да се у њему издваја димензија садашњости, што је карактеристика физичког времена. Суочавање са смрћу човека открива као слободно, али и као коначно, пролазно и исторично, биће које егзистира у коначном времену. Суочавање са сопственом временском коначношћу, односно смртношћу показује људску заинтересованост за опстанак, коју Хајдегер означава појмом брига. Феномен смрти указује на феномен бриге, а оба потичу из односа према коначности егзистенције, односно односа према коначном егзистенцијалном времену, у коме феномен будућности као израз заинтересованости за опстанак има кључно место. Код Тадића постоје места таквог облика сазнања о сопственој егзистенцији:

*Велика мудра ноћи*

*Ти ме извлачиш...*

*[...]*

---

<sup>257</sup> Савремена епоха је доба краја метафизике која влада у облику техничке цивилизације и модерног субјективизма. Значај метафизике проистиче из чињенице да се у техници, као најразвијенијој форми рационалности, она довршава и постаје темељ нове цивилизације у којој треба наћи одговор на питање који друштвени поредак, поред већ истрошених, какви су капитализам, комунизам и национал-социјализам, одговара техничкој цивилизацији. Сам Хајдегер није развио јасну замисао практичног измештања из стања које описује као крај метафизике.



*Да се око самог себе*

*Изнова окренем*

*Да опет видим*

*Да још сам живи*

*Свор у ваздуху*

*Син тутњаве и дима*

[...]

(„Сонет ноћи”, I, 161)

Можда ипак присутније јесте Сартрово виђење човековог односа према смислу своје егзистенције (1983), као јединог бића код којег постоји свест о том односу. Човек као биће најпре постоји, појављује се и сналази у овом свету, а онда сабира своја одређења кроз деловање, тј. ангажованост. Отуда Сартр сматра да је човек оно што учини својом делатношћу, тачније да егзистенција претходи есенцији. Шта ће човек учинити од своје егзистенције зависи од случајности. Биће по себи се односи на материјални свет у простору који је детерминисан, вечан, и као целина непроменљив. У њему суштина претходи постојању, то јест есенција егзистенцији. Човек превазилази биће по себи тако што га преобликује. Егзистенција се потврђује путем имагинарног пројектовања будућности и индивидуалног избора између различитих могућности, односно практиковањем слободе. Али остваривање слободно изабраних могућности увек је неизвесно тако да се слобода не може одвојити од осећања тескобе и страха. Тескоба је начин испољавања слободе, а слобода није коначна него је увек одређена конкретним ситуацијама у којима постоје и друге егзистенције са својим пројектима.

Како се понашамо према другим егзистенцијама? Оне се најпре појављују као предмет нашег посматрања, али схватамо да су оне за себе извор слободног деловања и то значи да у конкретним ситуацијама зависимо од слободе која није само наша властита и тада откривамо да смо и ми објекти за другу егзистенцију. Када нас она посматра као објект и поништава као личност, односно када у нама види средство за остварење свог егзистенцијалног пројекта, имамо доживљај да је наша егзистенција угрожена од других – *други су накао*. У Тадићевој песми „Скица о неразумним суседима виђеним и сну” (I, 273) за милу браћу, суседе, се каже: *Ви сте они који чешљају кокошке, / по дворитима*, док у песми „Нужни смештај” (II, 232) суседи вребају да се уселе у његов мемљив смештај. Најчешће су крвници међу најближима.

Као што је то *сиви сусед* у песми „Између стубова” (III, 22) – *Видим: крв би пио кутлачама, / потајно шестарио око моје // судбине*, као и у песми „Диптих о суседима” (III, 148–149), где брат вреба сваки његов потез. Тадићев песнички свет често функционише по сулудим принципима случајности. Пољуљана позиција трансцендентног (мада не и њено укинуће), изазива осећање перманентне угрожености. Читав свет је зато саткан од „других” и карактерише га одсуство било какве блискости, те се у целости може одредити као „пакао”<sup>258</sup>.

#### 4. 7 Политика и идеологија у веристичком кључу

Језик поезије, као и језик прозе, није аксиолошки неутралан. Колико год поезија одолевала миметичности, она није ослобођена комплексних референци на постојећу социо-културну стварност. Поезија је, као део књижевности, одређена не само књижевноисторијским и поетичким, већ и друштвено-историјском контекстом.

Чак и када не жели да има било какве везе са политиком, и одсуство експлицитног помињања политичких питања, политички је став. Питање политичности поезије управо се јавља са буђењем свести о промашености политичке поезије, односно оне уско ангазоване, удворичке и утилитаризоване књижевности. У том смислу, нешто што би била потпуно „чиста”, од идеолошких и политичких импликација дистанирана поезија, не постоји. Поезија у потпуности изолована од конкретних и актуелних догађања, такође. Сваки говор учинак је неке политике. Иако се Тадићеве идеје могу подвести под окриље универзалног, он пише о времену у којем и сам живи: о времену комунизма, када је репресивни идеолошки систем могао и драстично угрожавати књижевност, потом о времену распада СФРЈ, грађанског рата, новог тоталитаризма и периода транзиције. Време диктатуре и ратова, дезинтеграција старе и интеграција нових држава, време промене националног идентитета, такође се налази иза Тадићевих гротескних песничких визија.

„Иако сам одлазио у нестварне пределе сна и маште, ја сам, неким чудом, у исти мах, писао и о непосредној стварности: сањао лош свет на домаку.” (Тадић 2012, О:

---

<sup>258</sup> Доживљајем стида, страха или избегавања исказано је осећање угрожености које потиче од присуства друге егзистенције. Зашто једна угрожава другу? Зато што свака тежи томе да буде извор сопственог деловања, узрок саме себе (*causa sui*), Бог.

151) Од почетка свог певања, Тадић успева да фантазмагоричним сликама преобликује стварност и прикаже је у огледалу, не би ли се кроз изобличење боље сагледао њен прави лик. Формалистичко очуђење достиже радикални степен у песничком свету његових поетских слика, али оно што остаје када се „скину маске” у његовом тамном кареневалу, јесте сурова стварност свакодневице, универзалне и појединачне истовремено, стварност појединца осуђеног на егзистенцијални страх и зебњу, али и стварност појединца времена и простора којем и аутор припада. Веристичка линија обogaћена је Тадићевом особеном стилском обрадом.

У прегледу песничких тенденција с краја 20. века, издвојили смо ову линију песника који полазе од стварности и према њој заузимају критички однос. „Будући да писац нема никакве могућности да побегне, ми желимо да он чврсто пригрли своју епоху. Она је његова једина шанса: она је створена за њега, а он је створен за њу.” (Сартр 1962: 5) Та поезија другачијег ангажмана, која се управо стилским изразом одваја од симплификованог наративног опевања стварности, била је насупрот постјугословенског и постсоцијалистичког, транзицијског певања, који карактерише и повратак фолклорном наслеђу, али као повратак руралном и у њему препознатој суштини националног идентитета (Ђурић 2010). Међутим, њу карактерише разрачунавање са нашом политичко-идеолошком прошлошћу и садашњошћу, као активним чиниоцима у рађању зла које код Тадића има како конкретне и одређене облике, тако и универзалне, метафизичке. Оба вида налазе се у снажној спрези и преклапању, па их је тешко одвојити, будући да су покривени истом врстом фантазмагоричних песничких слика.

Отворено писати о политичкој и друштвеној стварности могло је водити последици забране објављивања текстова, те коришћење јеретичког религиозног учења код Тадића, о чему ће бити речи у наредном поглављу, постаје врста алибија којом се избегава потенцијална цензура и идеолошко-политичка тортура<sup>259</sup>. Осим тога, стилски израз који припада ироничном, пародијском и саркастичном дискурсу, понекад готово памфлетски, вид је разрачунавања са актуелним друштвено-политичким дешавањима, у оквиру поетичке линије коју Брајовић означава као рекуперацијски ток (2009), односно рекуперативна (по)етика комунитарности.

---

<sup>259</sup> Песник Гојко Ђого је, на пример, 1981. године осуђен на две године затвора због збирке *Вунена времена*, која је вређала лик и дело Јосипа Броза Тита. Књига је била забрањена и одмах потом уништена.

Марко Паовица указује на рефлексије политичких дешавања на књижевност и ствараоце: Новица Тадић исписује дужи низ песама које се непосредно односе на политичке и историјске догађаје или пак тематизују дух полицијске државе и масовну психологију подаништва (2006: 375). Таквим песмама припадају „Репина” (II, 160), „Пропланак” (II, 151), „Егзекутори” (II, 151), „Јутарњи запис, срча” (II, 156–157). У једној од њих, Тадић користи вредносну инверзију како би описао друштвену ситуацију:

*Стихија док тутњи, страшна свет се шири...*

*Све крупне рибе су помрле, ајкула више нема.*

*Само полипи са дна, само звезде отровне*

*Плутају окол, вртложе се, пене, нестају.*

(„Мржња”, II, 183)

Тим сликама друштвено-политичке стварности припада и пропали политичар из песме „Мадригал” (II, 223) који пева *мутав мадригал*, лаик из истоимене песме (II, 244) или татин син из песме „Пораз” (II, 228), као и мали моћник (III, 32). О паду моралних вредности и задовољствима лаког живота читамо у песми „Лептирак” (II, 233), о доушницима и онима који се труде да такви постану у песми „Подвиг” (II, 247). Тадићеве „шуме пошасника и доушника”<sup>260</sup> пуне су најразличитијих обезличених виновника зла.

Највише веристичких песама се везује за конкретне београдске топосе („Зелени венац”, II, 250), али је, генерално, атмосфера града, мегалополиса који обезличава људе, то моћно *ждрело* и *лутајући огањ* Тадићеве поезије место на којем извире горка иронија, која често прелази у сарказам, не би ли се описала страхотна стварност морално дегенерисаног света, као у песмама „Застава” (II, 173), „Ово је дан” (II, 214), „Подвиг” (II, 247). Чак су и свакодневне појаве, појаве из стварности једног писца, описане на сличан начин, са дозом уверљиве ироније као у песми „Митинг поезије” (III, 126), а можда још драстичније у песми „Спреман да убије” (III, 172).

У песми „Бифе Бриони” (II, 255), у привидно сентименталном контексту, иронични отклон се заузима према мртвом тиранину. Лик са истетовираним лицем мртвог диктатора појављује се у песми „Виђен на земунској пијаци” (II, 261), док се у

---

<sup>260</sup> Уп. Миодраг Павловић, „Научите пјесан”.

песми „Маске” (I, 27) описује диктаторова смрт, а отворена критика комунистичког режима налази у поменутој песми „Биографија” (III, 153). Највише песама са веристичком подлогом и јасним усмерењем на одређени социо-политички контекст је управо у збирци *Улица*, али их има и у осталим збиркама, какве су *Кобац* или *Ждрело*.

На питање Стивена Тефера (2009) да ли се то у његовој поезији може уочити утицај Георга Таркла, Тадић је одговорио да је у питању комунизам, будући да је два пута био под директним индивидуалним терором комунистичког режима, једном у раној младости и други пут 1999. године када се сукобио са присталицама Милошевићевог режима.

„У стабилној комунистичкој држави је човек био направљен као појединац са скромним потребама. Стара, комунистичка скала вредности је поремећена, а нова није истински успостављена.” (Тадић 2012: IV, 288) Тадић пише о титоистичкој комунистичкој диктатури, идеолошкој манипулацији и терору који је носила, укидајући вредности грађанског друштва, демократије и политичког плурализма. Потврђивање српског националног идентитета је била највећа опасност за комунистичко југословенство. Комунистичка власт је контролисала уметничко стваралаштво и спречавала слободно и критичко изражавање, од јавих суђења до цензурисања. А о репресивном систему сведочи и песма „Долазе по мене” (I, 175) која кроз фрагментирани, паралелизмом компоновани дијалог говори о служењу отаџбини.

Политичка значења имају и песме „Мачији штрајк” (I, 196), која изриче политичку сатиру (Лакићевић 2014: 37), али и песма „Андрићев венац” (II, 265). Кад говоримо о Тадићевој повезаности са стварношћу, треба поменути да је он добро уочавао бизарне метафоре које су користиле религиозно порекло, а које су биле свакодневица наших ратних страдања, односно бомбардовања из 1999. године. Акција Милосрдни анђео је једна од тих, те ће Тадић у свом аутопоетичком исказу, говорећи о књизи *Окриље* и сам поменути да је зло добило анђеоско име (I, 10).

Један од честих поступака којим се Тадић служи јесте управо однос пресликавања, преношења одређених реалних или иреалних феномена из једне равни у другу (Микић 2010: 107). Врло често нам се чини да између садржаја поетског текста и ванјезичке реалности за коју је песник везан нема никакве везе (Микић 2010: 109). Новица Тадић ипак није директно пресликавао ванјезичку реалност, већ је слику света, уз помоћ једног веома разгранатог система књижевних поступака и средстава тако моделовао да је „укинуо” њену транспарентност, па и могућност да она буде, без

остатка, изведена из стварних карактеристика времена у коме песник живи (Микић 2010: 111)

#### 4. 8 Проблем мизогиније као пример поетичке амбивалентности<sup>261</sup>

Проблем мизогиније<sup>262</sup> и начин појављивања мизогиног дискурса у Тадићевом песничком опусу потребно је сагледати у оквиру основних поетичких принципа, односно довести у везу са амбивалентношћу као примарним поетичким начелом Тадићеве поезије, којим се уистину и може објаснити начин чувања кохерентности овог песничког опуса.

Тадићев бестијаријум састављен је од многобројних опседајућих бића која се појављују у мушком, женском и средњем роду. Овом приликом нас занимају они примери који сведоче о егзистенцијалној угрожености песничког субјекта од стране најразличитих бића женског рода попут (*огњене*) *кокоши*, *кокотуше*, *кучке*, *свраке*, *совуљаге*, *ваши*, *камењарке*, *овце шугаве*, *медузе*, *тијавице*, *белушке* итд. Видимо најпре да постоји велики број реметећих женских облика који су метафоричко-симболички представљени кроз слике различитих животиња, чија су значења у директној вези са фолклорним наслеђем. Из народне традиције такође потиче могућност појављивања жене као бића које је у директном додиру са оностраним

---

<sup>261</sup> Овај сегмент истраживања, у нешто измењеном облику, објавили смо под насловом „Проблем мизогиног дискурса у поезији Новице Тадића” (Младеновић 2015б).

<sup>262</sup> Мизогинија (грч. *miséō* – мрзети и *gynḗ* - жена) функционише као систем веровања и идеологија, карактеристичан за патријархална друштва у којима доминирају мушкарци. Али, наизглед парадоксално, мизогинија јача баш у тренуцима кризе мушких идентитета и улога, дакле када је патријархални систем уздрман, отуда је њена функција да систем врати у равнотежу. Она је заправо средство борбе против женске надмоћи и доминације, које код мушкараца постају извор страха. Међутим, и овај појам, као и сви појмови који су дуго у употреби, јесте подложен редефинисању. Значење самог термина је проширено, тако да он не обухвата само организовано и институционализовано непријатељство и насиље према женама, већ и сасвим посебну фаворизацију и подржавање жена. Питање је, дакле, колико мизогинија данас чува од примарног значења – мржње према женама, како на колективном, тако и на индивидуалном плану. Мизогинија заправо подразумева амбивалентан однос према женама, изражен кроз две крајности, које истовремено обухватају и љубав и мржњу према жени као Другој (Благојевић 2005: 15). Дакле, поред негативних, она обухвата и позитивне митове и стереотипе о жени, али је битно да су и једни и други у функцији одржавања патријархата (Благојевић 2005: 18).

реалношћу, јер постоји веома јасна представа да жене могу комуницирати са демонима (Radulović 2000: 172).

Иако се може претварати из жртве у целата и обрнуто (Стојановић Пантовић 2009: 72), иако може припадати и овом и оном свету, дејство жене усмерено ка песничком субјекту мушког рода, увек је угрожавајуће и припада активном принципу зла доминантном у читавом опусу. Посебно се може уочити да тако описана женска бића имају изразито негативно дејство на песничко стваралаштво:

*по поду свуда  
бацила је измете  
пљувачку пролила  
по мом рукопису  
(„Сврака моја”, I, 202)*

Истицањем припадности овог женског бића песничком субјекту – *сврака моја* – чека ме моја птица / коју јетром храним, већ се наговештава амбивалентни однос према женама, који ће постати део целокупног система, односно универзалног Тадићевог поетичког концепта амбивалентности, а која је исказана кроз двоструко третирање сваке грађе, односно назименичну или истовремену афирмацију и негацију.

Жена се на више места јавља као неко ко управља песничким стварањем.<sup>263</sup> Она је приказана како делује споља, али су те слике само рефлекс унутрашњег стања лирског субјекта који није у сагласју са својим женским принципом:

*Жена непозната  
и мрмља благо  
моје стихове  
уморне и засићене  
(„Дадилја”, I, 151)*

*Она, ево  
мој кућни капут облачи*

---

<sup>263</sup> Женски облици могу контролисати стваралачку активност, али ту пре свега видимо иронијско поигравање улогом музе.

*и на постељу ми  
као за радни сто седа  
(„Послепоноћна”, I, 186)*

Да је жена, као и сваки облик женског, везана за онострано и то на начин како је то представљено још у фолклорној традицији, показују и реминисценције на њу кроз употребу одређеног скупа глагола: *зајахати – луда станодавка столицу је зајахала* („Луда станодавка”, I, 13), *сиктати, кикотати се, гунђати, палацати, облизнути се, крештати* итд.

Слика жене такође може бити у потпуности демонизирана кроз гротескно моделовање:

*Кад се само насмеши  
На образима јој се две рупице створе  
А у рупицама по два  
Сјајна оштра зубића  
(„Лепа Луција”, I, 213),*

а морамо имати у виду и њену способност трансформације, могућност перманентне промене облика као главну особину демонског, због чега она, жена-демон, односно ђаво-жена („Пред вратима, сан”, III, 125) бива именована као Свеколика („Свеколика”, I: 65–67).

Поред лексема са евидентним пејоративним значењем – на пример именице *девојчура* или придева *језичава* који директно призива стереотип о женској џангризавости и склоности ка брбљању, јер жена је и иначе у Тадићевој поезији представљена као језичара која *рачвастим језиком палаца, брбља јаловину*, односно, ствара *гоблен-брбљарију* („Језичара”, III, 9) или *топлу барицу трача* – песник врло често користи и деминутиве у инверзној иронијској функцији:

*Није ми жао торбице  
од коже крокодилске  
већ ми је жао женице  
  
црвенкосе моје најдраже*



*коју сам носио у торбици  
од крокодилске коже најскупље  
(„На повратку из ноћног клуба”, I, 189)*

Жена је у мизогинином духу сведена на ниво женке, често необуздане – разјарена женка („Сумрак”, I, 53). Она је означена посебним неологизмом, аутентичном полусложеницом – *кристал-женка* („Леденица”, I, 200) – што упућује на један од аспекта мизогиног односа и сугерише одсуство могућности емотивног улагања песничког субјекта. Жена као женка једино је везана за задовољење сексуалних нагона, мада се и она перципира као *хладна драгана*. Овом корпусу песничких слика припадају и други полусложенички поетизми настали на иронијској оштрици, попут *цурица-цуцлица*, *цурица-лептирица* и *сапутница-љубавница*. Али овакав облик мизогиније који означава неприхватање жене и негирање емоционално-афирмативног односа према њој, одјек је несавладане властите сексуалности, што би се могло шире сагледати у контексту кризе мушких улога и маскулиног идентитета.

Једна од основних карактеристика Тадићеве поезије јесте стварање инверзне слике света у којој место трансцендентног није укинато, али уместо њега долази елемент који припада сфери приземног. Инверзно оваплоћење фигуре Бога Оца често бива приказано у женском обличју. То може бити *фризерка*. Иако хришћански Бог није одређен ни у једном полном модалитету (Познановић 2000: 205), патријархална концепција тумачења религиозног, Бога иначе представља као мушкарца:

*Ако је Бог мртав, ако је  
У понор пао, на његово  
Празно престоље поставимо одмах  
Фризерку која савршено прави фризуру.  
(„У фризерском салону”, I, 212)*

Сличан мотив проналазимо у песми „Ти си свештеница” (О, 12) и у песми „Љуске” (О, 12):

*Ето, не пођох за Владиком,  
већ за тобом љубазном,  
и свиленом, и опаком.*

Или у песми „Кокотуша” (I, 183):

*Наша је света мајка  
Наша је нова богиња  
Усред селца селцета  
Пламене кресте кокотуша*

Сродна мотивска структура се може пронаћи и у песми „Аветима ја надевам имена” (IV, 155) где *Ћубаста*, *Кривоуста* и *Кљуната* сачињавају сада проклето тројство, односно један страшан *Лик*. Њему се може придодати још једно иронизовано женско тројство, сачињено од *Полуције*, *Хистерије* и *Делирије*.

У „Јутарњој песми” (II, 169–170), на пример, уместо да долазак зазиване музе инспирише, надахнуће инверзно долази од *Хистерије*:

*А жена што у жутој хаљини најзад долија  
Нек буде општа муза, Хистерија.*

Амбивалентност међу половима и компликован однос према женама, Бојана Стојановић Пантовић уочава разматрајући рефлексе експресионистичког наслеђа у Тадићевој поезији, у оквиру којег се и може уочити експресионистички доживљај љубави и сексуалности, преплетен са осећањима страве, тескобе и злочина, након којег катарза изостаје и долази до спознаје ограничења људске егзистенције (2009: 71, 72) Управо се у песми „Госпођа Полуција” (II, 226) јавља иронично-гротескно деконструисани романтични мотив идеалне драге (Стојановић Пантовић 2009: 73) који, како је то већ поменуто, учествује у општем концепту иронизације и дисквалификације женског.

Жена је на много места представљена стереотипно, у духу још увек актуелног патријархалног модела жене домаћице, али заправо Господарице која послује, а притом је досадна и џангризава:

*Наспело јој да ми паметује.  
Она па она, и нико други.  
Она па она и треста чуда.*

(„Диптих о познаници”, I, 277)

Називајући је Господарицом, он истовремено исказује своју немоћ и свој мизогини страх од њене доминације. У складу са таквим концептом, жена је увек лишена продуктивности, а њена егзистенција одређена примитивнијим облицима понашања, где се посебно инсистира на везаности за материјалне вредности. Таква је жена лопта која израста у веома сугестивну поетску слику:

*У годинама је када се не мисли на потомство  
већ на путовање и  
када се у џепове свилене са свих страна  
иметак сабира крвав*

*Путоваће Земљом и махати усхићеним ручицама  
хоће богами хоће  
само што није кренула звер*  
(„Жена лопта”, II, 80)

Сродан мотивски комплекс проналазимо и на другом месту:

*Музеш га месечно, методично,  
на чаршаву, на тепиху, у новчаник*  
(„Станар”, II, 181)

где се жаргонским значењем глагола „мусти” прецизно сугерише семантички систем савременог мизогиног комплекса. Тадић уме функционално да користи жаргонске изразе, знајући управо да је савремени жаргон веома оптерећен мизогиним комплексом, а да управо он на најбољи начин упућује на односе у друштву (Антонијевић 2000: 89).

Песнички субјект у женском роду у песми „Коректорка” (III, 93), секс види као основу свега, што је лако интертекстуално везати за максимум јунака Милоша Црњанског из *Роману о Лондону*, па је отуда једина ствар о којој брине, док прегледа песнички рукопис, да ли је аутор ожењен, чиме у први план избија још једна мизогина стереотипна представа о женама. Оно што у овој песми мизогинију појачава јесте одабир женског рода, чиме је мизогинија учињена и основом женске перспективе.

Жена, „празно звоно” („Жена која седи”, II, 206), није способна ни за шта друго осим да реферише прозаичне дневне активности: *Вратила сам се са посла, јела, читала новине и баи кад си ти телефонирао мало сам задремала.* („Вратила сам се са посла”, III, 115). Зато је женски вокабулар одређен метафотром *пудер-речи* („Диптих о познаници”, I, 277–278), чиме се жели упутити на то да жене изговарају бесмислице, речи које се претварају у прах и нестају јер су без значаја, односно да не постоји разлог због којег би њихов говор требало узимати озбиљно. Овом полусложеницом, још јединим успелим Тадићевим неологизмом који је у функцији аутоматске интелектуалне дискредитације жена и њиховог третирања као слабомислећих бића, сугерисана је слика жене као интелектуално инфериорније, али са друге стране потпуно веште у прагматичном животу. Песнички субјект сведочи: *Лепо си ме убедила да те сматрам својином* („Однекуд”, III, 164), чиме се још једном постојање комплекса било какве кривице и урушавања етичког концепта и система вредности преноси са мушкарца на жену.

Приметно је да сваки Тадићев песнички субјект који је исказан у женском роду, попут оног у песмама „Тирада модне креаторке” (III, 217), „Запањена” (IV, 136), „На сајму књига” (III, 212), „Борхес је одустајао” (III, 77) и „Гошћа” (III, 82), представља жену у складу са постављеним мизогиним стереотипима. Врло занимљиво је да су све ове песме са великом дозом наративности, у веристичком духу, чиме се удаљавају од Тадићевих неосимболистичких, метафизичких и херметичних слика које се могу наћи у песмама са песничким субјектом у мушком роду, а чиме је опозиција између мушког и женског још јаче учвршћена, а афирмисани стереотип подвучен.

Како мизогини однос обухвата амбивалентност према жени, истовремено привлачење и одбијање, он подразумева поларност изражену и кроз социјалну и кроз религиозну амбиваленцију (Радуловић 2000: 185). Жена је са једне стране сексуални објекат, у подређеном положају, без формалне моћи, и као таква она је нечиста, грешна и опасна. На другој страни је мајка као асексуални објекат. Она је у повлашћеном положају и поседује неформалну моћ. Чиста је, у опасности и безгрешна<sup>264</sup>. Мизогини однос заправо не искључује ни привидно, а ни стварно, подржавање жена, дивљење према женама, а ни њихово обожавање. Оно се управо и јавља као супротан пол овог проблематичног амбивалентног односа. Поред негативних стереотипа, какви су они

---

<sup>264</sup> Идеални модел жене је заправо нужно амбивалентан и из мушке перспективе он може бити спој три вида женскости: Хестије – девице, Хере – супруге и Деметре – мајке (Радуловић 2000: 184).

оличени у џангризавим, пакосним и злим женама, постоје и позитивни стереотипи као и позитивни митови. Сви они су везани за величање материнства и жене као мајке, према којој се осим љубави и привржености може осећати и страхопоштовање, па и чист страх, из којег неретко израста други пол мизогиније означен мржњом, где се круг мизогиније затвара.<sup>265</sup> Сви ови стереотипи и митови, како позитивни тако и негативни, имају функцију очувања патријархата и повлашћене позиције мушког принципа, односно доприноси афирмацији мушке доминације, али и извесног реда и поретка који је прати.

Као пример овог другог пола мизогиније, обожавања женског принципа, у Тадићевој поезији наилазимо на молитвено обраћање Богородици: *[...]Мајчице Богородице, / камен у мојим грудима прошанта Твоје Име* („Два записа”, III, 157), као и у песми „Диптих”: *Дођи да с мене камен одвалиш. / Дођи што пре. Дођи, Милостива. / Похитај овамо, у помоћ притеци.* (III, 180). Примећујемо је и у следећим стиховима:

*Полако ћу прећи у гомилицу земље,  
ако ми не притекнеш у помоћ,  
Брза Помоћнице, Мајко Богородице.*  
(Без наслова, О, 144)

Богородица је једини пример апсолутне чистоте и симбол идеалног материнства, те отуда и извор жељене заштите и једине могуће утехе. Из андроцентристичке позиције, која је карактеристична за православно и хришћанску религију уопште (Познановић 2000: 206), проистиче и потреба за поновним, библијским, стварањем жене – *Како да те од ребра створим, и подигнем.* („Однекуд”, III, 164) – којој би била пружена нова шанса.

Мизогинија је у Тадићевој поезији део једног великог мизогиног комплекса који одолева свим временима и који представља једну од општих одлика савремене цивилизације. Било да говоримо о Пандори из античке или о Еви из јудео-хришћанске цивилизације, као грешницама задуженим за доношење зла, њима мора бити супротстављена безгрешна жена. У овом случају је то Богородица, која постаје други

---

<sup>265</sup> У питању је институционализовано материнство, оно које је остварено у браку, а не материнство као такво (Јоган 1998: 369), зато што је у основи овакве фетишизације неопходно сачувати патријархални концепт породице.

пол мизогиног комплекса. Ову поезију, дакле, карактеришу обе крајности – и филогинија изражена кроз обожавање богиња и светица, и гинофобија као страх од женског тела као извора могућег онечишћења, али и много шире – страх од било каквог женског присуства или деловања. Мизогинија, како је поменуто, није само мржња према женама, већ је и неспособност да се Другост воли, тј. потпуно заокружени нарцистички фантазам о самодовољности (Благојевић 2000: 52), али је у њеној основи институционално подржан страх који мушкарци имају од женске надмоћи и супериорности (Благојевић 2000: 24). Отуда у Тадићевој поезији нема љубавне песме. Могућност за постојање емотивног инвестирања је у потпуности укинута. Па чак и када песнички субјект бива изражен женским родом, он садржи мизогину перспективу, одражени мушки глас, чиме се женски принцип деконструише изнутра.

После ових примера и њихове анализе, потребно је вратити се првобитном питању: откуда мизогинија у Тадићевој поезији и на који начин се она уклапа у главне поетичке особине овог песништва? Најпре због саме поменуте амбивалентности која јесте Тадићев кључни поетички принцип, односно карактеристичан начин третирања тематско-мотивске грађе у контексту преиспитивања вредносних система. Са друге стране, мизогинија представља витални термин који се константно регенерише и у посткомунистичком свету шири своје значење тиме што почиње да делује као покушај успостављања било каквог континуитета, односно као реакција на постојећи дисконтинуитет, јер матрица мржње према женама истрајава као стабилан друштвени образац унутар једне културе (Благојевић 2000: 33). Поезија Новице Тадића управо сведочи о постојању одређених дисконтинуитета, изокретања вредносних система, религиозног и патријархалног концепта. Иако постоји много стихова који упућују на урушавање тих система, истовремено се јављају покушаји да се изгубљени системи регенеришу на нивоу индивидуалног субјективитета. То се најбоље може уочити у стиховима у којима се покушава формирати веза са византијском и ранохришћанском књижевношћу, као видом поновног успостављања реда, континуитета и поретка, који би субјекту могао помоћи на путу ослобађања од егзистенцијалног страха (Младеновић 2013: 241). Појава мизогиније је тако један аспект ревитализације традиције, која се јавља као последица комплексне носталгије за различитим облицима патријархалног реда (Благојевић 2000: 33) и као покушај успостављања стабилне основе за реконституцију субјективитета угроженог искушењима егзистенцијалне тескобе.

Мизогинија као последица одсуства емоција љубави се огледа и у томе да Тадићева поезија нема ниједну љубавну песму која би непосредно исказивала

осећајност. Можемо се сагласити са Живановићем да су Тадићеви стихови, са изузетком од неколико песама из првих збирки, лишени емоција (2009: 265). Чак и када је у питању доминантно осећање страха, песнички субјект не изражава тај страх већ је усмерен на догађајност саму – ону ситуацију, наротивизовану сцену или помисао, која тај страх изазива. Управо Ђорђић то одсуство непосредне емоционалности издваја као једну од карактеристика Тадићеве поезије (2001: 75). За разлику од класичне лирике код које је емоционалност<sup>266</sup> непосредно присутна у мањој или већој мери, код Тадића имамо емоцију пре песме. У томе лежи још једна парадоксалност његове лирике. Заснована на временском тренутку садашњости, готово свеприсутног презента, емоција постоји пре песме.

Тако да се и феномен еротског мора посматрати у контексту одсуства емоционалности, као и мизогиније, која такође функционише као вид отуђења. Еротско, и када је у домену аутоеротичности („Госпођа Полуција”, II, 226), увек је „растерећено” емоционалног супстрата<sup>267</sup>.

Код Тадића генерално изостају било које емоције присности са другим (људским) бићем. Емоционалност је покривена калидеоскопом осећања страха. „А код куће га, навече, чека змајевита жена, сваке злобе барјактар. Жена или празнина. [...] Умножиле су се и Еве и змије, а врт је поприлично опустео. Нигде листа да се заклонимо.” (IV, 284; O, 166)

У двема на почетку рада поменути антологијама љубавне поезије *Ноћ скупља вијека: антологија љубавног пјесништва Црне Горе* (1992) и *Унирексова књига љубавне поезије* (1999) издваја се Тадићева песма „Лепа Луција” (I, 213) као антологијска љубавна песма. Ми ову песму не сматрамо љубавном, јер и код ње изостаје осећање као предуслов овакве лирске врсте. То је химна горгонској лепоти, јединој могућој Тадићевој музи, у свету изобличене стварности и наказности.

Одсуство непосредне осећајности у ствари доводи у питање саму лиричност Тадићеве поезије, будући да се, готово школски, субјективност и емоционалност одређују као примарне одлике лирског песништва. Отуда се нисмо задржали ни код

---

<sup>266</sup> Посматрамо је као скаларну величину, као што уосталом третирамо и лиричност и наративност.

<sup>267</sup> Код Лотреамона, у *Малдороровим певањима*, онанисање је представљено као психопатолошка димензија екстремног отуђења и мизогиније која је са њим у непосредној спреси. Мизогинија је само један од кракова отуђења песничког субјекта, суштинског изостанка емпатије, човекољубља, као последице отпадништва бића. Код Тадића, такође, не постоји ниједан недеструктивни еротски искорак ка другом.

термина лирски субјекат да њиме означимо текстуалну инстанцу паралелну наратору, већ се задржали на термину песнички субјект.

#### 4. 9 Песнички субјект

Песнички субјект<sup>268</sup> у Тадићевој поезији се мења из збирке у збирку, из песме у песму, али није редак случај ни на нивоу једног текста, у оквиру једне песме, можемо уочити више песничких субјеката, да долази до деперсонализације, растакања субјекатског језгра и до његове дезинтеграције, те потпуног одсуства. Та неухватљивост његовог језгра, карактеристика је поетике правца у оквиру којег сагледавамо његову поезију – (пост)модернизма. Природу и позицију песничког субјекта можемо проблематизовати у двоструком смислу, поетички ужем – као удвајање гласа и његову полиморфност, и ширем – као постојање суптилне разлике „између лирског и аутобиографског ја” (Миловановић 2014а: 545). Удвајање гласа, односно дисперзивност песничког субјекта јесте питање текста, али уплитање аутобиографског песничког ја, за које сматрамо да је унело највише забуна у тумачење Тадићеве поезије, остављамо по страни. Уместо тога, једино нас може интересовати имплицитни аутор као инстанца текста.

Саша Радојчић сматра да полиморфности демонских фигура одговара полиморфност успостављања тачке Ја, у чему види један од основних разлога да се језа формира као доминантно осећање Тадићевог песничког света, као и немогућност да се успостави јединствена и непротивречна субјективност (2001: 135; исто Радојчић 2009: 79) На то касније упућује и Микић – умножавање демона одговара умножавању форме (2013: 132). Бојана Стојановић Пантовић управо говори о томе да не само да се лирско ја подваја, функционишући као вечити, проклети двојник, већ се умножава мењајући реторичке ослонце говора (2001: IV). Лотман такав субјект назива „расејаним лирским

---

<sup>268</sup> Аналогно појму песнички свет (и песничка слика), користимо и појам песнички, а не лирски субјект, како смо то објаснили у уводном делу. Пре свега смо се определили за овакав термилошки избор јер правимо дистинкцију између поезије и прозе, а у оквиру поезије посматрамо лиричност и наративност као скаларне особине које могу бии заступљене у различитим степенима. Песнички субјект је инстанца текста коју одвајамо од имплицитног аутора, као и од самог аутора и посматрамо га аналогно приповедачу у прозним жанровима, и можемо га третирати као „врсту књижевног јунака који има свој идентитет одређен искључиво оквирима песничког пројекта” (Лукић 1985: 26–27).



субјектом” (1976: 362) који се састоји из различитих центара чији међусобни односи стварају допунске уметничке смислове.

Удвајање песничког субјекта тече најчешће иде у два вида: када је он један од оних који се супротставља демонским силама (или их једноставно посматра), заузимајући најчешће супериорну ироничну дистанцу, и када и сам постаје демонизован. У првом случају, његова супериорност може ићи до те мере да има способност да види демоне које нико други не може да спозна („Спала је сапуница”, I, 118).

Поезију Новице Тадића можемо посматрати и као поезију отпадништва. Она тематизује проблем отпадништва у контексту религиозних учења, али и у оквиру поетичких струјања од романтизма до данас. Цео проблем не може се сагледати без религиозног контекста и постојања друге врховне инстанце – Бога, јер без владајућег нема ни отпадништва. Можемо говорити о две врсте отпадништва. Најпре је присутно описивање самог врховног отпадника, представника тамног света којем Тадић даје прилику да и сам проговори, али га спознајемо и кроз изјаве песничког субјекта као угроженог бића. Најзанимљивије су оне ситуације када створитељ тамних ствари проговара из првог лица једнине, али када нам није јасно је ли реч о примарном демону или о демонизованом песничког субјекту који их даље из сопствене уобразиље ствара:

*Јер сам њихов створитељ,  
подижем их и одбацијем  
у ништавило од кога су, из кога су.  
(„Тамна моћ”, II, 213)*

Потом, можемо говорити и о личном отпадништву које се из религиозне позиције може посматрати као само једна од етапа самоспознаје и предуслова испуњења духовног преображаја и могућности спасења. Песнички субјект, наине, себе представља као отпадника, онога који је следио ђаволово учење, који је ђаволов друг и подржавалац ђаволових реформи, односно ђавоимени („Забит”, IV, 18). Сличне су позиције песничког субјекта и у песмама: „Уображење” (I, 134), „Северни булевар” (I, 136, 137), „Викач” (III, 67), „Прозлио сам се, прозлио” (I, 168), „Књиге, боце” (III, 14), „Сонет ноћи” (I, 161), „Лист папрати” (II, 118), „Запис, неко” (II, 119), „Соба, сова” (II, 133), „Говорник” (II, 136), „Злослов неки” (IV, 96). Овој групи припадају и оне песме у

којима песнички субјект пролази процес анимализације: „Рибље кости (II, 158), „Из дневнка, стихови” (II, 176), „Јуродив” (II, 178), „Изуст” (II, 180).

Удвајање гласа, или промена перспективе онога ко говори у Тадићевим песмама, оставља довољно места да се посумња и у тог појединца. Једно од круцијалних питања Тадићеве поезије јесте: *ко говори?* „Не треба да нас занима само шта је и како је речено – што су питања којима се најчешће бавимо интерпретирајући песничке текстове – него и питања ко ту говори и зашто” (Радојчић 2009: 83). Владушић до те мере радикализује ово питање да сматра да долази до потпуног укидања песничког субјекта и његовог претварања у песнички глас (2012: 174). У песми „Пролазник” (IV, 62), он на почетку и каже: *Чим сам изашао на улицу, / умножио сам се, / и кренуо на разне стране*. Отуда тај субјект *умире на сва уста*, где се овом необичном употребом говорног клишеа (викати на сав глас), дешава нешто сасвим супротно – дезинтеграција субјекта управо у смеру издвајања више гласова. Метафорична веза између гласа и уста овде је у потпуности уклопљена у Тадићев свет гротеске, у којем иначе царују принципи прождирања, а уста се јављају као најфреквентнији орган.

О његовој дисперзивности сведочи и мали аутопетички портрет у песми „Мозаик” (II, 198):

*Онако како ме ти видиш, види ме  
и инсект из вртног зеленила.  
У гарави мозаик хиљаду је  
делића катраном слепљено.*

Код Тадића нису ретке ни оне песме где долази до апсолутне деперсонализације песничког субјекта и до његовог потпуног изостајања. Пример за то би могле бити песме: „Кезилићи” (I, 77), „Грицкала” (I, 75), „Маказе” (I, 72), „Пиле” (I, 70), „Светски човек” (III, 114), „У фризерском салону” (I, 212), „Лепа Луција” (I, 213) и многе друге. Оваквих песама је знатно више у првом делу Тадићевог опуса, нарочито у првим збиркама у којима доминира језа песничког света и атмосфера ужаса. Са појавом покајног тона, појавио се и глас молитвеника, ужаснутог над својом људског грешном природом, о чему ће бити речи у наредном поглављу.

Интересантни су примери када је песнички субјект у облику првог лица множине, какав је у песми „Тамни пењач” (I, 17). Тај колектив којем припада и глас оног који говори и који се обраћа овом загонентом бићу, свет је угрожених.

Дисперзиван и неодредљив, он остаје у аморфном облику множине и у песми „Исус” (II, 195).

У песмама у којима је дектички означен адресат, употребом личне заменице другог лица једине, он може припадати како свету угрожених, тако и самом демонском колективу („Дошао си да ми тражиш песме”, III, 113).

#### 4. 10 Субјекатски (именички) свет<sup>269</sup>

Посебну пажњу бисмо посветили том субјекатском, односно именичком свету Тадићеве поезије, свету који функционише на нивоу именовања (Антонијевић 1975: 7). Именице се појављују као најфреквентнија врста речи у овој поезији, а оно што је њихова посебна имплицитна функција јесте да укажу на одређену радњу. Именице су углавном изведене од глагола (Лаковић 2008: 34) и извршилац добија име само према радњи коју обавља. Индивидуе су сведене на функције, извршавање одређених делатности и то је једини вид њихове идентификације. Извршилац радње тако ипак остаје непознат, јер у свеукупном функционисању света у којем обитава, важно је извршење одређене активности која му је припала и која га одређује.

Како можемо приметити, песнички свет Новице Тадића много полаже на избор лексике. Видели смо да је то случај са посебно употребљеним деминутивима, неологизмима и неологистичким полусложеницама гротескног порекла. Истраживање тог комплексног песничког универзума креће од лингвостилистичке анализе<sup>270</sup>, кроз дескрипцију језичке стварности, како би на посебан начин био осветљен референтни семантички слој, који са њом стоји у значењској (ко)релацији. Описивање језичке реалности, и то превасходно (али не и једино) лексичког слоја, требало би да допринесе што бољем сагледавању структуре и устројства, као и кохерентности Тадићевих песничких творевина.

---

<sup>269</sup> Овај сегмент истраживања, у нешто измењеном облику, објавили смо у радовима: „Делатни субјекти у поезији Новице Тадића” (Младеновић 2014) и „Гротескни обликотворни принцип у поетици Новице Тадића” (Младеновић 2015).

<sup>270</sup> Појам лингвостилистика користимо у значењу интегрисане лингвостилистике која подразумева како стилистику језичког израза, односно лингвистичку стилистику у ужем смислу, тако и стилистику уметничке вредности језичког израза, односно књижевну стилистику.

Стилистика израза (дескриптивна стилистика) која испитује односе језичких облика са мишљу, упућује нас на откривање стилских и језичких доминанти, што свакако може бити пандан откривању константности у тематско-мотивском комплексу. Прве доминанте директно упућују на ове друге активирањем односа значења. Отуда би повезивање резултата анализе формалног и анализе садржинског плана песничких текстова допринело што потпунијем спознавању одређеног песничког света, његовог организовања и функција, као и откривању семантичке пуноће тих текстова.

Анализа начина обликовања песничких слика може се сагледати кроз категорије стилематичности и стилогености језичких јединица, путем пре свега стилистичке анализе лексике, али и морфостилистичке, синтаксостилистичке и текстуалне стилистичке анализе.

Стилистичка анализа која ће овде бити спроведена, захтева најпре дефинисање појмова стилема, стилематичности и стилогености.<sup>271</sup> Стилеми настају поступцима онеобичавања природнојезичких, општеупотребних јединица само са семантичком, а не и стилистичком информацијом (Ковачевић 2000: 322). Они представљају израз одступања од минимално карактеризованог језичког облика, на формалном, семантичком или формално-семантичком плану (Ковачевић 2012: 40).<sup>272</sup> Стилемска за разлику од нестилемске јединице има и додатну, дакле редувантну, стилистичку информацију као над-информацију (Ковачевић 2000: 322), што је специфичност језика књижевности као другостепеног моделативног система (према Лотмановој појмовној апаратури).

Стилематичност означава структурно (формално) онеобичавање или одступање од уобичајене тј. општеупотребне семантичке (значењске) вредности неке језичке јединице, док је стилогеност њена функционална (контекстуална) вредност. Иако овде говоримо о два компламентарна плана стилеме као минималне стилске јединице, није

---

<sup>271</sup> Термине стилем, стилематичност и стилогеност користимо у смислу у којем их у нашој стилистици употребљава Милош Ковачевић (2000: 321–324). Рифатерова структурална стилистика уводи појам стилема као основне (минималне) лингвостилистичке јединице, појачане изражајности на било којем језичком нивоу, од фонолошког до текстуалног, односно стилистички структурирану форму језичке јединице, ону која носи одређену стилску информацију

<sup>272</sup> Јединица са нултим степеном карактеризације, уобичајена језичка јединица, се применом одређених језичко-стильских поступака претвара у стилске фигуре и стилеме (Ковачевић 2000: 321).

сваки стилем стилоген, као што ни све што је стилогено није стилемско<sup>273</sup> (Ковачевић 2000: 323). Стилематичност је само особина стилема док је стилогеност особина и стилема и нестилема, па је приликом истраживања стилогености одређеног текста потребно узети у обзир и једну и другу групу језичких јединица.

Спајајући подручја поетике, логике и реторике, језичком слоју се овде прилази са циљем да се истицањем управо стилогених аспеката<sup>274</sup> маркирају књижевноуметнички ефекти одређених језичких елемената који су посматрани не само у тоталитету појединачних песама, већ и читавог песничког опуса Новице Тадића. Лексикостилистичка анализа овде има за циљ да истакне емоционално-експресивне и функционално-стилске особине лексема које на посебан начин творе Тадићев поетски свет. Употреба стилематичне лексике, тј. лексикостилема, открива сву сугестивност песничког језика, јер лексеме као језичке јединице и начин на који се користе имају посебан, централни значај за информацију садржану у тексту (Мајенова 2009: 115). Зато су овога пута оне предмет лингвостилистичке анализе.

Питање описа језичке стварности у Тадићевом опусу, базирано управо на истраживању лексичког нивоа, покренуо је Јован Делић (2009).<sup>275</sup> Говорећи о Тадићевој језичкој креативности која је изражена не само у специфичној употреби лексема већ и у грађењу посебних кованица, он истиче неколико врста лексема које на посебан начин сведоче о аутентичности језичке грађе која је Тадићу послужила за моделовање

---

<sup>273</sup> Док је стилематски план задатак лингвистичке стилистике у ужем смислу, стилогени је задатак проучавања књижевне стилистике, односно књижевне теорије и анализе. Стилематско истраживање, тј. откривање структуре стилема је предуслов стилогеном истраживању како би се открила књижевна (уметничка) вредност датих стилема у одређеним дискурсима, али је тек стилогеност примарни предмет стилистике и крајњи циљ у анализи једног књижевноуметничког текста (Ковачевић 2000: 323).

<sup>274</sup> Стилогеност није апсолутна и сваком стилему иманентна особина, па се стилогеност сваке језичке јединице одређује њеном употребом, будући да и стилски неутралне језичке јединице могу постати стилогене ако су употребљене у неубичајеном контексту. Отуда је уметничку вредност стилеме као изабране варијанте немогуће анализирати ван окружења (Ковачевић 2000: 322). Контекст постаје кључни елемент у одређењу стилогених ефеката како стилемских тако и нестилемских јединица, и посебно важан у анализи књижевних дела, јер омогућава да се језичке јединице посматрају у међусобној интерференцији, чиме се оправдава њихово увођење, као и повезивање зарад остварења семантички и семиотички кохерентних целина.

<sup>275</sup> Поред овог рада из првог зборника посвећеног поезији Новице Тадића, лингвостилистичком анализом његове поезије, у низу радова, посебно се бави Соња Миловановић. Како је лингвостилистичка анализа Тадићеве поезије предмет њене докторске дисертације, овде се нећемо задржавати на свим аспектима такве анализе, већ само на оним који су од посебног значаја за проблеме нашег рада.

песничких слика. То су најпре новостворене именице средњег рода на -ло, међу којима су неке од најекспресивнијих: кезило, мицало, сисало, лизало, мљацкало, кусало, растакало, клапкало, лутало, стравило итд. Оне представљају посебну врсту неологизама – индивидуалне неологизме, који захваљујући својој посебној функцији у тексту добијају статус поетизама.<sup>276</sup> Поред њих, Делић издваја и групу деминутива, којој припадају кезилићи, муњица, враташца, анђелчић, киклопче, окце, атомска бомбица, као и групу полусложеница међу којима су уста-звер, левак-увце, баба-пепељара, флаше-девице, биће-понор, костур-дете, бог-кртица, жилет-језик, кристал-женка итд. Посебно у поезији међу изразима могу настајати нове везе, нова семантичка поља, која на својеврстан и индивидуалан начин учествују у одређивању вредности појединих израза и елемената таквог поља (Мајенова 2009: 216), а то се најбоље и види на примеру поменутих полусложеница, док је код анализе деминутива неопходно уочити и оне који носе и допунску хипокористичку експресивну вредност. Таква група лексема иде у прилог специфичном виду афективне везаности песничког за репрезенте ужасавајућег тамног света приказаног у стиховима. За сваку од ових лексема је карактеристично конотативно проширење значења кроз додатне субјективне вредности, врло често афективно интониране супротно примарном значењу, што упућује на то да оне имају могућност стварања полисемије, тачније могућност да изазивају вишесмисленост поруке у чијем формирању као знакови учествују, јер полисемију знакова не треба мешати са полисемијом поруке. „Вишесмисленост полисемичког знака укинута је контекстом [...] Али може се десити да то мноштво смислова буде садржано у самој поруци” (Гиро 2001: 36–37). Као један од најрепрезентативнијих примера бисмо издвојили песму „Бројаница мала, покајна” (III, 263): *Идем црн / Идем скврн / Идем Оцу свом*. Наиме, у песми се не може са сигурношћу одредити да ли је у питању одлазак Богу или Ђаволу, односно којем свету се песнички субјект приклања. У првом случају, наслов би био у складу са садржином саме песничке минијатуре, док би се у другом могао активирати иронијски контекст,

О оваквим лексемама посебно можемо говорити са становишта морфостилистике, односно можемо разматрати стилистички учинак морфолошких структура, тј. стилистички учинак процеса деривације (Гиро 1965: 46). Суфикс -ло тако

---

<sup>276</sup> Према структурном критеријуму те новотворенице јесу неологизми, а према функционалном поетизми. Поетизми представљају стилематичне и стилогене језичке јединице карактеристичне за језик појединог писца, а настају најчешћим поступцима онеобичавања: додавањем, одузимањем, замењивањем и премештањем (Ковачевић 2012: 57).

постаје продуктиван морфостилем, као и остали суфикси којима се изводи деривација деминутива. Он успоставља онеобичавање и доноси промену на семантичком плану, уводећи значења другачија (и супротна) од очекиваних, чиме се указује на стилогену функционалну заступљеност овог творбеног елемента.

Део поменутих лексема има статус стилематичне лексике, тј. стилски маркиране лексике, настале процесом онеобичавања, како на формалном, тако и на семантичком плану. Што се њихове стилогене функције тиче, она лежи у грађењу песничких слика које представљају резултат деловања гротескног моделујућег принципа, кроз различите облике деформација. Деминутивна и хипокористичка лексика је изведена и од именица које су у основи негативно аксиолошки одређене, али се њој управо оваквом деривацијом додаје супротно значење од оног који она примарно има, па се на тај начин сугерише поменута посебна повезаност песничког субјекта са светом који је њом означен. Осим тога, њихова функција одржава песников амбивалентан однос према представљеном свету јер деминутивне и хипокористичке форме, обрнуто, добијају и допунска пејоративна значења.

Оваква лексика постаје стилски функционална и носилац је сугестивних значења поетског текста. Њихова стилогена вредност, поновићемо, одређена је управо гротескном функцијом коју испуњавају, истанчано градећи песничке слике Тадићевог универзума чији је извор стање егзистенцијалне угрожености, страха и стрепње песничког субјекта: „Окосницу моје поезије чине егзистенцијални страх, зебња од догађаја који су се најалјивали.” (IV, 277) Аксиолошки и емотивни став лирског субјекта је двострук: хуморна дистанцираност се комбинује са патолошким задовољством припадања том свету и додиром са њим, што је у Тадићевој поезији израз само привидне парадоксалности, уколико имамо на уму начин на који се у њој гротескно као естетичка категорија појављује. Као један од његових кључних обликотворних принципа, она се везује и за Бахтинов појам карневалског преображаја стварности, али и Кајзеровог одређења гротескног као израза страха од непознатих, тамних, репресивних и неименљивих делатних сила (Пантић 2012: 63). Тадићева гротеска је резултат комбиновања ове две концепције и затоњегова поезија обилујесардоничним смехом и сликама тамног карневала (Пантић 2012: 63). Захваљујући анализи контекста у којем се налазе, можемо приметити да ове лексеме, често прецизно неодређивог значења, добијају кључне позиције у Тадићевом (анти)свету, као и у перцепцији угроженог песничког субјекта.

Морфостилистика која проучава функционално-стилску маркираност морфолошких категорија, као и експресивне вредности тих категорија, упућује нас на то да у оквиру неког текста можемо говорити и о већој заступљености одређених категорија. Под појмом доминанте Јакобсон подразумева средишњу компоненту књижевног дела која усмерава, одређује и преображава остале компоненте и која даје специфичност неком делу (1978: 120). У Тадићевом тексту доминирају именице: деминутиви и хипокористици, именице средњег рода на -ло и полусложенице, али, видећемо, и посебно функционално употребљене именце мушког рода које означавају делатне субјекте, због чега се његов стил може одредити као номинални (именски). Са друге стране, нарочито занимљиво је да је највећи број именица, посебно ових последњих, изведен од глагола, док сами глаголи, предикатски употребљени, на синтаксичком нивоу организације текста, често могу изостајати.<sup>277</sup>

Непоштовање синтаксичких законитости је тако функционално извршено кроз укидање предикатског дела реченице: елиптичност песничког исказа постигнута је његовом девербализацијом. Тиме, међутим, семантичка порука није нарушена, јер она бива надокнађена инсистирањем на номиналном делу исказа, односно употребом именица за означавање специфичних делатних субјеката. Номинативне реченице, као посебни синтаксостилеми веома су експресивне у поезији, а деглаголизација један од учесталих стилских минус-поступака.<sup>278</sup>

Делатни субјекти означени именицама мушког рода које су изведене од глагола, или ређе настале неким другим поступком деривације, у Тадићевој поезији до сада нису испитивани, а добијају посебно значајно место у песничком универзуму чији су део, будући да кохерентно одражавају законитости овог поетског света и потврђују основна филозофска полазишта на којима је он заснован. Они постају носиоци посебно обликованог, али потпуно аутентичног, опет привидно парадоксално успостављеног активистичког принципа, односно принципа деловања.

На формирање стила одређеног аутора утичу и стилски маркиране, као и оне јединице које то нису, па и сама опозиција неутралне и маркиране лексике такође може бити показатељ одређене стилске вредности. Стилородност сваке језичке јединице се

---

<sup>277</sup> Такве песме су честе у Тадићевом опусу (нпр. „Кезилићи”, „Сунђер”, „Саграило” , „Шта видех, данас”, „Фијук” итд.)

<sup>278</sup> Познате су песме које су због одсуства глагола, тј. због искључивог низања номинативних реченица, у ранијим књижевноисторијским епохама биле пример зачудности и норме одступања (Катнић-Бакаршић 1999: 95).



одређује њеном употребом, тако да и стилски неутралне јединице могу постати стилогене ако су у потребљене у неубичајеном контексту (Катнић Бакаршић 1999: 12), док са друге стране, подсетићемо се, стилогеност није апсолутна и сваком стилему иманентна особина. Контекст као кључан фактор у постизању стилогених ефеката, упућује на то да је неопходно обратити посебну пажњу управо на начин употребе одређених језичких јединица, њиховемеђуодносе, као и шире семантичко окружење чијем конституисању доприносе.

И у Тадићевој поезији постоје оне лексеме које немају стилемску вредност, у смислу да не постоји никакво онеобичајење у њиховој грађи и примарном значењу, али које опет носе одређени стилогени ефекат, проистекао управо из одговарајућег контекста, учесталости њихове употребе и посебних позиција у одговарајућем препознатљивом окружењу. Ове лексеме такође доприносе устројству замишљеног песничког универзума и потврђују његову кохерентност, понављајући и образлажући филозофске и онтолошке принципе његовог устројства.

Њих најпре уочавамо због високе фреквентности, а стилистика се од својих почетака није устезала од посезања за одређеним статистичким подацима. Структурна стилистика која уводи статистичке технике желела се на овај начин ослободити импресионистичког и субјективног приступа (Катнић Бакаршић, 1999: 16). Тако је занимљиво појављивање делатних субјеката, означених именицама мушког рода, које су са морфолошког становишта углавном настале деривацијом од глагола, попут именица пењач, покретач, прождиращ, гутач, викач, потукач, дувач, копач, шапгач, отимач, шетач (највећи број ових именица настао је у деривацији суфиксом -ач). У посебној интерференцији лексичког и синтаксичког нивоа језичке стилистичке анализе, може се приметити рудиментираност Тадићеве синтаксе, која се манифестује кроз синтаксичку фигуру елипсе, изостајања предикатског дела исказа, односно глагола, управо надокнађена потенцирањем на номинализацији исказа, самим тим и појављивању поменутих субјеката, односно кроз употребу именица којима су они означени. Због недостатка глагола у личном облику, ове именице постају нарочито стилогене и инсистирају на делатном, активном принципу чији су репрезенти.

Са становишта текстуалне стилистике, приметићемо да овакве именице често испуњавају јаке позиције текста, смисаона и стилистичка чворишта (Катнић Бакаршић 1999: 97), какав је, на пример, наслов, који као и почетак и крај песме, представља семантички оптерећенији део текста, па отуда и посебан статус добијају оне (групе) речи које се ту налазе. Зато је и оправдано говорити о њиховој стилогеној функцији.

Већина ових делатних субјеката отелотворава дехуманизовани (анти)свет, изазивајући код лирског субјекта стање тескобе и егзистенцијалног страха. Најпре је ту тамни *пењач* који се појављује у песми са истим насловом на почетку Тадићеве прве збирке, *Присуства*. Његово деловање није одређено само физичким приближавањем лирском субјекту – успињањем – већ пре свега изазивањем осећања зебње и надолезеће (унутарње) опасности. Окарактерисан најпре као неиспољени гост, у песми која затвара збирку и носи исти наслов као и прва, он бива одређен као извор (дародавац) тамних обличја, чија је множина најпре сугестивно означена неодређеном заменицом „то”, што додатно упућује и на њихову суштинску неодредљивост, а можда још више на променљивост. На тај начин бива истакнута полиморфност као основна карактеристика демонског, тј. Тадићевог оностраног неименљивог, које полази од реалног да би конституисало (анти)свет:

*час је онај који оштри језик*  
*час веверица час прљава кокош*  
*час разјарена женка*  
*верујем*  
*да је неусирно*  
(I, 61)

Тамни пењач, чији се активни принцип деловања истиче његовим именовањем, напада песнички субјект и угрожава делатност коју он обавља, а то је песничка делатност, односно стварање поезије, претварајући његове речи у пуне петелке:

*отвара ли ми то он уста*  
*да на папир пљувачку проспе*  
(I, 17)

На стихове се окомио и монтер у истоименој песми:

*Моје метафоре*  
*окрећеш*  
*против мене.*  
.....

*На скелама  
певаи у тамном  
заносу.  
(II, 50),*

али најдеструктивније је ипак деловање отимача („Отимач“):

*Нема песама,  
нема стихова.*

*Ни ватре  
ни пепела  
нема.*

*Ничег нема.*

*Отимач је  
и овде бораво.  
(IV, 156)*

Како је Тадићев песнички субјект увек у неком виду амбивалентног односа према (анти)свету који и сам настањује, он управо од покретача тражи да се одмара у његовом радном врту („Покретач први, други”, I, 168). Циничан однос којим се обезбеђује дистанцираност од тог света, истовремено је и израз немоћи песничког субјекта да тај свет напусти, јер га он и ствара и одржава. Отуда он из немоћи пристаје да дува у рукаве батинашу („Батинаш и његови”, I, 238), односно да успоставља посебну врсту присности према неодредљивом непријатељу, злом заступнику:

*Свуда ме твоја сенка прати  
О њој да певам када снатрим  
(II, 76)*

Фреквентно је и појављивање дувача („Дувачи ноћна заповест”, II, 94, „Дувач”, III, 83), доносилаца лоших вести, који „дувају у уши” песничком субјекту, чиме се чини

несумњиви утицај на његово потоње певање, а Тадић још једном успешно користи говорним идиомима.

Обузимање поезије од стране тамног и неименљивога, поетички мотив деструкције и разарања стихова, врло често су представљени преко песничких слика заснованих на гротескном мотиву прождирања, као на пример у песми „Глад”: *Знам многе што се хране мојим песмама. [...] / Сучу танке изнутрице, орваре, расплићу, / Лочу* (II, 215), окупио је на тај начин све ове делатне субјекте. Тако да је једна од значајних Тадићевих тема која припада корпусу поетичких, представљена кроз деловање опседајућих субјеката (анти)света. Тамни принцип опет амбивалентно утиче на поезију: са једне стране он угрожава настанак песама, доводи их до њиховог самоукидања јер песнички субјект, када је песник, страхује да ће оне бити у потпуности контролисане деловањем тог принципа (што би био и последњи вид укидања односно уништења субјекта самог), а са друге представља врело његове инспирације и богате имагинације. Још само један у низу оних који на поменути гротескни начин уништавају поезију јесте оваплоћен у *прождиращу* („Прекомерна је моја срећа”, II, 10). Њему сродни су и *глодар* („Глодар”, II, 29) који ждере живо месо, али и делиће заборављене прошлости, и *глодар* светих списа („Издахнуо у Београду”, IV, 237) а овој групи припада и велики *гутач* („Велики гутачу”, II, 31), према којем се заузима ироничан однос као израз дистанцираности и жељене надмоћи.

Негативне вредносне конотације имају и *играч* („Играч”, II, 82), *крадљивац* („Крадљивац”, II, 42), *пратилац* („Пратилац”, II, 211), *маштар* („Ни данас не одолех искушењу”, III, 54), *нападач* („Из окриља”, II, 192), невидљиви *Мучитељ* („Дебели зидови”, IV, 47) и *разбијач* („Град у ноћи”, IV, 31). Готово исту опседајућу функцију добија и *послужитељ* који се појављује у неколико песама у збирци *Смрт у столици*, и који се директно везује за мотив антропоморфизованог чешља као једног од доминантних и веома фреквентних демонских мотива фолклорног порекла у Тадићевој поезији („После потреса”, I, 99). Сви они представљају активне делатнике и истовремено су изданци и конституенти тамног света који се преко њих екстензивно шири, а што је на синтаксичком плану и плану организације текста регулисано још једним минус-поступком – укидањем интерпункције.

Елементе стравичности, сабласне језе према којој песнички субјект, како смо уочили, истовремено осећа и дистанцираност и необичну присност, носе и субјекти означени именицама које не морају нужно бити изведене од глагола: *механичар* („Механичар”, II, 53), *каишар* („Каишар”, II, 225), *лукавац* („Коло”, II, 141, „Недавно

један”, III, 7), *лажац* („Лажов”, II, 186), *рупаши* („Рупаш”, II, 34), *омчар* („Омчар”, III, 40), *ватраши* („Ватраш”, O, 96). За све њих карактеристичан је делатни принцип и сви они ревносно обављају своје активности оностраног (дехуманизованог) порекла, усмерене на угрожавање субјекта и утичу на његову пасивизацију.

Чак и они који нису директно отелотворење полиморфног приказивања Тадићевог демонског, у потпуности делују у складу са постављеним принципима дехуманизованог (анти)света: *носач* са градског дна („Носач”, III, 48), *кројач* („Кројач”, III, 50), *копач* („Копачи јаркова”, III, 85), *израђивач* песама („Покуда”, III, 108), *шапчач* песама („По наговору”, III, 177), *расипачи* речи („Из окриља”, III, 192), *пролазник* („Пролазник”, IV, 62), *шетач* окаснели („Идући по граду”, IV, 255), *скупљач* прња („Скупљач прња”, O, 55), *молер* („Молер”, III, 18). Можда најважније место међу њима добија *потукач* по којем је и цела једна збирка добила назив, мада не постоји ниједна тако насловљена песма. Он сублимира све овакве и њима сличне примарно хумане субјекте који су процесом дехуманизације претворени у пуне механичке извршиоце одређених активности у складу са устројством (анти)света и воље тамног принципа којем су се повиновали:

„*Потукач* – то је човек који се налази у међупростору, између зидова и људи, човек који не делује него слуша шта људи говоре и има о томе извесне рефлексије. Нигде се не задржава дуго, све што сусреће споредно му је, а он бележи оно што поседује некакву чар – нека успутна реченица, мала прича, мали догађај, слика... Он се повлачи међупростором, жалостан, он зна да није, не зна шта јесте, заборавио је мотиве, жеље. Тај песнички субјекат је попут утваре, нежно се креће и памти изговорене речи и ликове које сусреће. На почетку књиге он пролази стазицом [...] на крају књиге субјекту се губи сваки траг [...] Загуби му се сваки траг – чиме се потврђује да је његова егзистенција утварна, да не постоји ништа што би га утемељило као реалну особу.” (IV, 277–278)

Угрожени субјект је означен и још као криктави *бележник* („Они нокте зајахују”, I, 70), као убоги *викач*, умоболни („Викач”, III, 67), и као *говорник* („Говорник”, II, 136) чије су речи потпуно обузете извансубјекатским управљањем:

*Стајао говорио језиком непознатим*  
*мрмљао мрачне слокове*

Можемо приметити да је песнички субјект аутоироничан према својој позицији, односно према својој песничкој вокацији. Он потенцијалну лексему песник мења синтагмама *израђивач песама, шапач песама, расипач речи, криктави бележник, убоги викач умоболни* или лексемом *говорник*, чиме и деконструише, али и унижава вредност ове делатности, одређујући јој само пасивну, медијаторску улогу, коју онај који је обузет тамним неименљивим силама извршава не више по спољашњем, већ као по унутрашњем диктату. У супротности са божанским надахнућем, он даје примат надахнућу, условно речено оностранице силе, али нема фасцинације тим надахнућем и нема потврде песничких домета и достизања лепоте. Она се тако, метаморфозом саме делатности која је производи, укида и не долази, бодлеровски речено, ни из раја ни из пакла. Деструкција истинских човекових делатности, а посебно песничке, односно њихово механичко извршавање, заиста ствара утисак десубјективизације у песничком тексту, па доводи и до укидања самог субјекта, што с пуним правом примећује Владушић, скрећући пажњу на то да је у оквирима Тадићеве поезије прикладније говорити о лирском гласу него о лирском субјекту: издвајање песничког гласа је, дакле, иронично, јер оно не чини од гласа субјект, него сасвим супротно, објект (2012: 173) .

Делатни субјекти које смо овде разматрали се могу поделити у две групе: групу оних који у потпуности по свом пореклу припадају неименљивом, прецизно неодредљивом демонском принципу и његов су активни израз, и групу оних који су примарно хуманог порекла, али који својом пасивизираном делатношћу припадају (анти)свету и потпомажу његово устројство, тиме што су подлегли последицама процеса дехуманизације и о чијој учинковитој активности се не може говорити. Стилигеност ових делатних субјеката лежи у необичности контекста у којима се јављају: сви онострани делатни субјекти су антропоморфизовани и активно усмерено делују, док немогућност икакве стварне акције и дејства у смислу превазилажења тескобног стања одражавају субјекти из друге групе, чији су покрети, мисли и радње механизовани и предодређени, и у том смислу дехуманизовани. Иако су и они углавном настали у процесу деривације, додавањем најчешће истог продуктивног суфикса -ач, и иако би примарним значењем требало да означавају активан принцип, њихово стање је одређено пасивношћу, подређеношћу и трпљењем, претварањем из субјеката у објекте. Ту се уочава супротност са очекиваним семантичким потенцијалом и ту лежи примарни

вид њиховог онеобичавања. И једни и други, наравно, представљају мотивска језгра око којих се конституишу песничке слике Тадићевог (анти)света.

Код делатних субјеката мушког рода на -ач нема посебног одступања од језичког узуса као што је то случај код помињаних деминутива, именица средњег рода на -ло или полусложеница, али зато и ове речи стварају нова значења својом посебном функцијом, условљена контекстуалним окружењем, и отуда утичу на формирање не само посебног речника песника, већ ширег конотативног семантичког подручја, односно утичу на креирање и испољавање посебних поетичких премиса ове поезије. Таква лексика својим проширеним, често супротним конотативним смислом, припада емоционално-експресивној лексици и лексици са одређеном функционално-стилском вредношћу и у потпуности је у складу са онтолошко-филозофском основом песничког света представљеног у стиховима.

У Тадићевом дехуманизованом свету делатни су још једино субјекти нехуманог (и антихуманог) порекла, неименовани и променљиви, а умножени. И ту настаје кључна инверзија: предмети и животиње су антропоморфни и делатни, а људи су пре лутке, чији су покрети, радње, мисли и радијус кретања некако унапред одређени, задати, истоветни, механизовани, каткад до апсурда (Пантић 2009: 45).

Нужна повезаност стилистичке и семантичке анализе текста (Катнић Бакаршић 1999: 80) омогућава и успешније издвајање поетичке мисли аутора који те текстове ствара. Комбинујући стилематична и стилогена проучавања песничког језика, иманентном методом пажљивог читања, устројство песничког света отелотвореног тим језиком, бива јасније и препознатљивије. Без затварања у свет означитеља, оваквом стилистичком анализом се покушава прећи у свет означеног, разоткривањем доминантног семантичког кода који омогућава тумачење читавог Тадићевог опуса и који потврђује његову унутрашњу кохерентност и одрживост.

Ако бисмо на крају дозволили уплив можда застареле и свакако критиковане Шпицерове иманентне стилистичке методе трагања за духовним етимомом као принципом кохезије књижевног дела који све његове елементе мотивише и објашњава и у којем је оваплоћен дух његовог творца (Гиро 1965: 57), он би се и према резултатима овако спроведеног истраживања поезије Новице Тадића могао потврдити у осећању егзистенцијалног страха и зебње као доминантном стању савременог човека, односно и савременог песника. Доживљај овоземаљске стварности је основа Тадићевог песничког универзума – његовог вишеструко неодређено демонизованог света. Сав

ужас те егзистенцијалне угрожености је изражен и кроз лексички слој језика и односе међу референтним лексемама које га творе.

Стилогена односно наглашена функционално-естетска вредност представљених лексема, делатних субјеката означених именицама мушког рода претежно насталих деривацијом од глагола, али и раније издвојених лексема (Делић 2009), како оних које су резултат песникове креативности у самој форми, тако и оних које су својом употребом и конотативним значењима помериле границе примарних семантичких поља, сведочи о пуноћи значења и сугестивности Тадићевог песничког језика, помаже потпунијем разумевању гротескног као његовог кључног обликотворног начела, и дозволила је могућност опсежнијег разматрања (ауто)поетичке теме у читавом опусу. Ове лексеме су биле грађа за настанак песничких слика које представљају резултате процеса дехуманизације и десубјективизације, а тиме су потврдиле како укидање могућег деловања савременог човека, тако и укидање субјекта самог.

#### 4. 11 Поетика наслова

Полазећи од Деридине *Истина у сликарству* (2001), а задржавајући се пре свега на Женетовој теорији из студије *Paratext, thresholds of interpretation* (1997), Јелена Јовановић (2014) нас упућује на значај паратекстуалних елемената за проучавање књижевних текстова. Ти „прагови књижевних дела” (Јовановић 2014: 271) бивају заслужни за откључавање текстова и када су у питању збирке поезије. О паратекстуалним елементима је подробно говорио Жерар Женет у својој студији, сматрајући их веома важним баш зато што се налазе између стварног света и света фикције. Ђанкарло Мајорин указује на то да је наслов спас у интерпретацији било којег текста и ствара мостове који не само да повезују писце и читаоце, већ и различите литерарне традиције (2008: 2)

Ако погледамо наслове Тадићевих збирки, видећемо да он креће од сасвим апстрактног појма *Присуства*. Означавашући тиме постојање, одређивање граница свог фантазмагоричног света, он га утемељује у предметностима свакодневице, али онеобичене посебним стилским изразом. Одмах након присуства, долази мирна и тиха *Смрт у столици*. Без покрета, без борбе, уз мирење – тако је Тадић најављује. Уследиће збирке које у насловима носе називе делова тела, гротескне делове, који су метафоре присуства ужаса – *Ждрело*, *Огњена Кокош* и *Погани језик*. Све три збирке већ најављују



естетику изобличења која добија свој израз у збирци под насловом *Ругло*. Збирку најпоетичнијег наслова и најсуптилније емоционалности, какву Тадић у својој поезији никада није достигао – *О брату, сестри и облаку* – наставиће збирка, друга по реду која у свом наслову носи назив птице – *Кобац*. И остали наслови Тадићевих збирки упућују на тамни универзум, чврсто везан за градско језгро, али и донекле најављено апокалиптичко збивање: *Ноћна свита, Улица, Крај године, Напаст. Потукачје* главни јунак Тадићевог света, средишњи песнички субјект, луталица која у бездомном свету тражи мир, у друштву *Непотребних сапутника, Скакутана и кезила*, који његове планове у ономе што остаје, у *Окриљу*, осујећују. То је свет *Тамних ствари*, непознаница и *Незнан* за оног ко у њему обитава. Тај свет је *Лутајући огањ*, у којем да би се остало, појединац на крају мора постати *Ђаволов друг*. Ту се гранање света таме и отпадничког живота у њему за тренутак зауставља, не би ли се у последњим збиркама (и избором) сугерисао смисао промене и преобраћења – *Кад помислим на себе кришом се прекрстим, Ту сам, у тами, Ја и моја пратња*. Тамна поема Новице Тадића, прочитана само из наслова, прича причу о усамљеном отуђеном појединцу који се у свету зала мора борити тако што ће наћи праву меру тога да и сам њему припадне, како би га (молитвом) победио.

#### 4. 12 Поетика циклуса

За тренутак се можемо задржати и на природи циклуса у Тадићевој поезији<sup>279</sup>. Што се тиче циклусних организација, Тадићева поезија је варијабилна. У каснијим верзијама збирки могло је доћи до њихових делимичних и потпуних измена. Поред промена назива циклуса, њиховог броја у оквиру збирки, саме унутрашње организације песама у оквиру циклуса, које се тичу распореда песама, али и самих песама које улазе у њихов састав, Тадић је био склон и томе да укине циклусе или да их у новој верзији збирке направи, да их осамостали и од њих сачини нове посебне збирке. Овакав вид третирања, односно организације песничке грађе на надтекстовном нивоу, довео је до тога да је саму природу лирског циклуса посматрамо на двојак начин. Док су са једне

---

<sup>279</sup> Под лирским циклусом подразумевамо систем који се састоји од извесног мноштва текстова који ступају у одређену међусобну интеракцију на интертекстуалном нивоу и формирају умногоме хомогено јединство вишег реда – 'надтекст'." (Стерјопулу Апостолос 2003: 134).

стране они често били организациони фактори песама, са друге је њихово често мењање приликом нових верзија збирки, прегруписавања песама у изборима из поезије, па и у коначној електронској верзији Тадићевог рукописа, водило закључку да се кохезија унутар самог опуса није постизала циклусном организацијом. Фрагментарност и дифузност која је на принципу (пре)компоновања циклуса присутна, такође указује да је Тадић напуштао симболистичку, неосимболистичку и постсимболистичку традицију неприкосновености циклуса и на тај начин своју поезију смештао у оквире постмодернистичке произвољности, дифузности и промене.

Песме које су део лирског циклуса имају двојни онтолошки статус. Са једне стране, имају значење као самостални текстови, а са друге значење формирају у снажној зависности од других текстова циклуса, те унутар њега делују и центрифугална и центрипетална сила – она која настоји да сваки текст посматра као самодовљну целину, као и она која делује ка интеграцији смислова сваког појединачног текста (Стерјопулу Апостолос 2003: 82). Карактеристика Тадићевих циклуса је таква да су центрифугалне силе много јаче од центрипеталних и да се текстови лакше одвајају од својих примарних надтекстовних целина, какви су циклуси. Са друге стране, ако имамо у виду да и циклусе треба посматрати у контексту (од минималног који би било дело једног аутора до тзв. тоталног контекста као целокупности свих контекста (Стерјопулу Апостолос 2003: 68), сами циклуси имају тенденцију да се шире, односно у Тадићевој поезији је лако стварати и читалачке циклусе (Стерјопулу Апостолос 2003: 52) који би били тематско-мотивски или жанровски организовани. У том смислу циклуси молитви и бројаница су склони ширењу јер таквих текстова има и изван истоимених циклуса. Такође песме које имају у наслову „сан” могуће је посматрати као део једне посебне (читалачке) целине. Циклус о кезилима постоји у оквиру збирке *Смрт у столици*, али се кезило појављује и на другим местима ван њега. Што се тиче самих постојећих циклуса, кохезионе силе нису толико јаче ни у погледу њиховог састава који може бити променљив – поједине песме могу изостати, а друге се могу додати. ни у погледу њиховог редоследа. Тадић их је мењао у оба смисла.

Према интензитету релације интертекстуалних веза унутар самог циклуса, издвајају се три степена повезаности лирског циклуса: максимално повезани (сваки појединачни поетски текст је повезан непосредним односима са свим другим текстовима датог циклуса), довољно повезани (сваки поетски текст је повезан непосредним односом у најмању руку са једним од текстова датог циклуса) и минимално повезани циклуси (песме унутар циклуса нису повезане унутарњим

смисаоним везама већ према неком спољашњем обележју какво је, на пример, хронолошки редослед или заједничка тема) (Стерјопулу Апостолос 2003: 88–90). Тадићеви циклуси у највећој мери припадају трећем типу. Циклуси су пре радијално него линеарно везани<sup>280</sup>, с тим што је сама валентност текстова<sup>281</sup> ипак мала.

#### 4. 13 Поетика стиха

У поезији се синтаксички низ подвргава стиховном сегментовању и подлеже прерасподели (Петковић 1995: 107). Развој поезије и стиха у ново доба водио је, међутим, ка постепеноме слабљењу и укидању знатног броја ограничења, како на ритмичком, тако и на језичком плану (Петковић 1995: 12). Песнички језик, односно језик поезије, онако како је био разумеван у ранијим епохама, у потпуности је разграђен и естетске вредности уметничких текстова, па и поезије саме, морају се мерити захтевима културе нашег времена.

Што се тиче Тадићевог стиха, од почетака певања, он је био слободан, без традиционалне метричке структуре. Не познаје риму ни у ком облику, а ритмичност постиже или понављањима или сегментираношћу која одговара пре свега редукованој и уздржаној емоцији, или реторским захтевима мешовитих жанровских облика. Поред оних песама које су строфично организоване, у целинама са варијабилним и несталним бројем стихова, Тадић пише и песме у прози, код којих је поред лирских елемената, присутан виши степен реторичности.

Његова поезија, у суштини, левитира стално на граници између лирског и епског. Како јој углавном недостаје емоционални супстрат, или он претходи написаној песми, тако у њој може бити више наративног – догађајности у различитим степенима, са елементима рудиментиране фабуле, па и дијалошких реплика<sup>282</sup>. Све то условило је

---

<sup>280</sup> Линеарни тип повезаности подразумева везе између текстова на синтагматичком нивоу и обезбеђују постојање тзв. лирског сижеа, док радијални тип повезаности не подразумева повезаност на фабулативном развоју поетске ситуације већ се заснива на смисаоном повезивању текстова (Стерјопулу Апостолос 2003: 137–138).

<sup>281</sup> Под валентношћу подразумевамо способност поетског текста да ступа у разнолике смисаоне интеракције са другим текстовима циклусног низа (Стерјопулу Апостолос 2003: 138).

<sup>282</sup> Драган Лакићевић (1985) их назива скеч-песмама које садрже апсурдне дијалоге. Таква је, на пример, песма „Гадна ствар” (II, 252). Ненин (1985) сматра да је Тадић најслабији управо тамо где жели да

посебну природу његовог стиха, који је стално на граници према (реченичном) исказу. Заправо, приметимо да, како се ближимо хронолошком крају Тадићевог опуса, све чешће наилазимо на хибридне текстове, оне који лакше прелазе границу поетског, као и оне песме код којих су стихови дужи, успоренијег ритма, али са наглашенијом реторичношћу. Паралелно се смањује број песничких слика надреалистичког типа изградње, језик се приближава разговорном, како у ритму, тако и у синтаксичком склопу, па кроз мање присуство тропа, који су били изразито присутни у почетној фази Тадићевог стваралаштва.

Ђорђевић наротивизацију види у коришћењу приповедне фразе, увиђајући да се Тадић користи „[...] и парчетом фабуле, лика, идеје, дескрипције итд.” и да од њих прави „прозне текстове кондензоване лирске сугестивности” (2004б: 34). „Чак би се могло рећи да наративни исказ, тако редукован, одговара Тадићевом уметничком доживљају стварности, заснованом на перципирању и евоцирању егзистенције и оних њених елемената којима се она најдрастичније конкретизује, као што су збивања и догађаји. Све је чешће повод Тадићевих стихованих или прозних остварења неки појединачни догађај, нечији поступак, као чин-амблем једне животне приче, или неки крупан, рекло би се, историјски догађај, из којег се апстрахују, скоро до епских размера, поједини аспекти колективне и појединачне егзистенције” (Ђорђевић 2004б: 34).

Тадићев стих није резултат лудичког момента, игре са традицијом, већ природни израз песничког субјекта чија је егзистенција умногоме угрожена. Зато је он најчешће и обликован елипсама које укидају глаголско језгро и преносе га, семантички, на именички део. Савршен пример је песма „Кезилићи”, у којој нема ниједног глагола, а све врви од збивања. Такав збијен стих, редукованог садржаја, појачавао је сугестивност песничког језика. „Тадићев стих је целовит поетски исказ који обједињује у себи истину конкретног, појединачног примера и истину свеколиког егзистенцијалног искуства. Он је истовремено и актуелан, попут новинске вести, и свевремен, попут народног усменог предања, пословице или бајке.” (Ђорђевић 2004а: В4)

Пошто имамо у виду Тадићев хронолошки рад на поезији, те верзије песама из првих издања и оне последње која је забележена у *Сабраним песмама*, можемо приметити да је током рада на својим стиховима, имао обичај да краће стихове, који су се раније могли састојати и из само једне речи, повезује и од њих ствара нове дуже

---

исприча неку причу, док је за Игњатовића (1990) добро нађена форма тамо где се прозно и поетско стапају.

стиихове. Навешћемо неке примере. У песми „У ципелама”, почетна два стиха у првој верзији збирке *Присутства* су гласила: *месец је по предсобљу / чари просуо*, да би у новој верзији (коју читамо у *Сабраним песмама*), ова два стиха заједно чинила један, односно, први стих: *месец је по предсобљу чари просуо*. У песми „Грицкала” у последњој верзији завршни стих гласи: *Изнад лика што записан је у дубини*, док је у првој верзији тај стих био подељен у три стиха: *Изнад лика / што записан је / у дубини*. Тадић је умео и да „старе” стихове употпуни, односно продужи неком речју које у ранијој верзији није било. На синтаксичком плану Тадић се концентрише на мање јединице, сегменте стиха: „[...] сам стих обликује се заправо кроз односе ових сегмената, уз ефекат ’отварања’”, како то објашњава Срба Игњатовић (1976: 110).

Та промена сегменталности стихова, која је као последицу имала и промену ритма, упућује на тенденцију у којој се фрагментарни стихови удружују у целине исказа природнијих обичном говору, те носе и одређени знак да је Тадић све чешће размишљао о прозном ритму у својим делима. Отуда нису необичне ни песме у прози које читамо у збирци *Потукач*. Ова мезалијанса, у суштини далеког карневалског порекла, повезана је донекле и са ритмиком библијских стихова, али и прелазних средњовековних жанрова молитве, похвале и плача, који су Тадићу, нарочито у последњим годинама стварања, посебно биле занимљиве.

#### 4. 14 Лотреамон, надреализам и Тадић

##### 4. 14. 1 Лотреамон и Тадић

Веза између Лотремона<sup>283</sup> и надреализма није непозната, будући да су се сами надреалисти позивали на његово стваралаштво, и то до идолопоклоничких размера. Бретон је чак и покушавао да оправда раскол у самом Лотреамону, готово апсурдан,

---

<sup>283</sup> Лотреамон настаје и нестаје у самом чину писања. Исидор Дикас (1846 – 1870), писац је *Малдорорових певања од грофа Лотреамона* и две свеске *Поезије*. Рођен у Монтевидеу, живот је провео у Паризу, где је умро у 24. години. Ужасавао се присуства других људи. У његовом загонетном животу нема трагова жена, али ни других пријатељстава. Познат је под псеудонимом Лотреамон. За још јединог пријатеља могао је имати читаоца, којег често зазива и са којим у *Малдороровим певањима* разговара. „Певања су кошмар болесног, туберкулозног младића, у добу када је умирање од туберкулозе била тортура која је до последњег даха остављала, свирепу живу, жељу за животом.” (Марић 1964: 9)

али свакако изненађујући чин негације сопственог дела, што је овај писац учинио објављујући есејистички текст *Поезије*, након чувених *Малдорорових певања* (1868). За Бретона, и надреалисте уопште, такав заокрет израз је бунта: и сам Лотреамон се морао окренути насупротив ономе што је заступао у Малдороровим певањима. „Да ли због фијаска са *Певањима*, због жеље да што пре стекне име, или због стварног преокрета убеђења, тек неколико месеци касније (после објављивања *Певања*, прим. Ј. М.) Дикас одједном изјављује да се потпуно одрекао своје прошлости. Он који је славио зло, прокламовао своју мржњу према људима и објавио Богу рат, сада тврди да је решен да убудуће опева само 'наду, мир, срећу, дужност', да је поезија савременика потпуно лажна, 'јер дискутује о принципима, а принципима не треба.' [...] Узорни Малдороров бунт, један од најрадикалнијих у деветнаестом веку, тако богатим у свим врстама бунтова, бунт не услован, не против овог или оног друштва, ни против друштва уопште, већ против цивилизације уопште, против човека уопште, та 'апсолутна негација', завршава се у 'Поезијама' потпуном капитулацијом пред једним друштвом и једном етиком на прагу њиховог слома, на годину дана пре појаве Комуне [...]” (Марић 1964: 10–11) Према Марићу, из чисто књишког сатанизма, он је прешао у књишки конформизам (1964: 18), а да заправо не знамо чиме је тај прелазак био изазван.

Лотреамонов бунт<sup>284</sup>, не само као пример романтичарског бунта, свакако је један од најрадикалнијих бунтова који познаје историја светске књижевности. Он не преиспитује само границе бунта као таквог, већ и његове реализације, испољавања у оквиру књижевности. То је бунт против цивилизације, човека, али је најзначајније то што се завршава потпуном његовом капитулацијом у *Поезијама*. Овакав вид преокрета, капитулације, помирења, подсећа на радикални, али поступно увођени преокрет у оквиру Тадићевог лирског пева, уколико имамо у виду целину у континуитет његовог песништва. Оно што је за истраживаче његовог стваралаштва било најинтригантније, преокрет односно заокрет ка хришћанском виду спасења, као да има свог далеког претка у Лотреамоновом зачудном заокрету након *Малдорорових певања*.

Главна сличност међу свим отпадницима била би њихово безбожништво<sup>285</sup>. Управо тај проблем безбожништва се не може једноструко и лако решити. Наиме,

---

<sup>284</sup> И Рембо и Лотреамон били су песници бунта и отуда велика инспирација потоњим надреалистима. Нека врста неприлагођености постаје тријумф стваралаштва, али и код једног и код другог, долази до извесног одрицања.

<sup>285</sup> Напомињемо још једном да није битно колико се оно тиче самих аутора, већ пре свега текстовних инстанци.

Лотреамоново безбожништво није пуки атеизам, већ гностичка визија света која Богу „рачуна” и присуство зла у свету, односно нужност зла као активног принципа (уп. Максић 2010). То саучесништво Бога и зла, удаљава нас од суштинског атеизма и води у гранично подручје сатанизма, где је аморално блиско Богу. Међутим, овде пре свега треба имати у виду где се и на који начин додирују и коначно разилазе сатанизам и гностицизам. Заправо, у основи је много снажнији гностички утицај него идејно деловање изворног сатанизма. О идеји безбожништва се свакако не може говорити, јер и код Лотреамона Бог постоји. Код Тадића, такође, место трансценденције никада није било укинута. Оно је могло бити другачије попуњено, и ту проналазимо оправдања за увођење других религиозних система, али о његовом нихилистичком укинућу и атеистичком порицању, нема доказа. Могли бисмо рећи да је Лотреамон много ближи Ничеовој идеји увођења натчовека који би на то место могао доћи, јер колико год антихуманстички био наклоњен, Малдорор је човек, али ослобођен Бога, као и Ничеов натчовек, и тај који се може супротставити човеку, будући да припада свету зла којег је направио Створитељ (Демијург).

Необична склоност овог загонетног песника романтизма и Новице Тадића је у изградњи бестијаријума. Лотреамонов хербаријум броји свега три-четири биљке, али је зато у питању раскошни бестијаријум који носи карактеристике првобитног римског, али и средњовековног и модерног бестијаријума, где у животиње симболи необузданих агресивних ангона у човеку (Марић 1964: 19). Животиње се јављају као симболи негативног, односно симболи зла, зле савести, како је то и у Тадићевој поезији. Башлар је набројао 185 врста животиња код Лотреамона, од којих су неке чисто књижевни симболи. Оне се појављују увек у неким детаљом појачаним песничким сликама: смрдљиве мачке каменитих брда, курјак који бљује пера... „Та поезија канци, тентакула, чељусти, двоструко је деструктивна, она је садистичко разарање света и мазохистичко саморазарање, blasfemiја из чежње за немогућом чистотом. Та апокалиптична визија света је свакако најаутентичнији вид Лотреамонове поезије, и најоригиналнији. Немогуће је било дати израз таквом психичком паклу ако се није доживео.” (Марић 1964: 19) У Тадићевој поезији која обилује нешто мањим бројем животињских врста, чији смо преглед и овде сачинили, животиње се појављују у сличним функцијама, а што је још интересантније, и у слично организованим песничким сликама, које су поетички веома сродне надреализму.

Велику сличност можемо приметити имајући у виду присуство временске симултаности и синхроничитета. „Свака сцена у Малдорору је непосредно доживљена

када је и замишљена. Речена у граматичком презенту, најчешће као нешто што се збива када се о томе прича, или у имперфекту који није враћање у прошлост, већ евокација, актуализирање нечега што је у трајном постојању.” (Марић 1964: 21) Вечити трајни презент имамо и код Тадића: утисак да се све збива у часу када се о томе пише. Битно је подвући значење тог презента који делује изоловано и од прошлости и од будућности. Не може се веровати ни у какво чекање, јер је субјекат уљепљен у непосредност. У питању је невременска, свевременска или безвременска постојаност, а симултаности сцена доприноси адекватан избор глаголског времена, најчешће презента или аориста, који као да бришу могућности постојања прошлости и будућности. Пакао садашњости код Новице Тадића ипак трпи преображај, ако имамо у виду целовитост његовог тамног пева. Појављује се визија будућности у оквиру комплекса идеја хришћанског православног спасења, али то не значи да у појединим песмама, дакле фрагментарно узевши, не можемо да говоримо о потпуном одсуству будућности.

Малдорор је ипак само типични црни романтични херој који је истовремено и узвишен и јадан, и натприродно моћан и изгубљен у овом свету. Горд је као Сатана и желео би да буде једнак Богу. Романтични бунтовник против Бога, власти, ауторитета и сваког поретка није на исти начин могао бити остварен у Тадићевој поезији. Али, будући да она обилује различитим гласовима и у својој полифонији (привидно) укида глас доминантног, у иронично дистанцираним субјектима можемо осетити далеки одјек романтичарског презира и надмоћи. Тадићев бунтовник, *хришћанин у граду*, *тајни монах*, преображени је отпадник: онај који је преживо искуство претходних епоха и који може да реплицира бунт једино као тиху побуну, помешане гласове, неодрживе разлике које његов систем доводе до границе самоукидања, али је не прелазе.

Лотреамон је настојао да осветли реалност зла, агресивности и свирепости, изражавајући визију света који је дубоко заглибљен у својој декаденцији. То је кључно и за Тадићеву поезију. Малдорор је схватио да правде нема и да сваки човек изазива ужас свог ближњег (Лотреамон 1964: 143). Човек је зао, али не зна зашто је зао и као да га на то наводи нека виша сила. Као да је узрочник свега тог делиријума зла сам Бог, први садист, стари крвник, највиши блудник. „Је ли ме неки делиријум мога болесног ума, неки тајни инстинкт који не зависи од мог мишљења навео да извршим овај злочин; а ето, патим исто колико и моја жртва.” (Лотреамон 1964: 144) Идеја тајног инстинкта је блиска идеји старог крвника, односно гностичког злог Бога, Демијурга, који је творац земаљског света, те отуда одговоран и за целокупно зло на њему. Када



говори о таквој сили, Лотреамон не говори о Богу, добром Богу. Његова визија усредсређена је на земаљско зло, чији је творац само један од два бога дуалистичких религиозних учења, какво је гностичко. Међутим, у Тадићевом песничком свету јасно постоје оба Бога (мада је Бог често одсутан, он постоји у свести песничких субјеката). Иако је један од њих задужен за стварање земље, па и зла на њој, Тадићу је он метафором обликована песничка слика зла као идеје, док је појавно зло последица људских активности у којима је најстрашнија злоупотреба сопствене слободе. Хришћанска и гностичка визија опстају под једним кровом. Код Лотреамона се чини да је Други Бог заправо једини присутан, те отуда и снажније везивање Малдорорових певања за култ сатанизма.

Малдорор носи и одјек јововске запитаности над божанским злим делима: „Зашто има неправде у божанским одлукама? Да ли је Створитељ безуман; а истовремено најјачи усвом бесу! [...] Видео сам Створитеља како, подстрекавајући своју бескорисну окрутност, подмеће пожаре у којима гину старци и деца!” (Лотреамон 1964: 63, 71). Зато су Малдоророва певања заправо његова Борба са Богом (али опет само његова), у овом земаљском свету, и да Бог „несумњиво постоји, пошто постоји свет који је он створио, и који нико други тако ужасним не би могао створити” (Марић 1964: 24). Бунт је двосмислен, и садистички и мазохистички. „И ко зна да ли добро и зло нису иста ствар, којом сведочимо са бесом у души о својој немоћи да досегнемо до бескраја, па ма и најлуђим средствима.” (Лотреамон 1964: 77)

У поетичком смислу, сама *Малдоророва певања* представљају врсту обрачуна са тадашњом романтичарском литературом. Романтизам се осипа и најављује долазак модерне који ће се прокламовати самим чином дезинтеграције, како субјекта и света. Отуда у *Певањима* има и ироније и пародије великих романтичарских мотива. Да је у питању успела пародија, види се пре свега у томе што она никако није у првом плану, већ је повучена у позадину.

Што се тиче обликовања самог смеха, и код Лотреамона је реч о језовитом смеху наказе: „[...] имао сам жељу да се смејемкао и други; али то чудно подражавање било ми је немогуће. Стога сам узео нож оштра сечива и исекао кожу у пределу где се састају усне. За тренутак ми се учинило да сам постигао свој циљ. Угледао сам у огледалу та уста унакажена по мојој сопственој вољи! Била је то заблуда! Крв која је у млазу текла из посеклина спречавала је, додуше, да јасно разазнам да ли је мој смех био као и у других. Али после неколико тренутака таквог упоређивања, видео сам јасно да мој смех не личи на људски смех, то ће рећи, ја се и нисам смејао.” (Лотреамон 1964:

36) Мало даље, јунак ће рећи: „Ја, ја не знам да се смејем. И никада нисам знао да се смејем мада сам више пута покушавао да то учиним. Збиља, тешко је научити смејати се. Или, боље, чини ми се да неко осећање одвратности према том гнусном чину представља основно обележје мог карактера.” (Лотреамон 1964: 147) Код Лотреамона је радикално представљен кез, окамењени део осмеха који настаје физичким засецањем лица, усана, како би се направила гримаса као пародија осмех, што је уједно и једини вид осмеха код Лотреамона и Тадића и кључни облик дехуманизације, одсуства емпатије.

„Човек и ја, затворени у тамницу свог разума, као језеро у обруч коралних острва, уместо да ујединимо своје узајамне снаге како бисмо се одбранили од случаја и недаћа, ми се удаљујемо, дрхтећи од мржње, и крећемо супротним правцима, као да смо ранили један другог љутом камом! [...] два пријатеља који упорно настоје да се униште – каква драма!”(Лотреамон 1964: 144, 145). Тадићев песнички свет, такође, познаје једино крвнике, лажна пријатељства и медвеђе услуге, и до те мере редукован емоционални регистар који не познаје осећања мимо страха и стравичности.

Везу са Лотреамоном треба посматрати и као Тадићеву везу са романтичарском традицијом певања, која је остварена, како смо поменули, и у доживљају града. Тадић прави заокрет од романтичарског доживљавања ноћног пејзажа. За њих је одлазак у ноћ био одлазак у смрт, док је код Тадића реч о призивању једног сасвим особено устројеног света. „Док су се песници романтичари кретали у једном простору, који је, у великој мери, био подложен различитим врстама идеализације, у Тадићевој песми реч је о простору који је далеко од сваке идеализације.” (Микић 2010: 34) Ако је за романтичаре било карактеристично истицање култа песника као непризантог законодавца света, код Тадића је песнички субјект *ругоба последња*. „Песник не само што напушта митски простор идеализације сопствене улоге, већ самог себе детронизује и приказује као најрадикалније одступање од свих уобичајених облика људског и песничког бића.” (Микић 2010: 35) Реч је о полемичком суочавању са традицијом и наслеђем. Удаљавање од поетике романтизма јесте и удаљавање од доживљаја, од претеране осећајности. А већ је то успео Лотреамон кроз дезинтеграцију романтизма и наговештај модерног песништва и другачијег певања у оквирима естетике ружног.

#### 4. 14. 2 Надреализам и Тадић

Као што са правом можемо говорити о постојању, односно индицији надреалистичких поетичких тенденција и пре појаве самог надреалистичког покрета, на исти начин можемо увести опстајање надреалистичких поетичких тенденција и након званиног окончања деловања овог покрета. Надреализам је, као културни и уметнички покрет, изазвало пре свега незадовољство постојећим друштвом, његовим моралом и системом вредности, што је свакако било рефлектовано и на уметност тога доба, а тако и на књижевност. Отуда је основни поетички захтев надреалиста био у повратку, односно рехабилитацији ирационалног, што је у основи романтичарска тежња: открити стварност у надстварном, иза зидова рационализма и логике. Директне претече надреализма, које су и сами у првом реду истицали, били су француски песници Рембо и Лотреамон, мада се не сме скрајнути ни утицај немачких романтичара. Што се српског надреализма (београдски надреалистички круг) тиче, он је од самог почетка био у дослуху са француским надреализмом. Зато говоримо о типолошком јединству српског и француског надреализма (Новаковић 2002: 10), а не о директним утицајима једног на други покрет. За разлику од егзистенцијалиста који донекле рехабилитују гностичку мисао да је човек бачен у тамницу постојања, надреалисти корен ових егзистенцијалних проблема налазе у томе што је човек изгубио могућност за комуникацију, под разорним дејством рационалног мишљења (Новаковић 2002: 17). Та доминација рационалног удаљила је човека од праве стварности, те он живи у неаутентичном свету. Зато је један од императива надреалистичког стварања управо разарање признате стварности и рушење владајућег поретка (Новаковић 2002: 24). Надреалистички покрет је сан о друштву без принуде, у којем се Жеља неће супротстављати Закону (Новаковић 2002: 25), што само по себи заиста може представљати утопијску идеју. Жеља о којој говоре надреалисти јавља се као критика рационализма и морала грађанског друштва заснованог на потискивању ирационалног (Новаковић 2002: 22).

Ако Тадићеву поезију и будемо читали у веристичком кључу, можемо се с правом позвати на текст Душана Матића, „Истина као конструкција” (1922), где се у духу Дјуиевог прагматизма, говори да је стварност у својој основи ирационална и да ниједна слика те стварности коју ми можемо дати неће бити адекватна. Са друге стране, то нимало не умањује њену уметничку аутентичност. Како су и надреалисти потенцијале ирационалног користили управо за што потпуније приказивање

стварности, интегралне стварности, тако ће се и аутентичност Тадићевог песничког света лако описати и оправдати.

Јелена Новаковић у књизи *Типологија надреализма* (2002) издваја неколико главних тема – лудило, сан, смрт, побуна и револуција – које се појављују у књижевности надреализма. Оне на посебан начин кореспондирају и са Тадићевим поетичким изборима.

Прва тема која се издваја јесте тема лудила<sup>286</sup>. Лудило је надреалисте пре свега интересовало у смислу сагледавања равнодушности душевних болесника према свету, јер су они окрепљење пронашли у сопственој машти. Лудило, као симболичка форма, представљало би израз крајњег незадовољства постојећим светом (Новаковић 2002: 38)<sup>287</sup>. Код оваквих људи долази до прекида човековог „ја”, чији нагони носе превласт над свешћу и разумом посредоване стварности. У питању је посебна врста одбране субјекта од притиска спољашњег света, због чега се и гради та нова реалност. Душевни болесници се потчињавају једино жељи и нагонима и одбацују друштвене и моралне одговорности, тако да они у свом стваралаштву граде управо свет којем надреалисти теже – свет у којем проговара ирационално ослобођено логике рација, чиста жеља неоптерећена моралним захтевима. Душевни поремећаји су израз револта и средство за оспоравање прихваћене стварности (Новаковић 2002:40). Оно што надреалисти раде јесте управо ревалоризација лудила у оквиру великог процеса ревалоризације ирационалног (романтичарска традиција), а већ смо рекли да је то била и карактеристика позне модерне.

Због чега је лудило могло бити занимљиво за Тадића? Пре свега због своје амбивалентности, а знамо да његова поетика снагу црпи управо на двоструким позицијама. Лудило је важна тема и за књижевност експресионизма, а код Новице Тадића, оно је укључено и у доживљај градског живота, а преко њега у тумачење човековог положаја у вредносно испражњеном свету (Микић 2010: 131)

Јуродивост може бити Тадићева тема и занимљиви су његови записи под насловом „Болница међу чемпресима”, коју сачињавају песме у прози у двадесет

---

<sup>286</sup> Коча Поповић тако пише *Записе из луднице*. А ту су и *Записи из помраченог дома*, шести број *Сведочанстава*, који је посвећен стварању умоболних.

<sup>287</sup> Подсетимо се да је исити статус „с ума сишавших” и у поетици српске позне модерне, односно протоавангарде, чији парадигматични пример налазимо у Пандуровићевој „Светковини”. И ту је представљено „лудило које спасава”, јер одваја појединце који се не могу помирити са светом у којем живе и проналазе свој искорак из такве стварности у љубави као посебној врсти „лудила”.

фрагмената. Болнице, према Фукоу, представљају посебна места које он означава хетеротопијама. Фуко поред појма утопије као „распореда без стварног места, простора у суштини нестварних”, уводи и појам хетеротопије као „стварних места”, да би њима означио „утопије упросторене посредством стварног распореда” (Фуко 2005: 31). Као таква, ова су места „друга у односу на сва распоређивања која одражавају, односно, то су места „изван свих места, но чији се положај ипак да стварно одредити” (Фуко 2005: 31). Он издваја два главна вида хетеротопија – „хетеротопије кризе, као повлашћена или света места за појединце који се налазе у односу на друштво или околину унутар које живе у стању кризе (попут адолесцената, трудница, старца...)” и „хетеротопије одступања, које настају појединци чије понашање одступа од уобичајене норме или просека (попут затвореника или душевних болесника)” (Фуко 2005: 32–33). Перцепција света промењена под дејством лудила, која рађа алогичне надреалистичке стихове јавља се и у песми „Гриве, лудости” (II, 237), или када је једина муза Хистерија („Јутарња песма”, II, 169). Микић (2010: 133) ту додаје и песме „Метлица 50” (II, 20), „Да би умро код своје куће” (IV, 140), „Заглушен идем кући” (IV, 162). Карактеристично је да је болница простор додатно декомпоновања тела, а не његовог излечења. То показују још две песме које тематизују лудило – „Врт са лудом” (I, 257) и „Лудница” (I, 250), од којих прва представља велику гностичку алегорију човековог живота на овом свету, далеко од Бога творца.

Друга тема јесте сан. Вероватно прва асоцијација када се помене надреалистичко стваралаштво јесу снови као вид појављивања ирационалног и несвесног, због чега посебно дугују и Фројдовој психоанализи и књижевности немачког романтизма. Сан представља још један вид примања порука из несвесног. Он је такође повлашћено место свакога ко тежи интегралној визији сварности која и не може бити ништа до једна субјективна визија која своју истинитост одређује према прагматичним циљевима (Матић 1922). Дакле, продор ирационалног у сан и слике које из тог сна остају, посебна су врста фасцинације надреалиста, како у књижевности, тако и у сликарству, а нарочито на филму. Однос сна и јаве је однос комплементарности. То је пут ка тоталној стварности, где нема закона каузалитета из живота на јави. Сан за надреалисте јесте начин заштите од баналности егзистениције (Новаковић 2002: 48) и Бретон у „Првом манифесту надреализма” говори о примени сна на решавање основних животних проблема. Његови спојени судови нису ништа друго него метафора за интегралност сна и јаве и њихову комплементарност. „И романтизам и реализам поручују да рационални поредак ствари није једини, него само један од могућих и да, поред рационалних,

постоје и ирационални путеви сазнања” (Новаковић 2002: 50) Јелена Новаковић даље објашњава: „Одбацујући и спиритуалистичку концепцију која претвара сан у поруку неког вишег духа у позитивистичко становиште које у њему види деградацију будне мисли, надреалисти посматрају сан као део саме стварности. Када буде престао да одваја сан и јаву на штету оног првог, човек ће превазићи противречности између жеље и стварности, која његов положај у свету чини неприхватљивим, и спозанће ’надстварност’ у којој се ове категорије не појављују као антагонистички и неспојиви ентитети” (2002: 52) Сан је природни део надреалног, а надреално је стварност.

За романтичаре је сан био и место где је човек примао божанске поруке. Код Тадића постоји нешто и од ове традиције, јер је сан свакако место у којем он комуницира са оностраним, али овде су у питању тамне силе. Читав његов опус садржи низ песама које у свом наслову имају реч сан. По свом уобичајеном поступку, када у насловима издваја две кључне речи, ове песме увек имају на првом месту појам који песму одређује посебно, док је други појам – сан – одредница за опште. То су следеће песме, од којих све имају измењене перспективе, као и логику која се не повинује законима здравог разума: „Играчке, сан” (I, 174), „Изложба, сан” (I, 194), „Ципеле, сан” (I, 219), „Кожа, сан” (II, 243), „Нарамак, сан” (III, 117), „Књига, сан” (III, 122), „Селидба, сан” (III, 133), „Ножеви, сан” (III, 141), „Писмо, сан” (IV, 54), „На станици, сан” (IV, 81), „Рогови, сан” (IV, 107), „Пред тобом, сан” (IV, 112), „Празан рукав, сан” (IV, 163). Већ сами наслови припадају групи надреалистичких спојева, с тим што се у сваком јавља један заједнички именитељ који поставља основу поетике ове посебне групе песама. У њима се налазе и експресионистички елементи из сфере телесности, попут торза, (мртве риђе) коже, косе, језика, ждрела. Сви они прате логику сна која изокреће хронологију реалног времена. Поред песничког субјекта у једнини, јавља се неодређени множински облик који учествује у доживљању језе. Међутим, синтакса је прилично очувана, без драстичнијег нарушавања логике језика. Некада је песнички субјект свестан да сања и те делове песама графички ставља у заграде („Нарамак, сан”, „Селидба, сан”), чиме се нарушава илузија сна, а некада је деперсонализован и потпуно, према механизмима сна, несвестан свог идентитета („На станици, сан”). Последња поемнута песма представља један од познатих хорор-снова, у којима језовитост достиже највиши степен.

Трећа тема је тема љубави као „могућности потпуног остварења човека” (Новаковић 2002: 54). У овом схватању љубави се спајају и епикурејска и платонистичка идеја љубави, што упућује на њену свеобухватност, телесно и идеално.

Код Тадића, међутим, нема ниједне песме у којој се оваплотио било који од полова овако или на неки други начин схваћене љубави.

Четврта тема је тема смрти. За надреалисте је најзанимљивије самоубиство као негативан пол жеље и израз оних амбивалентних тежњи које је открио Фројд (Новаковић 2002: 64). Самоубиство се јавља као једина потпуна гаранција слободе и до крајњих граница доведена негаторска традиција романтизма, који се борио против Бога призивајући у помоћ мрачне сатанске силе (Новаковић 2002: 64). Романтичарски револт добија крајње деструктиван вид – против свега постојећег – части, морала, религије, друштвених институција и живота самог.

Ова врста смрти код Тадиће се не појављује. Нигде се експлицитно не говори о самоубиству, јер код њега не постоји могућност оваплоћења Жеље, ни као љубави ни као смрти. То, наравно, не укида смрт, али она увек долази споља, од других. Зато и говоримо о готово фаталистичком појму смрти. Како човек није одговоран за свој долазак на овај свет, тако он не руководи ни одласком са њега.

Укидање оваплоћења Жеље, која је код надреалиста један од императива када се говори о љубави и о смрти, постаје индикативно за целокупну Тадићеву поезију. Утихнули песнички субјект препуштен је тамним силама које витлају изнад његове главе и одлучују о његовом статусу. Једини покрет овог субјекта јесте ка његовом унутрашњем преображају у смислу помирења, смираја, прихватања таквог стања и искључује било коју другу акцију. Тек када говоримо о самоспознаји и покајању, ми говоримо о делатности субјекта вођеног спољашњим силама.

Ипак, овај симптом изостанка жеље може бити вид нихилистичког одговора поетског субјекта, док би комплекс покајања био вид превазилажења нихилизма, најпре представљен кроз само писање као стваралачки чин.

Пета тема је тема побуне и револуције. Надреалистичко задовољство постојећом стварношћу у коме се мешају романтичарска чамотиња и егзистенцијалистичка мучнина, рађа жељу за отпором, односно конкретном акцијом (Новаковић 2002: 70–71). Како не постоји активност на плану љубави и смрти, на тему побуне и револуције се у Тадићевој поезији говори на нешто другачији начин. Заправо, све те слике стварности израз су незадовољства постојећом стварношћу, (не)моралношћу и изокренутим системом вредности, али изостаје агресивна побуна песничког субјекта и фокус је на осећању страха и стрепње коју она изазива. Побуна се овде врши на нивоу текста, кроз његову амбивалентност, разарањем канона, преплитањем гласова и немогућношћу формирања једне истине. Његов је револт у преплитању религиозних учења, у рушењу

граница канонских облика, превредновању људских осећања, слабости и страхова, најпре.

Посебну пажњу могли бисмо посветити објашњењу појама надстварности као антирационалистичке и антиреалистичке визије реалности. Надреалисти најпре оспоравају сам појам стварности и објективности засноване на законима формалне логике. Случај, фантазија, фантастичност, сан – као облици надреалног које припада иманентном, а не трансцендентном свету, представљају део интегралне визије стварности. Надреалисти артикулишу управо ту тежњу ка укидању антиномије између стварног и нестварног. „Надреално је дакле сама реалност, али ослобођена окова апстрактног мишљења које је своди на област рационално сазнатљивих чињеница и проширена на област ирационалног.” (Новаковић 2002:83) Надреалност утиче на проширење појма стварности на тамне зоне ирационалног (Новаковић 2002: 85), али нема потпуног порицања реалног.

Код Новице Тадића имамо стално одржавање те тензије и спајања реалног и надреалног како би се добила визија аутентичне интегралне стварности. У низу песничких слика, од макроцелина до микроцелина, сусрећемо спојеве који представљају поетички надреалистички еквивалент визији коју би требало представити. На нивоу микроструктура, то најбоље можемо уочити код Тадићевих полусложеничких неологизама, од којих сваки за себе јесте својеврсни облик хифенске метафоре. Али поред полусложеничких, чести су и синтагматски спојеве као виша структура, где је срастање појмова који се доводе у везу још лабавије. Такве су, на пример, све синтагме које имају као један члан именицу кезило, а као други члан појам из предметне реалности логичког рационалног света. Указивање на визију интегралне реалности је такође Тадићев циљ.

Други важан појам за надреалистичку визију стварности јесте појам објективног случаја, који је ништа друго до израз вере у моћ ирационалног (Новаковић 2002: 89). У питању је спој логички неспојивих категорија случаја и нужности. За Бретона у тексту „Надреалситички положај предмета” реч је о врсти случаја који се за човека испољава на сасвим тајанствен начин; нека нужност која му измиче иако је он доживљава као нужност (уп. Новаковић 2002: 86). Врло лако се може довести у везу са Јунговим појмом синхронизитета, а самим тим и са гностичким текстовима. Реч је о случајној подударности између објективног стицаја околности и субјективне жеље. Естетика надреализма неодвојива је од етике, с обзиром на то да уметност за надреалисте увек мора бити ангажована. У том смислу (по)етика надреализма упућује на то да уметничко



стварање није аутономна делатност, већ да и оно учествује као активни чинилац у креирању те стварности. Упад ирационалног у стварност подређену законима логике је поремећај који доводи у питање неку представу о свету и зато је могућност за промену (Новаковић 2002: 112).

Што се саме естетике надрелизма тиче, она је окренута недовршености, нејасноћи и нескладу као главним обележјима. Стварање нема за циљ лепоту него сазнање које треба да доведе до преображаја човека и света (Новаковић 2002: 10). Одбацивање класичних канона лепоте јесте један од видова борбе против постојећег реда. То проналазимо и у Тадићевој поезији која негује горгонски тип лепоте и ближа је полу естетике ружног. Код надреалиста нема савршене форме, јер се инсистира на садржају. Тадић то директно чини када се поиграва устаљеним формама, попут сонета. Ни он не поштује класични идеал склада и пропорционалности, већ нешто што изазива шок, а у томе лежи субверзивна снага дисхармоније подсвести. „Уместо доживљаја лепог, дело треба да изазове шок, да уздрма учмалог човека, утонулог у конформизам баналне свакодневице и конвенционалног морала.” (Новаковић 2002:109) Шок изазивају поремећаји у свакодневној стварности, они који радикално мењају њен изглед и смисао. Таквом субверзивном садржају се даје предност над складном формом (Новаковић 2002: 110).

Код Тадића читамо:

*на столњаку чипке  
изнутрице заклане живине*

*узалуд га отресам  
чипке не отпадају*

*у углу извезена риба  
чврсто за реп ухваћена  
(„Столњак”, I, 41)*

*беле крпе на валовима  
мртви галебови*

*шта их само спусти*

*каква сачма*

*какви црни зраци*

*какви блескови*

*огледала из очију риба*

(„Огледала”, I, 46)

Стварима се одузима њихово уобичајено значење и надограђују се неконвенционалним представама које стварају онеобичене, зачуђујуће слике, противне начелима рационалног ума и логике. Нова поетска стварност, надстварност, дозвољава да алогички и неприхватљиви спојеви постану могући, кроз остварење тоталитета стварног и имагинарног.

Посебну пажњу треба скренути на хумор који је једна од битних компоненти надреалистичке поетике. Пре свега, за надреалисте је и хумор вид побуне против сентименталног и нечег што је мисаоним навикама постало уобичајено, али је и начин поетизације стварности. Смех је заправо „вид нагонске критике конвенционалног мисаоног и осећајног устројства” (Новаковић 2002:110). Хумор даље онеобичава алогички створене слике и даје нови поглед на стварност, у којој су њени делови доведени у изненадне, надстварне односе. Како за надреалисте, тако и за Тадића, хуморно спајање органског и неорганског може бити тријумф задовољства.

Што се надреалистичких техника писања тиче, они најчешће користе две. Прва техника је техника аутоматског писања<sup>288</sup>, а друга је свесно трагање за алогичним спојевима (Новаковић 2002: 126). Ване Бор (према Новаковић 2002: 134–136) издваја неколико техника у надреалистичкој поезији:

1. тематско повезивање у којем се водећа реч или група речи понавља у разним деловима једног поетског текста;

2. поетска пародија у којој се узимају и обрћу познате изреке и пословице као и низање речи према звуковним подударностима (асонанцама и алитерацијама) – код Тадића имамо онеобичавање говорних идиома;

---

<sup>288</sup> Али аутоматизам може ући у састав неких смишљених поступака.

3. симулација (претварање), симулирање душевних болести како би се открили неслућени извори поетске мисли и нове песничке врсте, а која укључује и симулирање грађанског оптимизма и сујеверја;

4. поезија измишљеног или непотпуно изражавање.

Што се тиче понављања, Микић га издваја као један од честих Тадићевих поступака који користи за остваривање ритма у слободним стиховима (2012: 96), посебно у песмама које садрже каталог, какве су, на пример, песме „Механичар” (II, 53), (која садржи каталог средстава за угрожавање човека) и „Родослов Целата” (II, 18), у којој је једино целату дозвољено да роди целата, односно „да репродукује суштину свог бића” (Микић 2010: 103)<sup>289</sup>. Занимљива је у том смислу и песма „Прва плоча” (I, 208) у којој се понављање спроводи готово у духу барокног маниризма. Друга особина се код Тадића појављује кроз већ описано онеобичено коришћење говорних идиома, по којем је сродан и Васку Попи. Има мање симулирања поремећених душевних стања. За такве Тадић обично проналази утеху јуродивих и чешће користи поетику сна за откривање луцидног и новог, док непотпуно изражавање налазимо како кроз особене употребе елипсе, тако и код ретко присутних елемената који додирују поетику вербално-визуелне поезије.

Надреалисти задржавају основно начело аутоматизма: спајање рационално неспојивих категорија кроз повезивање речи које их означавају (Новаковић 2002: 137), а само повезивање почива на привидној или стварној произвољности, у циљу представљања тоталитета стварности које би обухватило и несвесно и подсвесно. Поигравање речима јесте поигравање појмовима и оспоравање општеприхваћене представе о стварности. И према Бретону, песничке слике настају тако што се зближе две мање или више удаљене реалности, а бива снажнија уколико су вернији односи међу њима, мада су ти спојеви спонтани. Наизглед случајан сусрет две логички неспојиве реалности подлеже законима неке унутрашње нужности, коју представљају потиснуте жеље, а које се у аутоматском тексту откривају, што упућује на то да поетска слика није последица, већ извор знања (Новаковић 2002: 139) Главни видови песничке слике су зато метафоре и поређења (Новаковић 2002: 140), с тим што су метафоре успелије у смислу спонтаности, док поређења бивају монтирана. Сама надреалистичка метафора је израз целог једног погледа на свет у чијој је основи оспоравање прихваћених вредности. Тај судар неочекиваних елемената кроз успостављање

---

<sup>289</sup> Ова песма говори у прилог тези о умножавању зла, а све мањим шансама да и добро буде умножено.

неочекиваног односа је надреалистички шок којим се мења рационално схваћена стварност. На исти начин настале су и многе Тадићеве песничке слике, метафоре и алегорије. Не поштујући казуалитете рационалне стварности, у овим сликама се откривају различити необични спојеви које можемо посматрати од његових полусложеница до стихова, строфа или целих песама. О тим алогичним спојевима које користе како надреалисти тако и савремени песници, говори и Лотреамон када описује лепо као случајан сусрет шиваће машине и кишобрана на столу за секцирање. У питању је та произвољност сусрета две реалности, што је истовремено остварење апсолутне романтичарске слободе уметника.

Корнелије Квас упућује на то да надреалистичке слике, које спајају удаљена и супротстављена значења речи, али у оквирима једне текстуалне целине (2007: 78), према Рифатеровој типологији, настају деловањем механизма конверзије. Правило конверзије успоставља односе еквивалентности преображајем више знакова, који припадају сагласним, али семантички удаљеним системима, у један колективни знак (Квас 2007: 78), тако да се интертекст у оквиру конверзије преокреће и преображава у своју лексичку и семантичку супротност. Надреалистички спојеви доносе артифицијелност песничког текста, где се спајају референцијално и контекстуално значење са поетским и интертекстуалним смислом.

Има много таквих конструкција, нарочито приликом употребе говорних клишеа, када они прелази из једне семантичке равни у другу и том приликом им се мења смисао. Ми смо овде навели примере из песме „Призивање ноћи” (I, 127), где песнички субјект умире на сва уста (уп. виче на сав глас), као и песму „Мачији штрајк” (I, 196) (уп. мачији кашаљ). Занимљива је и песма „Испљувак” (II, 253) (уп. стих *Тамо далеко где цвета тепих жут*), као и blasphemична конструкција – *Твоје је месо / Анђеоски спавало, хркало* („Из бележнице”, I, 267)

Примера надреалистичких спојева у обликовању песничких слика има у многим песмама<sup>290</sup>:

---

<sup>290</sup> Има их и у песмама „Тераса” (I, 56) „Црвени скакавац” (I, 154) „Парампарчад” (I, 156), „Гатка о лакој смрти” (IV, 182), „Послепоноћна” (I, 186), „Човек из института за смрт” (I, 190), „Језик” (II, 7), „Остарела леда” (II, 9), „Мали каталог слика” (II, 16), „Коњски шустер” (II, 219), „Вечерња” (II, 147), „Станари” (III, 69), „Сањао кишобран” (III, 195), „Кожа” (IV, 262), „Ново доба” (O, 7).

*где сумрак ставља пород  
ако не на та гнезда на штакама  
ако не у ходајуће зделе  
што се низ улицу помичу*  
(„Где сумрак ставља пород”, I, 54)

*Црни чешаљ приспео је  
Кожно млеко већ уједа  
Још једном ћу запевати  
Мртви петли мртви петли*  
(„У кревету чешаљ”, I, 86)

*Из уста извуче два окамењена лептира  
Веже их црним концем и вуче  
За собом између размакнутог намештаја  
Зидови се згледају  
Плафон изненађује*  
(„Кезилова ноћна игра”, I, 104)

*У лаваобоу  
лежала на првом  
јајету од воде  
тужно  
свирајући на славини*  
(„Сврака моја”, I, 202)

Има још утицаја који су могли бити заслужни за овакво песничко онеобичавање. По апсурдистичкој фантастици неонадреалистичког порекла, Тадићу је близак и песник Џејмс Тејт, чију поезију је и преводио. Три превода су објављена у *Антологији савремене америчке поезије 1945–1994* (1994), а то су „Учећи мајмуна да пише песме”, „У добри час Исус”, „Човек са дрвеном ногом бежи из затвора”. Овај Тадићев превод говори много о његовом књижевном афинитету, те се може уочити склоност ка

сличном начину обликовања песничких слика и композиције саме песме. И Тејтове<sup>291</sup> песме су писане у слободном стиху, базиране су на једној наративној минијатури, са поремећеном логиком језика, коју врло често може изневерити поремећена логика језика. Као и код Тадића, Исус је овде нешто свакодневно, те другу песму треба поредити са Тадићевом идејом о Исусу као јастучету за игле.

## 5. 15 Повратак барока у Тадићевој поезији

Студија *Повратак барока* Ги Скарпете навела нас је да о Тадићевом опусу, који је направио лук од позног модернизма до постмодернизма и истрајавао у њему све до почетка друге деценије 21. века, говоримо у контексту измене поетика, али као о књижевном стваралаштву које призива раније литерарне тенденције, реактивира их и отвара новом поетичком хоризонту<sup>292</sup>.

Скарпета говори о повратку барокних тенденција (не о повратку барока као историјске епохе) у савременој уметности<sup>293</sup>, посматрајући традицију као живу прошлост и супротстављајући се размишљањима о декаденцији уметности (2003: 13). У основи његове студије је идеја „накнадног дејства” онога што је главна одредница барока, а то је „померени центар композиције, обиље и покрет” (2003: 15). Повратак старих елемената у савремену уметност је могућ једино кроз *изобличење*: „кроз хумор, претеривање, појачавање или разоткривање уметничког умећа” (Скарпета 2003: 16) Скарпета ту уметност види кроз естетику денатурализације, односно дереализације, где се против илузије бори самим поступцима стварања илузије. Барок је свет опште произвољности у којем „маска постаје истинитија од лица које скрива” (Скарпета 2003: 21)

У Тадићевој поезији увиђамо управо такав повратак поетике изобличења о којој Скарпета говори – барок, истовремено светован и светачки, потпуно је савремен. Он

---

<sup>291</sup> Тејет пише у традицији непуриста, и ослања се на Витмена, Вилијамса, Перуду. Тејт је дубоко песимистичан песник, који вештином монтаже песничких слика ствара жесток напон у мисаоности. Један од најбољих песника у својој генерацији (Митровић 1994: 281)

<sup>292</sup>О повратку барока говори и студија Грега Ламберта *The Return of the Baroque in Modern Culture*, London: Continuum, 2004.

<sup>293</sup> Избегава да о њој говорио као о постмодернизму. Он се одриче те речи зато што она покрива много противречних схватања и културу у којој може све да стане (Скарпета 2003: 18).

нас, према речима Скарпете, изводи из романтичне психологије и рехабилитује смисао за игру, као и за стратегије завођења – „Карневал, барокне свечаности – уживање у уметничкој вештини, у маскама, режији и привиду. Другачије речено: у играма и показивању жеље, нема никакве потребе за психологијом”. (2003: 27) Водећи се Русевим сагледавањем барокне осећајности (досетке, метафоре, елипсе, зачуђујуће метафоре и оксиморони), Скарпета (2003: 27–29) издваја неколико карактеристичних црта које се поново јављају у данашњој уметности:

1. максимална разнородност;
2. множење украса до тренутка када прогутају суштину;
3. чудовишност, тј. унутрашње увртање које уноси неред у обликовану складну целину;
4. уметност тела;
5. уметност завођења у којем су огледала инструмент греха;
6. транс или уметност грозничавог покрета;
7. попречни додир, уопштеност реторике која повезује све уметности;
8. хипер-театрализација – тело барокних статуа почиње да се креће и да говори.

Суштина естетике барока која се враћа јесте борити се против илузије управо средствима илузије (Скарпета 2003: 30). Поента није у стварању обмане, већ у победи дерелаизације – стварања утиска нестварности стварног света. „Као да више не постоји други начин за борбу против илузије осим да се она доведе до пароксизма – све до тачке у којој се реалност сама приказује као илузија.” (Скарпета 2003: 31) Искривљење стварности је то које нам показује како да дођемо до истине о тој стварности и на том привидном парадоксу лежи сав смисао повратка естетике барока у савременој уметности и литератури.

Једна од главних карактеристика „враћеног” барока јесте денатурализација – уметност је та која ствара лепоту, а не природа. За поезију то конкретно значи да је она почела да се ослобађа функционалне (утилитарне и натурализоване) употребе језика (Скарпета 2003: 236). Чудовишно које се појављује у Тадићевој поезији у бизарним фрагментарним песничким сликама, пут су ослобођења од чудовишности саме, израз тежње да се до стварности дође путем изобличене, искривљене стварности, као једине могуће слике.

Тадићева поезија на више места се директно додирује и са нашом барокном књижевношћу, пре свега литерарним стваралаштвом Гаврила Стефановића Венцловића. Његов *црни биво у срцу*<sup>294</sup> израз је човекове распетости између светлих и тамних страна своје природе, а Тадићева поезија расцепа између људског и божанског у њему. Дуалистичке представе најбоље казују порекло човекове отуђености у овом свету. Сама поезија Гаврила Стефановића Венцловића се у великој мери ослањала како на античку и грчку богословску књижевност, тако и на византијско беседништво и поезију, али и на апокрифе. Тадић такође пише у духу византијске књижевности, са светоотачком жицом Андреја Критског, Дамаскина, Јована Златоустог, Григорија Богослова, Василија Великог. Сродност Венцловића и Тадића постаје још јаче успостављена ако имамо у виду да и наш савременик користи елементе барокних песама смрти, покајних побожних песама, ламента и панегирика, али и у томе што су обојица читали морално-аскетског беседника Јефрема Сирина (уп. Павић 1972: 44). а затим и Јована Лествичника, Григорија Паламу и друге исихасте. Дух модерног барокног проповедника провејава и у Тадићевим записима, када у њих уноси поуке. Барокне слике разуђености и необични спојеви, као и стихови без риме, култ Боогородице, али и критички однос према свештенству и калуђерима (уп. „Гадна ствар”, II, 252), елементи из *Фисиолога*, непостојање јасне границе између поезије и прозе, сећање на смрт, само су неке од особина барокне књижевности какву је и Венцловић писао, а које смо могли уочити у Тадићевој поезији.

---

<sup>294</sup> *Тврдо срце бездана*

*Невидом мојим сада куца*

(II, 77)



## 5. ПРИРОДА И ПРОБЛЕМАТИКА РЕЛИГИОЗНОСТИ<sup>295</sup>

Проблем религиозности у поезији Новице Тадића један је од главних који су се издвојили у вишедеценијском проучавању његовог опуса, и управо онај који је задао највише мука критици. Ово проблемско подручје отвара друго извориште многих неслагања, а тиче се кохерентности и целовитости Тадићевог опуса. Наиме, један од главних повода за несугласице у читању Тадићеве поезије јесте питање њеног развоја, односно значење промене певања кроз интензивно појављивање покајног и плачевног тона, односно елемената православне хришћанске тематике, али са и даље проблематичним статусом. Од самих почетака, али нарочито после промене односа према религиозном садржају, промене која се у већини случајева везивала за збирку *Непотребни сапутници* (1999), у науци о књижевности се као кључно питање у вези с Тадићевом поезијом издваја проблем религиозног, односно начин песничког обликовања религиозних садржаја, са којим је у вези и уочена промена. Међутим, „та промена тона је, на крају крајева, очигледна и непорецива, премда је можда не би требало сувише растезати проглашавањем Тадића за песника 'православне аскезе', 'песника-покајника' и томе слично, јер се тиме ризикује идеологизација његовог дела, чему се сам Тадић изричито противио.” (Путник 2014: 129)<sup>296</sup> Да ли можемо говорити о религиозној поезији или само о аутентичној обради религиозне тематике је почетна дилема, а притом треба бити веома опрезан и не упасти у замку идеологизације, у правцу искључивог детерминисања Тадића као православног песника хришћанског богословља, односно као песника покајника.

Полазећи од тога да је амбивалентност која се испољава на најразличитије начине овде истицана као једна од кључних особина његове поетике, настојаћемо да у том контексту поново преиспитамо статус религиозних садржаја. Наша хипотеза је да се у Тадићевом песничком свету не налазе елементи само једног религиозног система,

---

<sup>295</sup> Ово поглавље базира се на деловима наших ранијих истраживања објављених у радовима: „Дар суза и поетика плача у поезији Новице Тадића” (Младеновић 2013) и „Елементи православног и гностичког учења у поезији Новице Тадића” (Младеновић 2018).

<sup>296</sup> Коментаришући хетерогеност српске поезије деведесетих година прошлога века, Дубравка Ђурић је истакла да се, због ратова вођених на подручју бивше СФРЈ и друштвено-политичке и културне изолације, јавила поетска струја писања „у ретро маниру и/или као антимодернистичка рурална поезија која реферира на локалне митове и православну религију”, те да је као таква учествовала у конструкцији српског постсоцијалистичког затвореног друштва и антизападног националног идентитета (2010: 137).

те ћемо указивањем на елементе који припадају различитим религиозним системима, пре свега хришћанском православном и гностичком, односно богумилском, покушати да одредимо сву комплексност и функционалност оваквог одабира религиозних садржаја, па и саме особене Тадићеве демонологије. У том контексту, поново се намеће и одређење појма религиозне поезије, као и статус такве врсте песништва у савременој литератури.

## 5. 1 Религија – религиозност – поезија

Иако модерна феноменолошка филозофија наглашава аутономни статус свих духовних форми – „на мит, религију, уметност, језик, па чак и науку, сада се гледа као на варијације једне јединствене теме – а задатак је филозофије да ту тему учини јасном и схватљивом” (Касирер 1978: 99) – релације међу овим духовним формама су толико комплексне да нас не ослобађају обавезе да их наново преиспитујемо<sup>297</sup>.

Однос религије и књижевности, религије и поезије се кроз историју у великој мери мењао. Оно што нас овде посебно занима јесте какав је однос савремене поезије и религије, односно шта је то религиозно песништво данас. Поред тога што треба указати на његове особености, треба одговорити на питање каква обрада религиозних тема и мотива упућује на да то да одређено песништво назовемо религиозним, будући да сâмо њихово присуство у неком тексту то не може оправдати.

Појам религиозне књижевности или религиозног песништа и најопштији речници књижевних термина врло тешко нотирају. У *Речнику књижевних термина* Таће Поповић ова одредница једноставно упућује на низ других које би са њом могле бити повезане – библијска (канонска и апокрифна), црквена (књижевни жанрови богослужбеног карактера), дидактичка књижевност и обредне песме (2007: 610). У одредници „Религиозно песништво” у *Речнику књижевних термина* чији је уредник Драгиша Живковић, значај религиозне књижевности је потпуно потиснут, те чак

---

<sup>297</sup> Сретен Петровић (2002) наводи три могућа односа између мита, религије и уметности и опредељује се за трећи: 1. мит и религија онтолошки представљају темељ, док је уметност само манифестна форма религијског и митског; 2. мит и уметност су истоврсне форме које израстају из заједничког онтолошког тла, с тим да у већем делу историјске егзистенције мит прати уметност; 3. мит и религија се у уметности посматрају као спољашњи, небитни, онтички план естетске структуре – став модерне феноменолошке естетике који заступа аутономни статус уметности и мита.

можемо говорити и о некој врсти вредносне дисквалификације и упућивања на њену анахроност, што смемо приписати актуелним идеолошким утицајима времена у којем је речник настао (РКТ 1985: 692–693). Чак ни читава библијска књижевност овде није одређена као религиозна, будући да се за „Песму над песмама” каже да је само добила религиозно тумачење. Оно што се овде ипак добро уочава јесте концепт „личне религиозности”, те се каже да после 18. века има религиозних песника, али нема религиозног песништва као шире категорије (РКТ 1985: 693). „Хришћанска ера у Европи донела је као нови квалитет личну религиозност, најуспелије изражену у лирици.” (РКТ 1985: 693). Таква лирика настаје у раном средњем веку.

У *Принстоновој енциклопедији поезије и поетике*, у одредници „Религија и поезија” (ПЕПП 2012: 1153–1157), наводи се да религиозна поезија не представља ни жанр ни неки посебан облик<sup>298</sup>. У савременој књижевности се, чини нам се, боље него икада указује на проблематичност одрживости концепта религиозне поезије, али истовремено и на то да поезија не може без религиозности у најширем смислу те речи, јер се и њени почеци везују за религију, те је зато можда упутније говорити о религиозности и спиритуалности у поезији него о религиозној поезији<sup>299</sup>.

Састављајући антологију *Српско религиозно песништво двадесетог века*, Павле Зорић под религиозном поезијом подразумева ону поезију за коју је карактеристичан религиозни дух (1999: 5). Али Зорић, опет, опомиње на разлике које постоје између религиозног и песничког дискурса: „Самим тим што кажемо да песник религиозне садржаје изражава поетским (дакле, конотативним полисемичним) језиком, ми подразумевамо и неизбежно постојање разлика међу њима.” (Зорић 1999: 15) Нарочито је код савремених стваралаца присутан такав однос према религији који превазилази оквире догматског учења, па је и сама духовност шира и прихватљивија од црквене доктрине. Међутим, посебно проблемско подручје отвара се када је задатак позабавити се савременим песништвом које се у већој мери позива на религиозну тематику, као и на извесна религозна, односно теолошка учења. Можемо говорити о религиозности самих аутора, религиозности имплицитног аутора, коју ишчитавамо из самог текста, те о религиозности песничких субјеката и ликова, али поезија која се бави религиозним питањима и задире у суштинске појмове и интерпретације религиозних учења не мора

---

<sup>298</sup> „[...] religious poetry does not specify either a genre or a mode [...]” (ПЕПП 2012: 1153)

<sup>299</sup> „[...] we often need to talk of religiosity or spirituality rather than religion [...]” (ПЕПП 2012: 1157)

бити религиозна. „Ма колико био религиозан, сваки песник ствара аутономну форму, ствара један свет са специфичном структуром.” (Зорић 1999: 14)

На сличан начин, преиспитујући проблем Дучићеве религиозности, Јован Делић каже: „Поезија – барем она која доминира у последња два стољећа – није исто што и религија; није то чак ни онда када је зовемо 'религијска' или 'религиозна', мислећи преваходно на њену религијску тематику.” (Делић 2008: 73) Снажан доживљај Бога и божанског и даље не значи да имамо посла са религијом. Тај је доживљај „личан” и „драматичан”, како каже Делић, што нас враћа већ поменутом појму „личне религиозности”<sup>300</sup>. „Пјесник не шири учење, већ поставља питања и проблематизује; вјерује али и сумња; вјерује не зато што зна, већ зато што слуги.” (Делић 2008: 73)

Проблем религиозности је, да поновимо, издвојио се као један од кључних у поезији Новице Тадића. Након ишчитавања целог песничког опуса овог песника, наша хипотеза је била да се у њему не налазе одједи само једног религијског система. Управо интерферентност два религиозна система, православног и гностичког, или три ако богумилство одвојимо од гностицизма као посебну дуалистичку јеретичку доктрину<sup>301</sup>, искључује могућност да ту поезију суштински одредимо као религиозну у најужем смислу речи, под чиме бисмо подразумевали да она мора преносити идеје које припадају искључиво једном религиозном учењу. У том смислу би се можда само одређене Тадићеве песме, посматране мимо свеукупности његовог песничког система, могле третирати као религиозне, али и тада уз извештајан опрез. Чак и уочени несклад

---

<sup>300</sup> Осим тога, и сам концепт личне религиозности није у потпуности непознат православној цркви, иако треба напоменути да га ни на који начин не треба поистовећивати са могућношћу кршења догме. Хришћани имају лични однос са Библијом и молитвом, али он не постаје индивидуално-усамљенички и не престаје бити црквени, иако се молитва одвија у храму сопствене душе (Булгаков 1991: 78, 104).

<sup>301</sup> Богумилство се идентификује са скоро свим старијим дуалистичким јересима, од гностицизма, преко манихејства и масалијанства, па све до богумилству савременог павликијанства. Што се тиче генезе богумилске јереси, постоје две теорије. Према првој је богумилство излована и аутохтона историјска појава Јужних Словена, док је према другој оно завршни процес у праволинијској филијацији старијег јеретичког дуалистичког наслеђа. У науци све више преовладава мишљење да је реч о завршном процесу у праволинијској, једносмерној или вишесмерној филијацији четири старије дуалистичке јереси: гностицизма, манихејства, масалијанства и павликијанства. „Детерминацију богумилства једносмерном филијацијом гностицизма заступају R. Esnault и H. Söderberg, а вишесмерну, с гностицизмом као идејном основом, В. Енгелхарт, Н. Филипов и М. Matter.” (Драгојловић 2009: 109, 129, 130) У овом раду елементе гностицизма и богумилства не одвајамо строго, будући да се задржавамо на заједничким за оба дуалистичка јеретичка струјања, а који су овде нама преваходно битни као материјал од којег су изграђене песничке слике, без намере да улазимо у њихова даља тумачења.

између дела и целине овде може постати знак неке поетичке интенције аутора. Имајући у виду да је и сам песнички субјект изменљив, чак и у оквиру једне песме, ни промена религиозног система не би морала бити неочекивана. Јасно нам је да у овом случају нема оне врсте религиозности о којој смо могли говорити у оквиру средњовековне црквене књижевности и тзв. византијског канона у савременој српској поезији, упркос томе што се њен аутор служи средовековним жанровима, и да имамо посла са нецрквеном религиозношћу, коју опет треба сагледати у ширем, филозофском, контексту, и у оквиру егзистенијалних, али друштвено-историјских проблема којима се песник бави, те да и сам избор недогматичности мора имати своје поетичко оправдање. Лична религиозност подразумева упитаност и сумњу и допушта плуралитет, интерференцију религиозних идеја, полифонију песничких гласова, али ради разоткривања смислова на којима почива јединствени песнички универзум.

У том смислу би проблем религиозности и у Тадићевој поезији, као делу савремене поезије, ваљало тумачити у домену личне религиозности, нецрквене и недогматичне, али са посебном напоменом да религиозност у поезији (на нивоу имплицитног аутора, песничког субјекта и лика) не треба мешати са религиозношћу самога песника, што сматрамо да је до сада био основни проблем приликом тумачења Тадићеве поезије. Најпре је такав вид повезивања личности песника и његове поезије навео на многа неадекватна тумачења, будући да је очекивање да се сви елементи објасне једним религиозним учењем било неодрживо. Такође, била је пренаглашена и теза о некохерентности опуса изазвана увођењем плачевног и молитвеног тона, као што је било пренаглашено и успостављање кохеренције и тоталитета на основама које га нису могле држати. Наиме, песникови поетички и аутопоетички искази могу помоћи тумачењу, али се не смемо водити искључиво њима, јер нас могу одвести на странпутице читавања значења. Тачно је да је Новица Тадић изјављивао да је читао Јефрема Сирина (уп. Хамовић 2012б) и да је себе видео као покајника који стално плаче: „Ја, откад знам за себе, као да непрестано плачем. Можда је мој непрестани плач моја непрестана молитва.” (IV, 290), али је такође тачно и да је свом преводиоцу, Стивену Терезу (2009), писао да себе сматра богумилом<sup>302</sup>.

---

<sup>302</sup> „Who is that inferior deity and what kind of creatin is implied? In an email exchange with the poet, Tadić clarified the reference was to Bogomilism, a heretical medieval Christian cult that once existed in what is now Bosnia. The God of the Bogomilism, according to Tadić, was the 'janitor' of the physical world created by Satanael, his first son. (email 5/5/04) [...] Tadić confided to us that he sees himself as a Bogomil living in hopeless world subjugated to the vicissitudes of unholy forces. ” (Teref 2009: vi–vii)

Преиспитивање религиозних садржаја има још један задатак. „Увођење у истраживачки видокруг и мотива божанског повод је за ново преиспитивање поетичких начела тог важног аутора савременог српског песништва, јер омогућава, између осталог, да се анализа демонског не сведе на каталогизацију бића Тадићевог пандемонијума, него да се представи у светлу међусобне зависности и саодноса са мотивима божанског.” (Коруновић 2012: 384) Управо овакво истраживање, које разоткрива смисао интерференције елемената из различитих религиозних учења, води нас ка откључавању могућег смисла. Међутим, проблематику релација са религиозним садржајима и религиозном књижевношћу ваљало би посматрати у њеној комплексности, која се код нас издвојила у оквиру неколико истраживачких подручја.

Сам начин обраде религиозних тема и мотива указује нам на сложеност Тадићеве „личне религиозности”, односно религиозности целине његовог песничког текста, која обухвата ентитете имплицитног аутора, песничког субјекта и појединачних „ликова”. Управо ово подручје нас води питању статуса елемената који су преузети из православног богословља, као и оних за које сматрамо да припадају гностичком религиозном систему, односно скупини дуалистичких јеретичких религиозних учења. Пре свега, циљ нам је да покажемо да је реч о хибридном религиозном систему који се тек у појединостима посматран, на основу мањих целина какве су појединачне песме, може сагледати као репрезент једног учења. Имајући у виду целовитост опуса не можемо говорити о доминантности једног система, већ пре свега о интерференцији више њих.

Након тога, а остајући донекле у домену ове основне проблематике, покушаћемо да расветлимо везе са библијском књижевношћу и, кроз интертекстуалне релације, употребу цитата, парафразе и алузије на библијске текстове (канонске и апокрифне), те да расветлимо везе са патристичком књижевношћу, а потом и са српском средњовековном црквеном књижевношћу, коју ћемо најбоље посматрати не само кроз тематско и идејно позивање и оживљавање византијске традиције<sup>303</sup>, већ и кроз посебну употребу одређених средњовековних жанровских облика, на којима се открива, поред

---

<sup>303</sup> „Шта уколико на почетку сваког текста о Византији нема Византије какву иначе затичемо у колективној имагинацији као наду да постоји једна велика традиција, да тој традицији припадамо и да себе из ње изводимо?” (Јерков 2013: 23) Питањем византијске традиције, „[...][ колико је и како Византија заиста део нашег (националног) културног идентитета: да ли је она само сан и утопија, песничка колико и (књижевно)историјска” (Бошковић 2015: 41), баве се аутори у зборнику *Византија*, Крагујевац: Филум, 2013.

везе са књижевном пролошћу, и Тадићев начин третирања, измене и обликовања канонизованих књижевних облика, чија се строга форма у времену њиховог постанка морала поштовати. Непоштовање, одступање од ове форме, указује управо на апорије и на начин промене читања ових текстова, који јесте симптом новог поетичког опредељења песника с краја 20. века.

Док се у првим збиркама могао уочити пародијски и бласфемични однос према трансцендентном и религиозном, из циничне и ироничне перспективе песничког субјекта према метафизичком, и кроз доминантну употребу гротескног моделовања песничких слика, у последњим збиркама је све више заступљен покајни тон као израз православне аскезе и богопознања. Промена односа према заступљеном религиозном тематско-мотивском комплексу упутила је многе истраживаче да говоре о суштинској амбивалентности у Тадићевој поезији, као и да отворе проблем кохерентности и (дис)континуитета у његовом опусу, који се покушавао читати као једна хомогена целина – *тамни пев*. Примера ради, пишући о поезији Љубомира Симовића и о његовој религиозности, Светлана Шеатовић Димитријевић истиче да се у њој могу пронаћи како бизарности свакодневног живота, тако и небеско и вечно, трајно (изражено хришћанским симболима), док се између, на прелазним слојевима налазе елементи фантастике, различита чудовишта хришћанског и прехришћанског порекла (2011: 283). Најчешће обраћање ликовима небеске хијерархије је, како наводи Шеатовић Димитријевић, кроз иронијски или молитвени тон (2011: 287). Иако и једну и другу врсту односа проналазимо у Тадићевом песништву, морамо обратити пажњу на начин њиховог појављивања, као и на међусобну интерференцију, чиме би се могао одредити Тадићев комплекснији однос према византијском канону.

## 5. 2 Елементи православног богословља

Појављивање покајног тона и молитвене интонације у поезији Новице Тадића се може посматрати у оквиру наслеђа различитих хришћанских традиција: од јеврејске, преко источних ранохришћанских и византијске, до српске средњовековне. Нови тон у певању било је потребно сагледати у окружењу великог броја стихова који из бласфемичне перспективе представљају комплекс хришћанских религиозних мотива, али и оних који детаљно описују тамни демонски свет. Отуда је скренута пажња на неопходност преиспитивања генезе песничког стваралаштва (Стојановић Пантовић

2009: 73–74), што упућује и на прецизније одређивање статуса религиозног у овој поезији.

#### 5. 2. 1 Хришћанско наслеђе и византијска књижевност у дослуху са савременом српском поезијом

Означавајући византијску књижевност темељом српске средњовековне књижевности, о њој не говоримо само као о инспиратору почетака српске писане речи, већ и као о матичној књижевности чији ће се утицаји на различитим нивоима појављивати у потоњим књижевноисторијским епохама. Комплексан утицај византијске на српску књижевност произилази из њених многобројних специфичности, пре свега из њене теолошке заснованости и спреге византијске поетике са хришћанском религиозном мишљу, али и из начина на који је словенски свет дошао у контакт са њом у оквиру велике мисије истовременог ширења хришћанства и писмености.

Ни византијска књижевност није самоникла, већ се наставља како на античку, тако и на библијску (јеврејску), али и на друге источне хришћанске традиције попут египатске, јерменске, сиријске, коптске и иранске, и управо зато је Аверницева сматра вишеструко посредничком (1982: 6). Византијска култура се, наиме, појављује као легитимни настављач ранохришћанске традиције оформљене на истоку, нарочито после нестанка хришћанских центара у Египту, Сирији и Палестини, онда када Константинопољ постаје престоница хришћанства (Мајендорф 2008: 11). Одлучујућу улогу у формирању византијске књижевности имала је литература из 4. века, „златног века патристике”, а на светоотачким критеријумима је изграђена и основа византијског богословља. Аверинцев управо сиријску књижевност сматра „неопходном кариком између библијских миленијума и грчког средњег века” и истиче да је њен утицај на византијску књижевност веома изражен, али недовољно проучен (1982: 272–273).<sup>304</sup>

Целокупна византијска естетика која нема својих писаних трактата (Бичков 1991: 9) не може се посматрати без свести о њеној религиозној основи и уопште нерашчлањености филозофско-религиозно-уметничког мишљења (Бичков 1991: 90). И када говоримо о утицају византијске на књижевности које настају вековима након

---

<sup>304</sup> У византијску књижевност је из сиријске дошла тонска метрика која одговара говорном језику, па је самим тим и олакшано писање стихова (Аверинцев 1982: 202).



пропасти Византије, морамо имати у виду да је византијска уметност била једноставно неодојива од богословља (Мајендорф 2008: 76–77) и да је њено дејство и касније условљено овом повезаношћу. Византијска филозофска мисао не познаје лепо по себи (естетика као филозофска дисциплина се формира знатно касније), тако да све што постоји – јесте и лепо, а оно ружно, односно демонско, јесте празнина, небиће, што постаје важно и за Тадићеву естетику, чија је окосница ружно, оваплоћено кроз демонске ликове.

Српска средњовековна књижевност, која преноси византијско наслеђе, и византијска књижевност са основом у ранохришћанским традицијама, палингенетски интензивно оживљавају у српској књижевности након Другог светског рата, остварујући велики сусрет прошлости и садашњости који српској књижевности истовремено обезбеђује како национални, тако и наднационални идентитет, будући да је Византија истовремено и концепција европејства за српску књижевност (Бошковић 2015: 46, 47). Активирање комплекса византијског духовног наслеђа утемељеног у православном хришћанском богословљу, на посебан начин је извршено и у поезији Новице Тадића. У његовим песмама готово да изостаје експлицитна тематска евокација византијске прошлости (једна од ретких је песма „Византијска имена”, О, 128<sup>305</sup>), али зато можемо говорити о многоструком појављивању елемената византијског богословља (уз извесна ограничења) које нас наводи на то да ову поезију можемо анализирати у односу према тзв. *византијском канону* у српској поезији, како смо то на почетку поменули. Рефлектовање исихастичке филозофије и учења првобитног пустињског монаштва од посебног је значаја када пратимо појављивање елемената покајничког духа кроз молитвено и плачно интониране стихове.

Александар Петров упућује на „византијски канон” у српској књижевности којим се обухватају песничка дела, књиге, циклуси и песме настале у 20. веку, које „имају Византију као тему или концепт” (2008: 9). Имамо у виду да Тадићеву поезију треба читати и у овом песничком, односно поетичком окружењу, али без тенденциозне априорне констатације да је његова поезија неизоставни део овог канона. Теми

---

<sup>305</sup> Ова песма организована је у виду својеврсног каталога у којем су уз имена стављене и одређене титуле, функције или занимања. Списак се завршава осипањем и растакањем, онда када се учестало најбрајају женска имена, а уз њихове описе долазе и неке ружне телесне (дис)квалификације, да би се списак завршио помињањем Зоје – зле владарке. Зли владар који је у Тадићев песнички свет дошао из дуалистичких јереси, овде је попримио женско обличје, што је занимљив детаљ у оквиру концепта мизогиније, којим се овде такође бавимо.

српсковизантијске литерарне традиције у српској науци о књижевности посвећено је много пажње. Избором термина у коме се спајају одреднице српског и византијског желимо да истакнемо како књижевно наслеђе средњовековне културне епохе схватамо као недељиву целину, пониклу на основама жанрова византијске поезике и уклопљену у њен систем, али са особеним, српским тематско-мотивским и идејно-културолошким преокупацијама (Радуловић 2015: 151–152). Иако се линија са том раном средњовековном традицијом, ослоњеном на византијске (односно библијске и светоотачке) обрасце, никада у потпуности није прекидала, у развоју историје српске књижевности су се појављивали тренуци када је она бивала посебно деактивирана, од Доситеја до касног модернизма друге половине 20. века (Бошковић 2015: 37), али и реактивирана<sup>306</sup>. Управо послератни модернизам покушава да успостави континуитет са ранијом традицијом и окреће се првим писаним старинама, не би ли у њима пронашао упоришта за свој пољуљан национални и културни идентитет. „Тежња модерних песника да у модерни, десакрализован свет уносе облике светости једна је од константи која се у нашем песништву може пратити од касних педесетих година до све јасније израженог религијског тока у осамдесетим и деведесетим годинама 20. века.” (Шеатовић Димитријевић 2011: 284). У том смислу, појављивање покајног тона и молитвеног духа, религиозности у изворном виду у Тадићевој поезији, може бити знак управо поменуте тенденције уношења сакралног у модеран, дехуманизован и десакрализован свет. Али, видећемо да се код Тадића овај процес одвија на другачији начин, и са другачијим циљевима, него што је то случај код већине других песника (Васка Попе, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Милосава Тешића, Љубомира Симовића, Матије Бећковића, Рајка Петрова Нога и других).

Посматрајући послератни модернизам, у оној линији у којој се обнавља византијско-српско наслеђе, Радуловић (2015) издваја неколико карактеристичних

---

<sup>306</sup> „[...] У 20. веку покренутим интересом за симболичком артикулацијом византијског наслеђа (од Бојића, преко Винавера, Растка, Настасијевића, Павловића, Попе, до Ивана В. Лалића или Пекића, Павића, Радослава Петковића, Горана Петровића), рекреираће слике византијске и средњовековне културе од раномодернистичке до постмодернистичке фигурације, након чега ћемо, данас, доживети да Византија постане мање симболички референт, а више књижевно помодство.” (Бошковић 2015: 38) Повратак авангарде Византији као културном образцу јесте вид критике романтичарске вуковске традиције и начин модернизације књижевности, повратак и писаној књижевности и почетак преиспитивања нашег културног идентитета. „Византија би у српској књижевности и култури могла бити носилац субверзивног и модернистичког потенцијала, односно могућност за обнављање оне друге и другачије традиције која је прекинута Вуковом реформом језика.” (Петровић 2013: 133)

поетичких места – поетску религиозност, обнову молитве, превазилажење литерарности, фигуру дијака и поетску теодицеју – као суштинске облике у којима је средњовековна књижевност утицала на поетику српског послератног модернизма.

Први вид стваралачке рецепције средњовековног наслеђа био би управо поетска религиозност. „Елементи српсковизантијског наслеђа у виду естетичко-философских поставки и поетичких становишта подстичу конституисање песничке духовности која проблем егзистенције и уметничког стварања сагледава у хоризонту теоцентричног погледа на свет. Из религиозног доживљаја егзистенције рађа се поетска религиозност, у којој се успоставља однос блискости између извесних поетичких и естетских преокупација модерне српске поезије и структура религиозног мишљења.” (Радуловић 2015: 152–153)<sup>307</sup> Поетска религиозност, модерна песничка духовност, у ствари најбоље кореспондира са оним што смо ми означили као лична религиозност, слободно испољавање духовности: „Поетска религиозност модерне поезије – и по извору, и по начину исказивања, и по свом крајњем смислу и функцији – није, дакле, истоветна са априорном и саморазумевајућом религиозношћу црквене књижевности, али јесте њоме подстакнута и надахнута. [...] Модерна поетска религиозност нужно се сучељава са традицијском религиозношћу српске књижевности. То сучељавање представља форму самосвести модерне поезије, њене свести о сопственој традицији. [...] Поетска религиозност је стваралачка варијација средњовековне религиозности.” (Радуловић 2015: 156) Како је у средњовековној књижевности хришћанска религиозност била естетизована, тако је у поезији послератног модернизма дошло до сакрализације поезије. Наиме, оно што песници послератног модернизма чине јесте својеврстан однос према ономе што Хуго Фридрих назива „празна идеалност” (2003: 47–49) , а реч је о осећању празнине оностраности настале услед кризе колективног религиозног погледа на свет и традиционалних видова мишљења. Код песника се јавља жеља за успостављањем целине, односно Апсолута, самим тим и вере у смисао стваралаштва, кроз трагање за културним континуитетом, док се трансценденција осећа као пуноћа уместо празнине. Оно што Тадић чини у својој поезији није тек проста обнова религиозног осећања, већ најпре проблематизовање те празнине. Тадић се примарно и суштински бави том кризом, док се могућност њеног разрешења налази у њој самој.

---

<sup>307</sup> Естетизовање религије и религиозна метаморфоза уметности јесу два пола између којих се креће један значајан ток српског песништва (Радуловић 2015: 158).

Код њега нема поништења трансцендентног, него оно најпре бива проблематизовано изокренутим попуњавањем.

Превазилажење литерарности јесте оно што спаја поетику средњовековне књижевности – која је у својим основама била упућена на изванлитерарне вредности јер је почивала на уверењу да је реч само знак неке више реалности – с модерним индивидуалним поетикама песника друге половине двадесетог века у којима се надлитерарност јавља као естетски идеал и поетичка тежња у настојању да поезија буде егзистенцијално делотворна, односно да створи могућности за песниково индивидуално преображење и спасење (Радуловић 2015: 160–161). У овој српско-византијској линији песништва можемо уочити тенденцију да и поред свих негативних искустава бива формирана поетика која није нихилистичка и која се јавља као поетика прихватања Бога и живота, те је та поезија у ствари начин на који ће се јавити песмом у десакрализованом свету. Уколико Византинац зна одгонетку овог и оног света, њему остаје да употребљава библијску или средњовековну поетику загонетања, параболе и парафразе, доводећи смисао до апсурда (Бошковић 2013: 40). Нагомилане речи треба читаоца да одведу с друге стране речи, ка „изражајном ћутању”: „Поетика неизрецивог, параболличног кружења, понављања и лутања око предмета, стога јесте поетика Византинаца.” (Бошковић 2015: 41).

Да ли је и код Тадића реч о једноставном продужетку песничке линије византијско–српске традиције или је његов одговор на питање односа зла и јединог Бога као творца комплекснија основна је преокупација и наших истраживања.

Поезија и религија су се у 20. веку поново приближиле можда и кроз то што као форме људског духа деле стање кризе. Напор повратка сакралности кроз поезију јесте покушај да се свет схвати као Божија творевина и да се сагледа као целина и израз тежње за остварењем целине (Радуловић 2015: 169). Упркос свету зла, песничко стварање се јавља као првобитно прослављање света, те зато паралелно постоје и слике великог зла и прихватање света као Божије творевине кроз исповедање вере у песму (Радуловић 2015: 172–173) – истовремено постојање сумње у моћ и смисао поезије у десакрализованом свету, као и исповедање вере у сакралну суштину и виши поетско-религиозни потенцијал песничког стварања.

Поезија Новице Тадића изражава драму индивидуалне угрожености, али из дубине колективног памћења преноси исти вид спасења, који је карактеристичан за целу поменућу линију хришћанске традиције, јер се православни хришћанин, и два миленијума по настанку хришћанства, на исти начин спасава егзистенцијалне

угрожености, страха и стрепње. Упркос интензивном дејству детаљно представљеног демонизованог света, чији је активни део и сам песнички субјект, препознавање сопствене грешности као узрока зла омогућава да он проналази у себи божанску искру која отвара наду у могућност спасења, тако да аутогносеолошки моменат тече упоредо са сотериолошким.

Целокупан Тадићев песнички опус овоземаљски свет представља као извор зла и ужаса, што је и условило готово потпуну доминацију тамних тонова. Многбројне референце на савремену стварност читаоцу пружају утисак да је свет о којем песник пева онај свет у којем и сам живи, чиме се актуелност страве појачава. Иако је такав свет означен као „божији”, господар је, нарочито у раној фази песничког стваралаштва, неко други – „људескара са високим псима” („Из лога”, I, 129), док је сам Бог представљен као „огромни вечни инсект” („Мене и све моје, 2”, I, 164). У песмама које хронолошки настају касније тежиште ће са детаљног описа демонског света повремено бити пренето на приказивање порекла зла у њему, када ће се и јавити идеја о људској огрезлости у грех. Отуда је и уочен прелаз из циничног, ироничног, црнотуморног и гротескног тона – којим је песник настојао да тај демонизовани свет пренесе у другу семантичку раван, не чинећи притом ништа што би утицало на то да он изгуби неку од својих демонских особина – у покајни, молитвени и сузни тон, који настаје као последица спознаје властите, али и универзалне људске грешности.

Када говоримо о поезији Новице Тадића „никако не треба да губимо из вида чињеницу да су Бог и божански атрибути уопште врло честа тема у поезији овог песника, посебно у његовим новијим књигама.” (Микић 2010: 126) Док је у ранијим песмама место Бога као апсолута, позиција трансцендентног, упражњена и ослобођена за первертирано попуњавање – на његово место је могла доћи фризерка („У фризерском салону”, I, 212)<sup>308</sup>, уместо Богородице „свете мајке” је могла бити кокотуша („Кокотуша”, I, 183)<sup>309</sup>, Исус је могао постати „наше јастуче за игле” („Исус”,

---

<sup>308</sup> Ова занимљива бурлескна песма организована је као дијалог у којем чујемо само једну реплику. Анђео је дошапуно арханђелу да на место Бога постави фризерку која савршено прави фризуру. У њој је садржан принцип побуне. Као право лакрдијашко свргавање у духу карневалских инверзија, праћено је тиме да онај ко ће доћи на место Бога, није стваралац, већ само онај ко материјал обликује, што ће посебно бити значајно за тумачење ове песме из гностичке позиције.

<sup>309</sup> Инверзија је слична као у песми „Исус”, а гласи овако:

I, 195), људи хтели „да их мрак осветли” („Хтели људи”, IV, 244), а песник отворено признавао да пева „Антипсалам” (I, 233) – постепено се јављају моменти који указују на то да човек, иако живи и својим деловањем учествује у Сатанином свету, као отпадник од Бога, може да покуша да се спаси посредством вере, православне хришћанске, па се тако све израженије појављује фигура Бога Оца, док песнички субјект престаје да буде „ничији син” („Вилине воде”, I, 130, „Призивање ноћи 2”, I, 128) или „црног чешља син” („Дунавски кеј”, I, 132).

Како се појачавала исповедна нота и раван спасења се повлачила ка индивидуалном, личном, готово мистичком искуству богопознања, паралелно је оствариван и ефекат универзалности, јер се лично не издваја из општег, што је у суштини православног богословља. Често је зато и наглашена дијалошка поставка Тадићевих песама у којима се песнички субјект обраћа некоме ко му је сличан, настојећи и да га експлицитном поуком или својим примером усмери. Иако је, дакле, песнички субјект конститутивни елемент тамног света, он је ипак *из таме искрсао*, како би показао начин доласка до спасења као имплицитно постављеног циља и до откривања смисла.

Централна тема византијског богословља показује да човекова природа није статична и затворена, већ да је она динамична реалност која је одређена својим односом према Богу, а тај однос је виђен као процес уздизања (Мајендорф 2008: 12). Откривање постојања Божије искре у човеку јесте позив за његово уздизање ка Богу, односно спасење. Ту започиње и поменута измена Тадићевог тона, коју не можемо сматрати немотивисаном и изненађујућом, а још мање у њој можемо видети опадање вредности и ознаку некохерентности опуса. На то су указала и новија запажања, пре свега Драгана Хамовића, али и већине истраживача чији су радови објављени у зборнику радова о песничком делу Новице Тадића *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим* (2012), подстакнута не само последњим, за песникову живота објављеним збиркама, већ и његовом заоставштином, али и бројним аутопоетичким исказима.

---

*Наша је нова богиња  
Усред селца селцета  
Пламене кресте кокотуша  
[...]  
Истина је сушта истина  
Све што о њој слажемо*

Преиспитивачко посматрање промене у тону певања, а самим тим и генезе његовог песништва, указује на то да, иако је Тадић означен као „песник тамних ствари” (Микић 2010), кохерентност његовог песничког опуса није обезбеђена присуством тамног тона, већ управо страхом и стрепњом, егзистенцијалном угроженошћу, као увек присутним и дефинишућим емоцијама песничког субјекта.

Доминација поетских слика које су обележене тамним тоновима никако није уздрмала универзалну митолошку дихотомију светлости и таме.<sup>310</sup> Када Григорије Ниски у *Животу Мојсијевог* буде говорио о богопознању, он ће рећи да је Мојсије морао проћи кроз тамни облак, што значи да познању Бога претходи виђење таме (према Георгијева 1995: 34). Међутим, уочено појављивање светлих тонова, пре свега у оним стиховима који преносе молитвени и покајни дух и изражавају наду у могуће спасење, није тако експлицитно, и у сваком случају је евидентно слабије изражено него присуство појавних облика тамног. Али, упркос свој квантитативној доминацији тамног, као и упркос свој многоликости дијаболличног света, код Тадића нема његове афирмације. Иако је афективну везаност песничког субјекта за тај свет – везаност која је нарочито остварена посредством специфичног језичког обликовања кроз деминутивно и хипокористички нијансиране лексеме и посебне неологизме – свакако потребно испитивати, реч је пре свега о виду борбе против демонског, кроз увођење нове стилско-семантичке равни. Осим тога, не можемо заборавити да и у српској средњовековној књижевности постоји певање тамног које се јавља најчешће уз есхатолоше теме: „Насупрот светлосној симболици химнографске средњовековне поезије и књижевности уопште, та 'сунчана страна' целокупне српске поезије никада није прекидана, други њен ток, мало истицан у науци, провлачи тамну нит непрестаних страдања. Тај ток *последњих времена* потиче од Доментијана.” (Бојовић 2004: 65)

Једна од доминантних црта византијске књижевности, самим тим и српске средњовековне књижевности, је сотериолошка функција књижевног текста. Он се пише за спасење, а и говори о спасењу – *Рукопис не заврших. / Радост не упознах.* („Триптих”, IV, 228). Код Новице Тадића, поједине песме не само да говоре о покушају спасења кроз покајање, већ га и експлицитно проповедају. У овој црти, као и у целокупном молитвено и плачевно интонираном духу скрушености, можемо видети рефлекс не само српске средњовековне и византијске књижевности, већ и

---

<sup>310</sup> Византијска књижевност, односно читава византијска естетика, заснована је на антиподима (светлост–тама, небо–земља, врлина–грех, добро–зло, духовно–материјално).

ранохришћанске, сиријске, а посебно утицај светог Јефрема Сирина, песника, проповедника и учитеља покајања, чије је дело Тадић познавао, читао и препоручивао (Хамовић 2012б).<sup>311</sup> Мотив покајања у његовим делима произилази из есхатолошких мотива и интензивног осећања пролазности, а сазнање Бога носи атрибуте мистичке спознаје чиме се приближава исихастичком виду богопознања, преко умне тј. сузне молитве. Како је апофатичко богословље засновано на идеји да се Бог не може појмовно и језички изразити, Јефрем Сирин се не бави дефиницијама, већ о покајању говори само на основу проживљеног искуства и снагом својих емоција проповеда тројство монашке аскезе: покајање, молитву и плач. Ова три елемента могу се уочити и у Тадићевој поезији. У њима се рефлектује како пренето искуство помињаних хришћанских традиција, тако и самосвојан и стваралачки песников однос према њима.

## 5. 2. 2 Покајање, молитва и плач

### 5. 2. 2. 1 Покајање и спасење

Песник који за свој завичај каже да је обележен кућама без књига и слика и домовима без Библије и икона, није случајно активирао комплекс хришћанског наслеђа у својој поезији. У Тадићевој поезији можемо пратити линију од спознања и признања (сопствене) греховности<sup>312</sup>, преко покајања у скрушености, до молитве и плача. Тај пут спасења кроз очишћење од греха преко покајања је пут поновне интеграције човека. Покајање представља једно од главних места исихастичке филозофије, односно

---

<sup>311</sup> Стварајући у 4. веку, „златном веку патристике”, Јефрем Сирин је изразито деловао на византијску књижевност, посебно на развој византијске химнографије и једног од највећих византијских песника, Романа Мелода. Његове песме, мадраше, Аверинцев види као модел за византијски кондак (1982: 122). Дела овог класика сиријске и ранохришћанске књижевности антиохијске теолошке оријентације су још за његова живота превођена на грчки језик, а преко византијске књижевности су прошла процес рецепције у српској средњовековној књижевности, посебно у 14. веку, који се сматра златним веком превођења дела светих отаца, а са тиме и процвата исихазма.

<sup>312</sup> У аутопоетичким песниковим записима, читамо да је Тадић имао изражену свест о овој хришћанској идеји: „Често распознајем грехе своје испод речи својих. Без наде сам у греховима, без покоја сам у страховима.” (I, 11)



антропологије (Георгијева 1995: 92) и означава духовни препород<sup>313</sup>. Света тајна покајања везана је за исповедање грехова хришћанина пред свештеником. Његовим посредством хришћани добијају опроштај грехова од самог Господа Исуса Христа. Исповест и покајање воде ка спасењу, с тим што у домену личне религиозности какву проналазимо код песника 20. века нема посредника и грехови се исповедају директно ономе ко ће их опростити. И Тадић у својим стиховима „проповеда” и истиче значај покајања<sup>314</sup>, као и неопходност сећања на свој грех („Опомени се”, IV, 170, „Удаљи их од себе”, IV, 171, „Воли божанске речи”, IV, 172 „Гнусна гозба”, IV, 173 „Забашурио си грех...”, IV, 224). Најпре су ту проповеди против грешних страсти попут стомакоугађања, многоговорења, очајања, лењости и свих материјалних жеља, јер „луна су кола врагових понуда” („Одгони од себе”, III, 194), али се посебно афирмише сузно покајање – *Не прилази светињи / без покајања и суза* и страх Божији („Не забадај њушку”, IV, 191), те пост и молитва – *Моли се и пости / стражу држи / и добру се надај* („Нешто да ти разјасним”, O, 22), дакле читав кодекс монашке аскезе. У овим песмама религиозни елементи у потпуности су део правоверног кодекса и канона који опомиње на потребу сећања на вечност. Цео циклус *Црна обитељ* у књизи *Ђаволов друг* управо је окренут проповедању покајања и правоверног живота. Тадић успева да, евоцирајући предметни свет из актуелне читаочеве свакодневице – телефон, фрижидер – пробуди његову пажњу како би му указао на потребу за готово исихастичким моделом подвижништва у песми „Окани се телефона” (O, 46)<sup>315</sup>:

*Оприми се и у шуму иди.*

*Тамо, поред црквита у шипражју,*

*Нађи камен и седи на њега.*

---

<sup>313</sup> Покајање упућује на процес обнављања сопственог бића, као аскеза промене ума и није једноставна психолошка или моралистичка категорија која се јавља као последица осећања кривице. Реч је о својеврсном духовном подвигу заснованом на одлуци, решености да се стреми ка новом животу и саображењу личности богочовека. Сама промена односи се како на човеков лични живот, тако и на његов живот у заједници. Код светог Јована Лествичника стоји да је покајање извор смирености и „завет с Богом да ће се водити један нови живот” (1997: 44).

<sup>314</sup> Он је тај тајни монах који проповеда спасење као учитељ, те је занимљиво одредити адресата његове поезије: коме се он обраћа – другим грешницима или себи самом.

<sup>315</sup> „Од екрана се одметни, пронађи неку књигу, окрени први лист, иди сад својим добрим путем.” (Тадић 2012: O, 157)

*И никоме се не обраћај, ако можеш,  
Сем Господу.  
Сем Господу над земљама и војскама.*

Исихастички модел тиховања као остварења сусрета са Богом, иде кроз заборав овоземаљског:

*О, све је у томе – склопити очи,  
ћутати у ноћи;  
заборавити говор,  
не сећати се више.  
(„У ноћи”, IV, 101)*

Заборав говора је посебна врста заборава неопходног да би се створио предуслов за остварење ћутања. Он омогућава укидање појмовно-логичког сазнања, односно отвара могућност спознаје Бога ван рационалног, што је у основи византијског богословља које нема тенденцију да Бога дефинише, већ упућује на богопознање као интуитивно-емоционални чин. Појмовни језик је неподесан да изрази суштину Божијег бића. Апофатичко богословље, као негативно богословље говори шта Бог није, мада сам процес елиминисања никада не може бити завршен, али упућује на то да се и не може сазнати више од тога да је Бог несазнатљив, што, наравно, не поништава чињеницу да је сам доживљај трансцендентности позитиван (Мајендорф 2008: 25). Зато се и говори о могућности директног сусрета са Богом:

*Бог ће те видети  
и ти ћеш видети  
светлост Његову  
(„Нешто да ти разјасним”, О, 22)*

Бог је изједначен са Светлошћу, а она се опажа духовним видом, тј. очима душе. У светлости, која је и основна категорија византијске естетике, на тај начин се преламају и аспекти гносеологије и мистике.<sup>316</sup>

Есхатолошки мотиви, као и код Јефрема Сирина, конституишу Тадићево схватање значаја покајања. Неопходно је да се човек опомене и да се пре посебног и страшног суда на време сети својих грехова: „У време када се купује, тада треба куповати” (Сирин 2002: 77)<sup>317</sup>. У Тадићевој молитвено надахнутој песми „Боже благи и преблаги” (IV, 215), проналазимо синтезу елемената који доводе до појаве покајања, а који се појединачно појављују и у другим песмама. Песнички субјект „дотрајава земаљски век”, свестан је скоре смрти, и извор овоземаљског зла види у сопственом бићу:

*Устају мисли на мене,  
војују против мене зле.*

*Умујем нека грдна умовања.  
Из њих црн пас истрчи  
и лаје на звезде.*

Кроз симболе звездâ и црног пса евоцира се универзална опозиција светлости и таме, а „преломљена грана” у наредној строфи је знамење које опомиње, да бисмо у последњој јасно чули да: *истиче време за покајање, / помилуј мене палог.*

Време земаљско се навршава, а унижени песнички субјект започиње молитву. Код Јефрема Сирина постоји стално инсистирање на пролазности и могућности да ће час предвиђен за покајање проћи. И Тадићев песнички субјекат сведочи о истом: „Опомене не прочитих, погодан прође трен. Био сам махнит и безуман човек, кад допустих да паднем и у пепео се обучем.” („Записано погнуте главе”, III, 162)

На неколико места наилазимо на експлицитно признање сопствене грешности:

---

<sup>316</sup> Светлост представља многообухватну и многозначну категорију која је веома значајна и у блискоисточној и у античкој естетици (Бичков 1991: 112–113).

<sup>317</sup> У српској средњовековној црквеној књижевности, у *Житију Светога Симеона* од Светога Саве (2018), јасно се види ова иста идеја коју је и први српски просветитељ и архиепископ преузео од светог Јефрема Сирина: „И пре смрти мртав сам, и пре суда сам себе осуђујем, пре бесконачне муке сам себе мучим очајањем.”

*Ругоба последња, изобличење  
свих изобличења ја сам.  
(„Призивање ноћи”, I, 127)*

*Мајко Божја, много тога сам пропустио,  
доброг саветника не послушах,  
сав се израђах, начиних се прахом,  
недостојним, сатрвеним, слабим.  
(„Клетва”, III, 117)*

Са спознањем грешности јавља и тон скрушености и исказује се топос унижења. Топос скромности је представљен тако што песник говори да су његови греси највећи. Песнички субјект се спуштао до врата пакла („Брвнара”, III, 245) и себе је видео као тајног монаха („Тајни монах” IV, 167), са свешћу да му спасења нема: *Жуђени доме далеко си / Спасење моје нема те* („Златне су речи божије” O, 24). Ипак, потпуно узимање песника од стране ђавола настаје онда када његове речи и његови стихови долазе у власт злог господара:

*Само се ружне мисли роје  
и одељујују ме од Господа.  
И бреме грехова носим,  
и зле ме речи уживају.  
(„Дошао си да ми тражиш песме”, III, 113)*

У духу самоспознаје је и песма „Спотакох се, боже, падох” (IV, 188). Чак и онда када се прославља Господ, као у песми „Сила је твоја велика” (IV, 226), акценат је на сопственој грешности: *на прагу храма демонског / гравирам врагу плочицу*. Најтежа препрека јесте борба са очајањем, које је само по себи велики грех („Док сам се борио”, O, 25). Низ фрагментарних стихова из збирке *Ја и моја пратња*, најексплицитније престављају топос унижености и потребу за присећањем на сопствене грехове, које прати сузно покајање (O, 100–101):

*присећам се својих грехова  
плачем над собом*

*над чиревима и ранама  
и мрљама*

Сузе се као спасење јављају и у песми „Ђаволове реформе” (О, 107), али се проповеднички најављује и спасење именом Господњим, односно самом молитвом и похвалом упућеном Господу, чиме се потврђује снага изговорене речи, како у поезији, тако и у религији – „Спаси се именом господњим” (О, 109).

О свеопштој склоности ка паду у грех говори колективни песнички субјекат који се обраћа неодређљивом адресату, једином мимо „палих”:

*А ти, заблистао у Господу,  
узвисио се изнад свега,  
ти на небу Свете славио.*

Повремено Тадићев песнички субјект узима маску проповедника хришћанског учења, проповедника покајања. На тим местима најлакше је издвјање имплицитног аутора који кореспондира и са аутопоетичким исказима реалног аутора. У песми „Најтеже и најлакше” (II, 85), примера ради, ову идеју казује у првој строфи:

*Најтеже је онима који не могу никада  
опрост затражити,  
а добро знају да грдно су погрешили.  
Има таквих људи, таквих мученика.*

Већ у следећој, исти субјекат изворну мисао, „потврђује” на карактеристичан начин, иронијом према другачијем начину понашања, односно живљења:

*Најлакше је онима који у младом греху  
склупчани спавају,  
и у досади грокћу, стењу, зевају.  
Дани им у лудости пролазе, у пламену.*

Одржавајући принципе амбивалентности, и ова Тадићева песма пресликава тај почетни а свеприсутни двоструки семантички однос, где се у проповед покајања укључује иронијски дискурс. Дакле, унутар самог текста долази до удвајања гласа, проповедничког и иронијског, што само проповедање покајања у попуности удаљава од правоверног. Религијски дискурс не познаје то стилско изражајно средство на начин на који га Тадић користи. Осим тога, иронија подразумева и дистанцу говорника која упућује на његову супериорност у говорном чину, а удаљавајући се од правоверног проповедања покајања које не може укључивати иронијски дискурс. Код Тадића се јасно може прочитати да је императив упућен човеку – да се моли – потекао из сазнања да је човека као таквог створио Сведобри цар небески, али да је он упркос томе завршио у „демонским сањаријама” („Моли се”, II, 121)

Тако и циклус *Кокошке* из збирке *Окриље*, низ песама у прози, налик форми средњовековних записа, иако говори о времену за покајање, истовремено бива представљен демонским сликама зла. Цео циклус је посвећен покајању и писан је у хришћанском религиозном тону, али већ сам наслов циклуса укључује амбивалентну позицију, будући да су кокоши животињски представници демона код Тадића, а сама песма „Кокошке” (III, 199) заснива се на бизарном поређењу – *трава као анђео* – које припада blasphemичном и иронијском односу према религиозном. Све песме овог циклуса указују на амбивалентни однос према религиозном садржају, какав је тема покајања: „Из окриља” (III, 192) говори о свеприсутности таме и узалудности божијих знамења; „Зло ме смело” (III, 193) о сподоби која напада и искушењима која наликују пустињачким (попут оних у *Житију светог Петра Кориншког*); „Одгони од себе” (III, 194) доноси савете и заклетву (*све ти невало*) да се одабере другачији пут; „Сањао кишобран” (III, 195), „Шта ће бити” (III, 196), „У пустари” (III, 197), „Поклоник реда” (III, 198), „Кокошке” (III, 199), „Још једном” (III, 200), „Моја музо”, (III, 201) „Ветру” (III, 202) говоре о човековој недостојности; „За данас” (III, 203) потврђује свеопште црнило с почетка циклуса уз маркантан надреалистички детаљ – *мотика која пева*; „Исти овај” (III, 204) пева о сузном покајању, „Очи беже” (III, 205) о ђаволу самом (*риђавацу брбљивом*), да би се циклус завршио песамама „Хришћанин у граду” (III, 206) и „Опроштајно писмо” (III, 207), где се појављује кључна идентификација песничког субјекта – покајника у вражјем свету (граду), али навикнутог на његове законе (*купујем и купљено продајем*). Цео циклус црпи жанровске особине средњовековних поетско-

прозних записа, док сама садржина може изневерити хоризонт очекивања успостављеног формом, чиме се врши пародирање саме форме.

#### 5. 2. 2. 2 Молитве

Једно од важнијих правила византијске књижевности, које је преузела и српска средњовековна књижевност, јесте хегемонија начела жанра (Аверинцев 1982: 23). Када Тадић својим песмама даје наслове према називима жанровских облика, а што представља посебан вид цитатности, он успоставља специфичан семантички оквир и усмерава рецепцију свог поетског текста, упућујући на традицијски подтекст самим насловом, али и употребљеним жанровским обликом. Међутим, како именовање представља оквир који креира одређени хоризонт очекивања, он такође, у савременој литератури може намерно бити превазиђен, чиме се остварује ефекат изневереног очекивања. Како је за византијску и српску средњовековну књижевност само условно сврставање жанрова у прозне или поетске (Богдановић 1980: 70), и Тадићеве молитве имају слободан стих који се приближава жанру песме у прози, односно ритмичкој прози. Тиме се, као и у византијској књижевности, даје примат прозном ритму, а не рими.

Молитва је у средњовековном жанросвком систему дефинисана као „песничко-реторски жанр, лирске природе, у облику песничке апострофе и обраћања Богу, анђелима и светим лицима као објекту култа. Структура молитве је по правилу ритамски организована у низовима једнако сложених целина или у правилној смени наглашених и ненаглашених слогова. У грчким текстовима је чак и у метрички састављеним стиховима, као права поезија.” (Богдановић 1980: 83) Молитва представља дијалогични жанр који је део комуникације са Богом, испољава славословље и благодарност, исповеда грешност кроз осећање кајања и скрушености и садржи молбу за опрост. За њен посебан значај заслужан је и псалмопојац Давид, који је поставља као веома важну у животу сваког верника. Код псалмопојца Давида у молитвама се изражава захвалност и слављење Господа, понизност и праштање: „Господе! Како је много непријатеља мојих! Многи устају на ме. Али ти си, Господе, штит који ме заклања, слава моја; ти подижеш главу моју. Ја лијежем, спавам и устајем јер ме Господ чува. Устани, Господе! Помози ми, Боже мој! Јер ти удараш по образу све непријатеље моје; разбијаш зубе безбожницима. Од Господа је спасење; нека буде на народу твом благослов твој!” (Пс. 3, 1) Што се самих псалама тиче, и ту се могу

издвојити они псалми који имају од почетка до краја једно расположење (наду, страх, мир...) и други за које је карактеристична промена расположења која се одражава и на саму структуру псалма, а такви динамички псалми указују на борбу коју унутар себе води онај ко их говори, како би се отргао од очајања и окренуо вери и нади. Како примећујемо, читав процес спасења креће од очајања које смењује надање, а тек из најдубљег очајања се јавља највећа нада. Обраћање Богу већ само по себи јесте израз наде, јер адресат постоји. Почетак молитве састоји се у томе да се помисли које приступају одбију кратким речима истог тренутка кад се појаве. Средина је у томе да разум буде само у ономе што се молитвом говори или мисли. Савршенство молитве постоже се отимањем ка Господу.

Традиција мољења је карактеристична и за патристичку традицију (свете оце Јована Лествичника, Јефрема Сирина, Григорија Богослова, Јована Дамаскина, Максима Исповедника, Јована Златоустог, Кирила Александријског, Василија Великог...), која је веома снажне рефлексе имала на нашу православну средњовековну традицију. Поменути свети оци полазе од Библије и учења како старозаветних пророка, тако и новозаветних апостола. Осим практиковања мољења, они су и проповедали и писали о снази молитве. За Јована Златоустог (*О молитви*) молитва је та која доноси спознање греха. Ту пре свега треба имати у виду *Лествицу* Светог Јована Лествичника, која је тзв. буквар монаштва, и где се говори о подвигу човечје душе на путу њеног духовног сазревања<sup>318</sup>. Као што је телу потребно око тридесет година за пуно сазревање, тако и душа треба да прође кроз тридесет нивоа духовног раста. У томе јој помаже молитва. „По својој каквоћи, молитва је сапостојање и јединство човека и Бога. По своме дејству, то је одржавање космоса, помирење са Богом, мајка суза – и њихова кћер у исти мах, умилостивљење за грехе, мост којим се прелази преко искушења, грудобран који штити од сваке муке, разбијање демонских напада, служба анђела,

---

<sup>318</sup> Лествичникова дефиниција молитве: „По својој каквоћи, молитва је сапостојање и јединство човека са Богом. По своме дејству, она је одржавање космоса, помирење са Богом, мајка суза – и њихова кћер у исти мах, умилостивљење за грехе, мост којим се прелази преко искушења, грудобран који штити од сваке муке, разбијање демонских напада, служба анђела, храна свих бестелесних, будуће весеље, бесконачни подвиг, извор врлина, узрочник благодатних дарова, невидљиво напредовање, храна за душу, озарење ума, секира за очајање, потврда наде, ослобођење од туге, богатство монаха, ризница безмолвника, смањивање гнева, огледало духовног напретка, показатељ духовних мера, откривач духовног стања, предсказивач будућих добара, предзнак вечне славе. За онога који се истински моли, молитва је суд Господњи, суђење пред престолом Његовим пре Страшног суда.” (Лествичник 1997: 152)



храна свих бестелесних, будуће весеље, бесконачни подвиг, извор врлина, узрочник благодатних дарова, невидљиво напредовање, храна за душу, озарење ума, секира за очајање, потврда наде, ослобођење од туге, богатство монаха, ризница безмолвника, смањивање гнева, огледало духовног напретка, показатељ духовних мера, откривач духовног стања, предсказивач будућих добара, предзнак вечне славе.” (Лествичник 1997: 150) Лествичник наставља традицију исихастичког мољења<sup>319</sup> које он своди на понављање само једне речи – Исусе. Заштиту именом Божијим, која је у основи оваквог мољења, већ смо приметили у Тадићевој песми „Спаси се именом господњим” (О, 109). Снага Божијег имена је толика јер на његов помен нестаје четрдесет хиљада демона, тамних посленика (О, 36)<sup>320</sup>. Поента оваквог мољења је задржавање Бога у самом срцу, јер именовање већ означава само присуство. Молитвеник може достићи опроштење само кроз лично праштање. Са том функцијом се мољење јавља и у Тадићевој поезији. Како је врхунац вере у молитвама хвале, врхунац љубави у молитвама благодарности и врхунац наде у молитвама мољења (Трифуновић 1974: 159), посебну пажњу треба обратити на ове последње, јер су најзаступљеније у поезији о којој говоримо. Како су оне базиране на вапају, није зачуђујуће што ће суптилно прерасти у плачеве, те ће сама граница иземђу ова два прелазна жанра бити и те како пропустљива, а што ће у савременој поезији, склоној хибридизацији, наћи адекватан израз.

За тренутак се вратимо томе како Јован Лествичник види молитву и какво упутство молитвенику упућује. „Немој престати да замишљаш и да истражујеш бездан *тамнога огња* (подвукла Ј. М.), и нежалостиве слуге, неосетљивог и неумољивог Судију, бескрајни хаос подземне ватре, и страшно место под земљом, и силазак у тесне поноре, и уопште све томе слично, да би похотљивост која се у нашој души налази била

---

<sup>319</sup> Исихасти су користили кратку Исусову молитву (тзв. чисту молитву) усклађену са дисањем – *Госпде, Исусе Христе, сине Божији, помилуј ме грешног*. Ова молитва носи рефлекс из *Јеванђеља по Луки* – „Царство је Божије унутра у вама.” (Лк. 17, 21) За исихастичку традицију је карактеристична непрекидна молитва, како и каже Апостол Павле: „Молите се непрестано” (1. Сол. 5, 17) и „будите истрајни у молитви” (Кол. 4, 2). У вези са исихастичким схватањем молитве је и безмолвије. Безмолвије је непрестана служба Богу и стање молитвеног тиховања. Ради се о мировању, својењу телесних кретњи на најмању меру да би се постигла и одржала највећа усредсређеност духа. Под безмолвијем се, уопште, подразумева један начин, вид монашког подвига, чије су основне црте: усамљеност, одвајање и прекид скоро свих веза са спољашњим светом и другим људима, и молитва као главна делатност.

<sup>320</sup> Тадић наводи прецизан број демона који постоје „у ваздуху”, „над земљом” и „под земљом и ту проналазимо реминисценцију на средњовековну помаму, пре свега католичких хришћана, за пребројавањем и „регистравањем” демона.

потиснута великим страхом, и да би се душа сјединила са непролазном чистотом и примила у себе сјај невештаствене светлости која блиста јаче од било каквог пламена.” (Лествичник 1997: 55–56) Нешто даље, Лествичник ће упозорити: „Помисао на вечни огањ нека те свако вече прати у сан, и заједно с тобом нека се буди, па леност никад неће овладати тобом за време опште молитве. Нека сећање на смрт увек спава и устаје с тобом, као и непрекидна умна Исусова молитва, јер ти у сну ништа друго не може помоћи као то.” (Лествичник 1997: 85) Антиципација барокног сећања на смрт чита се из ових Лествичникових речи које Тадић готово доследно примењује у опису света као вечитог тамног огња. Уистину, целокупна његова поезија и јесте преиспитивање бездна тамног огња, или Тадићевог „лутајућег огња”. Међутим, вечити тамни огањ, смениће огањ молитве. „У *поуци мојој*, а највише у покајању моме, *разгорев се огањ* молитве, који спаљује шуму греха” (Пс. 38, 4). Отуда Тадић користи овај појам са двоструким значењем, које се савршено уклапа у главни поетички принцип амбиваленције.

Јован Лествичник не одваја молитву од плача, будући да је врхунац мољења остварен управо у сузним молитвама. „За онога који је стекао душевне сузе, свако је место згодно за плач. А ко плаче само телесним сузама, никада неће престати да прави разлику између места и места. Скривена ризница је много мање изложена опасности да буде опљачкана, него она која лежи на сред трга. Слично треба разумети и ово што је напред речено.” (Лествичник 1997: 56)

О значају покајања издвајамо и текст *Великог Канона* светог Андрије Критског. „Бити прави хришћанин, значи бити доживотни покајник, значи имати стално пред очима мноштво својих сагрешења, и непрекидно осећати покајничко расположење. На то је човек позван пре него што постане хришћанин. [...] Покајање је буна човека против самога себе. [...] То је буна против старог човека, човека огрезлог у греху и страсти и удаљеног од Бога. Јер сваки грех удаљује од Бога, а човек испуњен гресима, одлутао је у даљну земљу где се лице Божје не види. То је неиследимо море покајничких суза, вапаја, уздаха. Нема човека, нема грешника који неће наћи себе у Великом Канону. Зато Канон у ствари представља личну исповест сваког православног хришћанина.” (Радосављевић 2007: 1) Као и свети Јефрем Сирин, и свети Андреја Критски издваја значај сузног мољења: „Хајде, бедна душо, са телом својим, исповеди се Створитељу свега, и окани се, најзад, пређашњег безумља, и принеси Богу у покајању сузе.” (2007: 2) Такође, код светог Андрије Критског посебног значаја има и молитвено обраћање Богородици као човековој заступници: „Богородице, надо и заступнице оних који Те певају, узми од мене тешко бреме греха, и као чиста

Владичица, прими мене који се кајем. [...] Прени се, о душо моја! Размишљај о делима твојим која си учинила, изнеси их пред очи твоје, и проли капље суза твојих; реци са смелошћу дела и помисли Христу, и оправдај се.” (2007: 3, 9, 19) Молитве су усмерене како би потекле *сузе умиљења* и *избављење од огњене осуде*.

Мољење је у српској књижевности присутна од самих почетака средњовековног писања. Будући да је молитва прелазни жанр, она се најчешће јавља инкорпорирана у текст житија, те молитве најпре читамо у хагиографијама српских светаца. Сама традиција мољења није самоникла и део је културног византијског наслеђа на овим просторима, а у чијој основи је поменута библијска и патристичка традиција. Од Светога Саве и Никона Јерусалимца, преко монахиње Јефимије, средњовековна књижевност у поезији Димитрија Кантакузина<sup>321</sup> остварује врхунац модернизације средњовековног мољења. Седамнаест катрена његове „Молитве Богородици”, свакако оправдавају тврдњу Милана Кашанина да је реч о песнику који превазилази границе своје епохе: „Састављајући *Молитву Богородици*, он и својим мислима, и осећањем, и обликом тога списа, излази у приметним сразмерама из орбита средњовековне књижевности. У тој својој великој, маестетичној поеми, Кантакузин, независан од потреба цркве, говори о себи и о свом односу према животу и смрти, говори у своје име и у име свога читаоца. Не по једној особини, он је први наш модерни песник.” (Кашанин 1990: 468–469)<sup>322</sup> Средњи век био је златно доба српског богонадахнутог песништва, и сви познати писци тог времена писали су молитве. Поред Светог Саве, монахиње Јефимије и Димитрија Кантакузина, молитве су писали Стефан Првовенчани, Доментијан и Теодосије, Данило Пећки, Кнегиња Милица, Јелена Балшић, патријарх Јефрем, Ђурађ Бранковић, Божидар Вуковић и Арсеније III Чарнојевић. Континуитет мољења у српском песништву наставља се и у потоњим епохама барока, класицизма и просвећености. Барок уноси продор субјективног и профаног и долази до додира и мешања побожности и сензуалности. У оквиру барокне поетике више се инсистира на пролазности живота кроз алегоричност, слике греха, страдања, пролазности и смрти. Оно укрштање религиозног са друштвеним приликама, управо је карактеристично за барокне молитве. За разумевање Тадићевих молитви, посебно је важно уочити ове специфичности барокног мољења, будући да их Тадић спонтано примењује, без експлицитне тежње да се веже за барокну поетику. У бароку

---

<sup>321</sup> Подсећамо да средњовековна књижевност не познаје појам поезије у данашњем смислу те речи.

<sup>322</sup> Миодраг Павловић ће унети три његове песме у своју *Антологију српског песништва*.

се први пут почињу јављати молитве за свршење започетих дела, које ће се такође појавити и у Тадићевом опусу.

На посебан начин молитва оживљава у романтизму, као израз безусловне љубави према апсолуту, да би сасвим особене трансформације овај жанр добио кроз преобликовање песничке традиције 20. века, која почиње Костићевом „Santa Maria della Salute”. Након тога, преобликована молитва проналази место међу песницима српске модерне (код Шантића, Дучића, Ракића), да би до потпуног окретања жанра дошло у протоавангардној и авангардној традицији, почевши од поезије Милутина Бојића (в. Јовановић 2017). Милош Црњански пише изразите пародије средњовековних жанрова и библијског текста као дела овештале традиције. Он пише „Молитву” која је пародија Оченаша. Пракса проблематизовања националних и општехришћанских вредности антитетички је део молитвеног континуитета у српском песништву, и зато се постојаност тог континуитета делимично потврдила и у могућностима његове песничке деструкције, као део поетичког пројекта авангарде. Тек каснија међуратна и послератна књижевност, од Настасијевића, преко Павловића, Симовића („Десет обраћања Богородици Тројеручици Хиландарској”), Лалића („Шапат Јована Дамаскина”), Алека Вукадиновића, Матије Бећковића, Ђорђа Сладоја, Рајка Петрова Нога, Милосава Тешића, Новице Тадића и многих других, потврдиће нову традицију употребе жанра молитве. Молитвени тон је најчешће потврђивао везу наше савремене књижевности са средњовековном, а преко ње и са патристичком и библијском традицијом. Са друге стране, неговање такве традиције је најчешће било вид учвршћивања националног и наднационалног идентитета српске књижевности, о чему је већ било речи. „Важан елемент поетике српсковизантијске књижевности активиран у српском песништву друге половине двадесетог века – јесте обнова молитвене форме.” (Радуловић 2015: 160) Радуловић наглашава да је оно што разликује молитву као форму у српској поезији друге половине двадесетог века од истог жанра у песништву стваралаца ранијих епоха поетичка освешћеност којом се она активира (2015: 160). Молитва је евокација стварности која је превазилази и покушај је рекреације изгубљеног смисла. Како је повратак ранијег смисла веома сличан формули на којој почива басма – да врати у пређашње стање – неће бити изненађујуће што ће Тадић користити управо овај фолклорни елемент у комбинацији са молитвом ради повратка у пређашње стање<sup>323</sup>. Зато је веома слична басми, па се и код Тадића јављају творевине на граници између

---

<sup>323</sup> У фолклорној традицији су басме и молитве веома чврсто повезане.

басми и молитви, односно творевине које садрже елементе и једног и другог. Употреба молитве у српској поезији друге половине двадесетог века проистиче из чежње за целином која се, осим окретања традицији и миту, огледа и у покушају откривања и успостављања контакта са вишом стварношћу (Радуловић 2015: 160). Молитвено муцање и свест о немогућности израза какав би апсолутно одговарао суштини коју именује и призива, поклапају се са сумњом модерне поезије у сопствене могућности и границе. У целини Тадићеве поезије види се да молитве показују своју недостатност за остварење овако замишљене целине, те оне саме упућују на дезинтеграцију као једини могући исход.

Збирка *Окриље*, чије је прво издање изашло у Бањалуци 2001. године, објављена је опет у *Сабраним песмама* 2012. године, али у измењеном издању, онако како ју је песник преобликовао и оставио у рукопису из 2004. године. Осим што су додате две песме, промењен је и њихов редослед, а збирка је добила и циклусну организацију. Последња два циклуса, *Молитве* и *Бројанице*, као обједињујући принцип имају начело жанра. Наслови ових песама упућују на њихову интегративну везу унутар циклуса насталих ауторовом интенцијом, који се због тога не смеју мењати. Са друге стране, називи жанрова у насловима пружају могућност асоцијативних проширења тих циклуса, будући да се и ван њих, у осталим збиркама, налазе песме које имају речи „молитва” и „бројаница” у наслову, мада се молитвено и покајно интонирани стихови налазе у различитим Тадићевим песмама.

Циклус „Молитве” садржи следеће песме: „Молитва из тмине” (III, 252), „Молитва за избављење од пијанства” (III, 253), „Молитва за нерођеног” (III, 254) и „Молитва за смирење у господу” (III, 255). Прво молитвено обраћање одговара уобичајеном лирском субјекту који своје станиште налази у тамном свету греховности – *пропадох у трапове ђавоље*. Даље увиђамо да он сам сноси одговорност за такво стање: *Сам себи сам, ево наточио крви сатанске*. („Молитва за избављење од пијанства”). Тадић тешко одустаје од својих гротескних слика, па је пијанац у овој песми пијан од сатанске крви. Али се топоси унижености и недостојности ипак појављују, тако да се циклус завршава молитвом која изражава потребу за смирајем у Богу.

„Молитва заблуделог” (IV, 85) из збирке *Незнан* упућена је опет Господу и организована тако да започиње похвалним тоном који касније прелази у молитвени и покајни, док се Бог експлицитно, у једном од многобројних именована, што је опет чест каталогски поступак, назива Светлошћу. „Молитва жалостивог” (IV, 214) из

циклуса *Тешко мени* у збирци *Ђаволов друг*, инспирисана је старозаветним јововским упитним обраћањем Богу. У овој молитви наводе си узроци пада, али и начин очишћења од греха управо кроз покајање, плач и дар суза: *Заволех ја пораз и плакање, и навале суза које ме гуше. Јер тада сам близу Тебе, а паклена је ноћ у мом срцу, и звезде трепере, и у бездан падају.* „Молитва за непостидну смрт” (IV, 216) продужава покајнички дух, а похвалном интонацијом се завршава. Песнички субјект се одрекао свих земаљских жеља: *Саздатељу мој и Владико мој, на врховима прстију имам мале гробове. Ту сам сахранио све своје жеље.* А у њему је и даље жива свест о сопственој недостојности: *[...] да не будем анђелу мом стид и застиђе.*

Иако „Молитву у јаду” (O, 94) читамо као хронолошки последњу молитву (*Стихови из бележнице*) у песниковом опусу, она представља молбу песничког субјекта да му се омогући покајање, чиме се означава једна ранија етапа у процесу спасења, за разлику од оне која је заступљена у осталим молитвама са већ присутним осећањем покајања. Можемо приметити да ово одступање долази уз формално другачију организацију песме. Она није, према канонима поетике жанра, изведена као песма у прози, већ је стихована и строфично уобличена. Између осећања греха и покајања је међупростор неодлучности који је препрека покајању (Бојовић 2003: 63). И управо то осећа Тадићев песнички субјект, па му се, како је уочено, и на формалном плану осипа молитва. Овде видимо посебан стваралачки однос песника у рецепцији традиције и начину њеног појављивања и обликовања у савременом стваралаштву, које даје примат ауторском начелу над начелом жанра.

Молитвени тон је карактеристичан и за још неколико песама: „Поука 2” (O, 143), „Моја велелепна здања”, а посебно у „Триптиху из 2010. године” где се сваки од три дела песме завршава узвиком – *Подигни ме, Боже* – док је сам Бог означен као Слово, Сила и Слава. Молитвени призив је и у топосу скромности и у припеву песме „Безвредне похвале” (IV, 194): *Дај ми мрвицу, Господе, и исцели ме.* Семантички план проширен је самим понављањем припева, односно одговарајућим ритмом, где свако ново понављање има намеру да смири узбуркани тон и сабере расуте мисли молиоца, што директно призива начела филозофије исихазма која у молитви види једну од најважнијих етапа на путу богопознања.

За Симеона Новог Богослова молитва је други важан елемент живота подвижничког, тесно повезан са плачем. Она успоставља контакт између душе и праузрока света, манифестован кроз „божанствену светлост” и духовну насладу у души онога који се моли (Бичков 1991: 255). Молитва је централни стуб како исихастичког,

тако и киновитског духовног живота (Мајендорф 2008: 95), а самим тим и стуб православног хришћанства. Исихастичка умна тј. чиста молитва, како је назива Евагрије Понтијски, односно молитва срца код Макарија Египатског, представља пут ка постизању исихије (безмолвија, тиховања, ћутања) и индивидуалног спознања Бога. Значај молитве у исихастичкој филозофији јесте да сабира ум и побеђује страсти, а циљ је човеково напредовање ка богопознању (Георгијева 1995: 57), остварљивом управо захваљујући истрајности у молитви. Она омогућава концентрацију ума и његово силажење у срце које добија посебна значења ван уобичајених (западних) конотација везаних за човекову емоционалност. „Срце је центар који зрачи и продире у целог човека; али је од њега скривено у својој тајновитој дубини. 'Спознај себе' односи се пре свега на ту дубину [...]” (Евдокимов 2009: 69). Срце је место индивидуалног сусрета са Богом, односно место активирања аутогносеолошког комплекса, па у том смислу у Тадићевој песми „Свећа” (III, 244) и место сукобљавања светлости и таме<sup>324</sup>. То је једна од ретких песама овог песника у којој је победа светлосног принципа и осећања наде експлицитно изражена. Тама у срцу из песме „Тамне ствари”<sup>325</sup> и тама ума у песми „Боже благи и преблаги”, симболички представљена значењски богатим симболом црног пса који лаје на звезде (а пас је и код Јефрема Сирина најчешћи израз бестијалности, док је и иначе семантички комплексан симбол у различитим митологијама), побеђене су у песми „Свећа” управо у срцу:

*Сад гори  
моја свећа,  
усправљена  
у мом мраку,  
и мене посрнулог  
усправља.*

Молитвено надахнута су и повремена обраћања Богородици, којој је Сирин упутио једанаест молитви. Зазивање Богородице је посредни начин за успостављање човековог односа са Богом. Зато је Тадић, као и Сирин, назива „брзом помоћником” –

---

<sup>324</sup> „Нестворена светлост нек пројави живог Бога, спасење наше.” (Тадић 2012, О: 163)

<sup>325</sup> Тамне ствари у срцу Тадићевог лирског субјекта експлицитно призивају као традицијски подтекст и поезију Гаврила Стефановића Венцловића – *Црни биво у срцу*.

„Брза Помоћнице, Мајко Богородице” (\* *Полако ћу прећи*, О, 144)<sup>326</sup>. Њено појављивање најчешће је везано за песничке слике у којима је тежина грехова симболички представљена каменом:

[...] Мајчице *Богородице*,  
*камен у мојим грудима прошапта Твоје Име.*  
(„Два записа”, III, 157)

*Дођи да с мене камен одвалиш.*  
*Дођи што пре. Дођи, Милостива.*  
*Похитај овамо, у помоћ притеци.*  
(„Диптих”, III, 180)

Разумевању Тадићевих молитви допринеће и песников запис из *Исказа*: „Чини ми се да могу писати молитве само као покајани разбојник. Без наглашене наде у спасење, искрено, са дна огреховљене душе. Отуда су те молитве моје молитве. Ако су искрене, оне могу постати и молитве других људи.” (Тадић 2012: IV, 292) У синтагми *моје молитве* је кључ за разумевање не само молитви него и свих других религиозно интонираних песама. Оне су увек израз индивидуалног односа са светом, па тако и са Богом, преломљене не само кроз призму жанра, како то захтевају поетике византијске и српске средњовековне књижевности, већ и кроз индивидуално ауторско начело и његов стваралачки приступ.

Бројанице, такође заступљене као организовани циклус, али их као и молитви има и ван њега, а насловом призивају фолклорну традицију говорних творевина – разбрајалица. Међутим, то нису дечије језичке игре. Везу са фолклором, односно са народним веровањима могу остварити онде где се укрштају са басмама (Микић 2010: 157), као и у ритму. То су следеће песме: „Бројаница звана постидна” (III, 258), „Бројаница звана заборави све на свету, ако можеш” (III, 259), „Бројаница мала, кухињска” (III, 260), „Напустио Господа (бројаница великих слова)” (III, 261), „Бројаница мала, захвална” (III, 262) и „Бројаница мала, покајна” (III, 263). Оне

---

<sup>326</sup> Обраћања Богородици су карактеристична и за средњовековног песника Димитрија Кантакузина, који се посебно истакао као песник таме. Богородица је и за њега представљала могућност изласка из тог света.



углавном носе форму кратког стиха, каткад састављеног и од само једне речи, и одржавају брзи ритам разбрајалица који је додатно појачан и одсуством интерпункцијских знакова. Док је прва бројаница упућена на портретисање ђавола, друга носи саветодавни тон поуке која је у духу исихастичког поимања самоспознаје кроз ћутање. Два пута поновљена строфа – *Умукни / тишај се / почини* – упућује на уздржавање од многоговорења, а варијанти су и већ наведени стихови из песме „Окани се телефона” (О, 46) који овде гласе:

*На путељак изађи  
на камен седи  
уста не отварај кужна*

„Бројаница мала кухињска” је сродна басми и треба да успостави нарушени поредак, а епифором одржава узбуркани ритам. „Бројаница мала, захвална” носи интонацију похвале Господу, а последња бројаница својим ритмом подсећа на кратку исихастичку молитву засновану на принципу удисаја и издисаја: *Идем црн / Идем скврн / Идем Оцу свом*. Прозним коментаром у загради, чиме се на нивоу текста уводи постмодернистички манир и врши његова хибридикација стварањем два плана, упућује се на неопходност понављања, као што је случај и са исихастичким молитвама: „(Ову бројаницу понављам по тренутном нахођењу, најчешће кад одлутам низ сеоски пут.)” Она готово схематски у своја три стиха сажима цео поетски опус Новице Тадића: грех, покајање и спасење. Сама реч бројаница овде упућује и на предмет који се држи у руци како би појачао концентрацију приликом мољења, а сугеришући такво значење, песма лако успоставља семантичку везаност за претходни циклус молитви.

Ритам, нарочито у поезији, није семантички неутралан. Он представља праву суштину византијског песништва и посебно важан елемент у исихастичкој традицији мољења. Исихастичке молитве прате ритам дисања, јер се на тај начин успоставља и телесна и духовна компонента молитве. Подсетимо се да значај који срце добија у исихастичкој филозофији јесте такође заснован на ритму (Бакић Хејден 2008: 176). Најпознатија оваква молитва је већ поменута, тзв. Исусова молитва – *Господе Исусе Христе, сине Божији, помилуј ме грешног*. Кроз различите варијације, Тадић ју је често

интерполирао у своје песме. На пример, у „Молитви за избављење од пијанства”<sup>327</sup>: „Господе, помози, Господе, помилуј ме грешног...”, али ју је призивао и ритамском организацијом стихова и на другим местима, поред овде наведених.

„Бројаница подсећања на смрт” из збирке *Тамне ствари* кроз стилски поступак понављања упућује на есхатолошки мотив подсећања на смрт, али је смрт опет гротескно виђена као „мелем на живу рану”, а сама атмосфера је предапокалиптична. „Бројаница против ђавола” (IV, 168) формално представља интересантан спој најпре фолклорне разбрајалице, када се уз именицу ђаво додаје нека друга синонимног значења (разбојник, лопов, нечсти варалица, шаптач, наговарач, напасник, лукави, длакави), да би последњи терцет у потпуности разоткрио поетику басме – односно протеривање тог и таквог детаљно описаног ђавола из првог дела песме: *Из тебе скочио / и сву твоју муку / у трњак бацио*. Значајан је однос стварности као поремећеног поретка и сугерисане, жељене стварности, која представља повратак у пређашње стање (повратак у време без болести). „Против себе, против очајања бројаница” из збирке *Ту сам, у тами* је, као и неколико других Тадићевих бројаница, испевана у терцинама. Трећи стих означава припев – *Ђавола радујем* – који се понавља ритмично и контрастрира првом и другом стиху. Њиме се сваки пут маркира један од грехова у каталогу. У оквиру сваке терцине може се пратити и ритам удах-издах, а цела песма је испевана против једног од највећих грехова – очајања, коме и Јефрем Сирин посвећује нарочиту пажњу (Пс. 117.).<sup>328</sup> Тадић набраја грехове очајања, заборављања властите грешности, лењости, недостатка кајања и мољења, да би се песма опет циклично завршила, затворила круг, подвлачећи очај као највећи од ових грехова. Песма „Триптих тамни” (О, 90) опет је окренута проповедању покајања и против је греха очајања: *Очајање је тешка туга / која је заборавила / на разрешења, и сузе*. Тадићев песнички субјекат често говори као проповедник.

За исихасте је молитва Исусу један од најважнијих облика мољења, а препоручује се нарочито кратка Исусова молитва којом се врши концентрација и омогућава силазак ума у срце, што је саставни део пута ка богопознању. Осим тога,

---

<sup>327</sup> Колико су Тадићеве молитве сродне басмама, и колико упућују на жељу за повратком у неко пређашње идеално стање, казује и ова песма, у којој се молитвеник обраћа молитвом за нешто што долази из света телесног и баналног (Уп. басме против различитих болести).

<sup>328</sup> „Ако желиш да избегнеш прекомерну тугу, никада се не жалости због било чега пролазног; или ако те повређују речју или бешчасте, не тугуј, већ напротив – радуј се. Жалости се само онда када сагрешиси, али и тада чувај меру да не би пао у очајање и погинуо.” (Сирин 2002: 417)

исихасти проповедају да се треба спасити именом Исусовим. Јован Лествичник, као и Макарије Египатски, сматра да се монашка непрестана молитва састоји управо у призивању имена Исусовог, а сећање на Исуса треба да буде спојено са дисањем (Мајендорф 2008: 100–101).

Тадић такође описује и сам чин мољења у песми „Увијена у крпе” (О, 95):

*Увијена у крпе  
моја су колена*

*Богу се молим  
кличећи*

Песма „Молба” (III, 105) је пример обрнуте молитве, јер је молитва Сили Божјој упућена да га не погуби данас, већ кад прочита свитак од нечастивог. Песма „Не спавај у трави” (III, 248) организована је као наопака молитва, односно као низ молби изражених кроз негацију императивних облика, али у директном обраћању чудовишту („Не спавај у трави”, III, 248). Код Тадића се чак јављају и потпуно бизарне нецрквене молитве мртвих, као што је песма „Северни булевар” (I, 136):

*Сад сам тамо мој боже  
Забрављени мртвац  
Са округлим  
Оцима сузим очима  
.....  
Са високих прозора  
Светлост ваша  
Светлост недокучива  
Нека ме обасја и нахрани*

Оно што оваква врста молитве сугерише јесте крајња отуђеност и усамљеност појединца. Традиције црквеног мољења познају молитве за мртве, али њих изговарају живи у име сећања на своје који више нису међу живима и упућене су Господу, не би ли их на оном свету заштитио и избавио вечних мука. Наша молитва за упокојене биће онолико снажна колико је то била наша љубав током њиховог живота. С обзиром на то

да се овде упокојеник моли сам за себе, то сведочи о његовој иделаној усамљености и изолованости која и первертира начин мољења. О овим променама у употреби одређене књижевне врсте биће места и у одељку о жанровима.

### 5. 2. 2. 3 Плач

Плач<sup>329</sup> представља прелазни жанр византијске и српске средњовековне књижевности који садржи и реторске и песничке, односно и прозне и поетске особине.<sup>330</sup> Као узор за настанак овог жанра, послужио је старозаветни мотив плача пророка Јеремије над рушевинама Јерусалима<sup>331</sup>, али прототип средњовековног литерарног плача не треба тражити само ту, већ и у надгробним саставима (словима) рановизантијске реторике. У словенским књижевностима се плач, као и молитва, обично јавља у интерполираном облику, у виду поджанра, као део сложенијих књижевних форми, најчешће житија (Трифунуовић 1974: 230–234). Иако га одређује и као „својеврсну књижевну тужбалицу” која оплакује смрт и погибију одређене личности, или неки други трагичан догађај попут пада у ропство и претрпљеног пораза у боју, Димитрије Богдановић пре наглашава његову повезаност са библијским мотивима него са фолклорном традицијом нарицаљки (1980: 83). Како у одредници „Плач” у *Речнику књижевних термина*, чији је аутор такође Богдановић, стоји да је то „жанр песништва” (РКТ 1992: 605), закључујемо да се ипак може говорити о доминацији поетских елемената, мада треба имати на уму да се жанрови у византијској и српској средњовековној књижевности само условно могу сврстати у прозне или поетске (Богдановић 1980: 70).

У старозаветним књигама се нико не стиди што пати и виче од бола (Аверинцев 1982: 78), док плачна самилост, али ни страх ни нада нису били познати

---

<sup>329</sup> Синоними за назив „плач” су и риданије, вапаљ и кричаније (уп. Трифунуовић 1974).

<sup>330</sup> Поред овог, српска средњовековна књижевност познаје још прелазних жанрова: молитву, похвалу и запис (Богдановић 1980: 83).

<sup>331</sup> „Опомени се, Господе, што нас задеси; погледај и види срамоту нашу. Нашљедство наше привали се туђинцима, домови наши иностранцима. Ти, Господе, остајеш довијека, пријесто твој од кољена до кољена. Зашто хоћеш да нас заборавиш довијека, да нас оставиш задуго? Обрати нас, Господе, к себи, и обратићемо се; понови дане наше како бијаху прије.” (Плач 5, 1; 5, 2; 5, 19; 5, 20; 5, 21)

антици (Аверинцев 1982: 82). У српској средњовековној књижевности, плач ипак не мора бити јаук, већ пре свега књижевни облик који се најтешње може повезати са молитвом (Бојовић 2011: 11), како је на то упућивао и Симеон Нови Богослов. Овакво повезивање указује на изузетно значајан утицај теологије, посебно византијског богословља, а изричито и филозофије исихазма која је управо у молитви видела најсавршенији облик подвижништва и приближавања Богу у циљу његовог созерцања и човековог спасења. „Средњовековни плач је близак тужбалици и подсећа на елегију, али није ни тужбалица ни елегија, јер се разликује од њих по дубоком осећању покајања. Чак и када њиме доминира туга, то се осећање превазилази надом и вером у царство небеско.” (Бојовић 2011: 11) Управо осећања покајања, наде и вере, представљају троугао у оквиру којег би требало посматрати појављивање овог облика и у Тадићевој поезији. Кроз повезаности молитве и плача, можемо приметити и одјеке ранохришћанских књижевности, превасходно дела сиријског проповедника и песника покајања, Светог Јефрема Сирина, чији је утицај на византијску, а исто тако и на српску средњовековну књижевност од Светог Саве до Димитрија Кантакузина, несумњив и изузетан.<sup>332</sup> Јефрем Сирин се посебно истакао у певавању тзв. сузних молитви, које изражавају врхунац човековог молитвеног обраћања Богу у скрушености и покајању, чиме је на више нивоа утицао на развитак и обликовање српске средњовековне књижевности (Бојовић 2003).

Само активирање овог песничког облика, ишло је упоредо са настанком неповољних историјских прилика (уп. Богдановић 1990). Милета Аћимовић Ивков (2013), када је о Тадићевој поезији реч, управо скреће пажњу на ту повезаност појављивања прелазних жанрова плача и молитве са укупним историјско-егзистенцијалним контекстом, као потврду индивидуализованог сведочења о нововременом расапу, несрећи и пропасти.

Посебна врста повезаности између Јефрема Сирина и Новице Тадића је у значају који придају плачу као једном од најважнијих елемената покајања. Иако је реч о посебном жанру, који је био заступљен и у старозаветној књижевности, потом у византијској и у српској средњовековној, он код Тадића добија посебну савремену обраду, остварјући везу са овим ранохришћанским песником преко исихастичке традиције. У српској средњовековној књижевности, која је и сама на много начина

---

<sup>332</sup> Његови сродници у српској средњовековној књижевности су Свети Сава, архиепископ Данило, Данилов ученик, монах Јефрем и Димитрије Кантакузин (Бојовић 2003: 201).

рефлектовала премисе исихастичке филозофије, плач не мора бити јаук, већ пре свега књижевни облик који се најтешње може повезати са молитвом (Бојовић 2011: 11). Овакво повезивање плача и молитве нарочито је заступљено међу исихастима који у тзв. „сузној молитиви” виде најсавршенији облик подвижништва и приближавања Богу у циљу његовог созерцања и човековог спасења. У Тадићевим *Исказима* читамо: „Ја откад знам за себе, као да непрестано плачем. Можда је мој непрестани плач моја непрестана молитва.” (2012: IV, 290)<sup>333</sup> Управо зато што се ради о градацијски највишем молитвеном степену, говори се о посебном дару суза који је циљ сваког истинског подвижника. Уочавамо да Јефрем Сирин у својим плачевним (сузним) молитвама често моли да потеку сузе покајања, јер ко плаче на овом свету, неће плакати на оном:

„О, каква је снага суза! Даруј, Господе, мени недостојном слуги Твоме, сузе покајања да сперем грехе своје, да се просвети срце моје, и да са мало суза буде избрисан велики списак, да кратковременим плачем буде угашен огањ који ја сам запалих. Јер они који овде плачу, биће избављени од вечног плача.” (Сирин 2002: 69)

---

<sup>333</sup> „Поред тамне стране његове поезије, која свједочи о присуству демонског у овом свијету, његови демони се множе као што се Божанске силе и снаге множе, као што се Бог јавља и пројављује у свакој ствари, како он каже, у овим стиховима показује се шта је то Васкрсење, шта је распеће, и то да су најслађи Христови плодови, да је распет и крстолик свако од нас ко се сјећа Христовог распећа, ко га прихвата као своје, ко је кадар да понесе крст, ко је кадар да прославља Христа. Из прочитаних стихова, видимо, исијава и показује се колико је Тадићева поезија, истовремено, и свијетла поезија, колико у њој има оног молитвеног и ослоњености на светоотачку литературу. [...] Имао је Новица Тадић суза за све нас. Његова поезија је пуна, доиста, плача и молитве. Готово да не знам пјесника који има ту моћ саживљавања са неким ко је у несрећи, у патњи, ко је презрен и понижен, као што је имао Новица Тадић. Био је фасциниран тиме како се поезија, понекад, овјерава накнадно, како се нешто што је чиста фантазмогорија, што је поетска визија, визија зла, одједном потврди у стварности као најстрашније најконкретније зло. Он каже да је давних дана испјевао пјесму о огњеној кокоши и да је та огњена кокош снијела огњено јаје, али да је послје неколико деценије видио како то огњено јаје лети изнад његовог Земуна, пада на Батајницу и Београд. Видио је у бомбардовању Србије 1999. године нешто што је својом поезијом, на неки начин, наговјестио”. (Јован Делић, на промоцији *Сабраних песама*, преузето са: <http://www.eparhija.me/promocija-sabranih-dela-novie-tadica-niksic-2013>, [17. 2. 2016.]

„Тајна се извршила, остаје ми плач” („Ћутим у сенци”, III, 71) говори о преломном тренутку када се песнички субјект „утишао” и из тиховања увидео да му преостаје још једино плач, те ову песму можемо издвојити као кључну у којој се песнички субјект опредељује за покајање. А сузе Тадићевог лирског субјекта јесу управо оне сириновске сузе покајања, а не сузе због материјалних ствари или сузе раскајања (Бојовић 2003: 64): *И већ ништа није стварно / сем сузе која се / откиде и паде, у прашину.* („Молба”, III, 105) Иако је свестан привилегије сузног мољења, он је готово увек већ обдарен сузама:

*Умртвише ме  
многи греси.*

*присећам се својих грехова  
плачем над собом*

*над чиревима и ранама  
и мрљама*

*ранијим греховима  
додавао сам нове грехове*

*низали су се грехови  
а данас  
суза сузу стиже*

*да се исправим  
да се поправим*

Ако кренемо већ утабаном стазом анализе песме од наслова, а притом имамо у виду да Тадић често користи жанровске ознаке приликом називања песама, изненадићемо се када видимо да песма под насловом „Плач” из збирке *Окриље* не кореспондира са овим жанром. Зато је најлакше кренути од једног од најчешћих плачних узвика, уздаха Јефрема Сирина – „Тешко мени!” – који се код Тадића јавља више пута, најпре у песми са истим насловом у збирци *Непотребни сапутници* (III,

151). Она подсећа на записе из наше средњовековне књижевности у којима се даје опис сукоба принципа демонског и божанског (Микић 2010: 148). Али је неизоставно употребљена и Тадићева иронија:

*Ни Света Мајчица не зна  
шта су ми за данас  
припремили добри људи.*

Према хришћанском учењу, прави покајник и грешник никада не сме себе видети као супериорнијег у односу на друге, у било којем смислу. Својом иронијом, Тадићев песнички субјект се поставља у такав положај и у самом плачевном обраћању заузима поменути амбивалентну позицију према мотивима из религиозног комплекса. Ту већ видимо тадићевски двоструко варирани образац појављивања религиозног. Опет је упућен и позив бурама бесовским да га нападну, будући да своје молитве назива „наopakим”. Микић сматра да су молитве биле упућене не Богу, него некој њему супротстављеној сили, и зато однос између два вредносна система у Тадићевој поезији види сложеним, објашњавајући да овај песник не прибегава томе да унутрашњу драматику света о којем говори подреди било којем од два супротстављена вредносна аспекта (2010: 148–149). Остали топоси из плачевних жанровских облика су ту, попут уздаха – „Аох мени, аох кукавцу”, есхатолошког мотива краја века – „Век ми прође у наopakим молитвама”, као и израза свесности песничког субјекта о изокренутим овоземаљским вредностима. Али он, за разлику од свог далеког сродника који је плакао дозивајући Господа, може дозивати и „буре бесовске” и пркосити им позивом да наставе са мучењима.

У каснијим песмама се све више призива божанска милост и покушава обнова унутрашњег божанског присуства. Зато се збирка *Ђаволов друг* и завршава циклусом под називом *Тешко мени* (IV, 212–217), који је цео у молитвеном и плачевном, покајном али и похвалном обраћању Богу – „Благодарим ти, Господе”, „Боже, погледај”, „Молитва жалостивог”, „Боже благи и преблаги”, „Молитва за непостидну смрт”. Сам циклус се завршава и песмом која носи назив „Тешко мени”. Финале ове збирке је семантички обликовано тако да завршни покајни тон остаје да продужено делује и након читања. Циклус почиње молитвом која је у истом прозном и ритмичном облику као и остале молитве. Прославља се Господ и моли за помоћ. Две од пет песама овог циклуса написане су у слободном стиху и имају строфичну организацију. Прва је



похвална молитва, друга сама по себи молба, трећа опет прозна, исказана у низу питања јововске провенијенције. Најснажније је признање песничког субјекта да је тама (паклена ноћ) у његовом срцу и у потпуности се развија у песми „Боже благи и преблаги” (IV, 215) – *Умујем нека грдна умовања. / Из њих црни нас истрчи / и лаје на звезде*, као и у тренутку есхатолошког приближавања краја – *Јер истиче време за покајање, / помилуј мене палог*. „Молитва за непостидну смрт” (IV, 216), поред прослављања, усмерена је ка томе да се испуни жеља/молитва за упокојењем. Сама песничка слика којом се описује одустајање од жеља посве је необична: реч је о сахрањивању жеља у мале гробове на врховима прстију. Дакле, ако прихватимо да су врхови прстију посредник између савременог писца који куца на тастатури уместо да пише руком, онда су оне угасиле управо на тим местима где је стваралац, писац, свој најпунији живот живео. У последњој песми овог циклуса песнички субјекат осам пута узвикује – *Тешко мени*, започињући и завршавајући сваку од четири ритамске и значењске целине. Јадикује се над својом грешношћу, над заборављањем Бога, и над прихватањем идеје смрти – *Смрти сав припадох*. Грех, пропаст, огањ и лењост представљају сегменте амбијента из којег песнички субјекат жели да се избави.

Још једна песма из следеће збирке *Ту сам, у таму*, насловљена „У погибељ” (IV, 263), започиње узвиком „Тешко мени”, али у овој, последњој Тадићевој песми са тим уздахом, уочава се посустајање песничког субјекта у молитви – *Не клечи ми више / слово у молитви*, а већ смо приметили да последња молитва такође изражава немоћ приликом истрајавања у покајању, чиме се наново призива сумња и запитаност читаоца.

Исти узвик јавља се и на крају песме „Некакав смрдљив” (O, 45), као вапај због тескобе коју изазива демонска атмосфера. Дакле, премештен је у нови контекст, где постаје израз страха, али није део плача и обраћања Богу. Слично је и у песми „Постриг” (O, 91), која почиње овим узвиком, а говори о делима Сатанаиловим. Песнички субјект који је у „великом плачу” одустаје од одласка на књижевно вече које сматра нечастивом појавом, у супротности са стањем налик посту (III, 126), чиме се изриче својеврсна опсервација културне и књижевне старности. Видимо да употреба религиозних елемената код Тадића нимало није резервисана само за религијске идеје, већ да је у директном односу са конкретном реалном свакодневицом. То спајање различитих сфера говори о посебној употреби религиозних елемената у поезији српске књижевности 20. века и указује на то да српско-византијска тенденција није права линија, већ кривудава и рачваста стаза. У варијабилним контекстима, песнички

субјекат изговара исти узвик – *тешко мени* – који изворно јесте део синтаксичког и семантичког система плача као прелазног жанра, али који у новом контексту постаје семантички растегљив.

Поред поменутих облика, у Тадићевој поезији налазимо и три жалбе („Жалба 1”, „Жалба 2”, „Жалба 3”; IV, 89, 90, 91). У свакој од ових песама постоје елементи плача, како на плану саме форме жанра, тако и на плану тематике у домену религиозног хришћанског осећања – *Притисла ме туга као шака*:

[...] *Ја знам да све*  
*реке теку од сузе до сузе.*  
[...]  
*Сузе су мала топла сјања.*  
*Страхоте никад неће стати.*

У истој песми песнички субјекат каже да се *добри огњеви гасе*, што значи да је појам огња користио и у значењу које он има у светоотачкој литератури (као поменути Лествичников огањ молитви), а не само као паклени огањ, превасходно везан за западну хришћанску религиозну мисао. У другој жалби тематизована је безнадежност песничког субјекта (*ах, сувишан сам, / и сам себи на великој сметњи*), с тим што више нема „лековитих даљина”, док се у трећој жалби опет обраћа демонском, али и људском као демонском, будући да перманентни процес Тадићеве демонизације никада не заобилази ни људе: *Потамнех од ваше светлости, добри људи*. Ту се јавља и предосећање смрти. У песми „Твоја подигнута блага рука” (IV, 268) задржава ватру и тутњаву многих огњева, што значи да се појам огња ипак двостурко користи.

О значају покајања и плача говори песма „Идол” (О, 87) – *ћутим, плачем, каменим се*. Спознање греха представља припремљеност на трпљење искушења, односно великих мука. Старац („Старац”, III, 131) тако смирено чека смртни час: *лепо је бити поред ватре, / поред Исуса*. О скрушености и самоспознаји говори и песма „У поноћ” (О, 19): *Без Тебе, мој Боже / Ја сам само зао дух. // У великој помами мала поама*.

#### 5. 2. 2. 4 Записи

Записи у средњовековној књижевности представљају посебан жанр који је у генеалогској сродности са античким натписима и записима. Реч је о посебној лапидарној форми, малим облицима, сродним епиграфима, епитафима и епиграмима. То су појединачна и случајна, мала књижевна дела (Павић 1986: 10), настајала на различитим материјалима (камену, кости, печној земљи, дрвету, металу, тканини, писаној и штампаној књизи...) и најчешће су исписивана на маргинама преписиваних рукописа. Зато су та дела у вези са другим средњовековним жанровима: летописима и родословима, повељама и писмима, житијима и апокрифима (Павић 1986: 12). Средњовековни запис може бити дуг, као читава једна страница рукописа, или кратак, у виду једне реченице, сажетог, лично интонираног стиха.

Византијски образац канонског облика овог жанра каже да он почиње зазивањем Светог Духа, Христа или Богородице, даље стоји назнака коме се пише, а онај који пише себе исказује кроз топос недостојности и недораслости за посао који обавља. Потом се исписује време и намена преписивања књиге, а затим и молба читаоцима да се помоле за преписивача, уз инсистирање да књига остане код онога коме је дарована (Павић 1986: 9). Предмет пажње старог записивача је често његов посао и он сâм, те се зато записи могу посматрати као врста ауторових коментара, метаприповести и метајезичких опсервација, које говоре и о судбини рукописне књиге, али често и веома опширно о ономе за кога се пише (Павић 1986: 12). Једна од великих тема записа јесте смрт.

У Тадићевој поезији често наилазимо и на овакве, поетско-прозне хибридне текстове, који су и по форми, али и по садржини, веома слични средњовековном жанру записа. „Напоредо са текстовима чији је изражајни вид близак прелазним облицима плача и молитве (плача којег одликује сугестивност и молитве у којој се опажају непосредност, изражајност и осећајна интонација), у постхумној Тадићевој књизи места су нашли и различити записи. Често гномски обликовани и јасно исказани, као максиме, ови увиди у суштину света, живота и непосредне стварности, садрже и песникове идејне и поетичке ставове. Као да се баш у овим исказима/апофтегмама концентрисала сва песникова експресивна енергија и мисаони набој.” (Аћимовић Ивков 2013: 268) Аћимовић Ивков у њима види сложен однос у који улазе представе прошлости и дехуманизована савременост, са могућношћу обнове смисла који долази из религијске сфере (2013: 269).

Како се Тадић често у својим насловима користио називима жанрова, са тенденцијама подражавања и изневеравања, али свакако кроз модификовање задатих жанровских образаца, такав је случај и са записима. У песми „Два записа” (III, 157), која има облик диптиха, поред молитвеног зазивања Богородице, наилазимо и на мотив сузног мољења кроз песничку слику запаљене сузе на лицу. Овај готово иконографски запис припада групи Тадићевих диптиха и триптиха, где су још и „Мали болнички диптих” (III, 132), у коме је у средишту очајање песничког субјекта: *Не могу подићи лице пало, / из лудила према светлости*, потом и „Диптих” (III, 180) у којем се уз мотив страха у другом делу јавља молитвено зазивање Богородице. Ту су и два триптиха – „Триптих тамни” (O, 90) и „Триптих из 2010” (O, 15). У првом се говори о очајању и забраву, те спасу који је у сузној молитви, а песма прелази са говора песничког субјекта који је у борби са врагом, у деперсонализоване констатације о греху и очајању, као и у поуке о значају суза. Други триптих организован је као тросложно похвално-молитвено обраћање Господу, са сталним завршетком – *Подигни ме, Боже*. Песма „Триптих Т” (II, 128) говори о несрећи на дан Огњене Марије<sup>334</sup>. У песми насловљеној само „Триптих” (IV, 228) активирана је тема веома честа у средњовековним записима, а то је страх да се писање неће до краја окончати, тако да сваки од три дела почиње стихом – *Рукопис не заврших*.

Иако је поетика средњовековне поезије веома комплексна, јер уистину и не знамо шта је старо српско песништво, Бојовић предлаже поделу на: песме у стиху, црквено песништво, песме у прози (са поетским деловима прозе) и песничке записе (1992: 2). Управо ова последња група, која је блиска Тадићевим поетско-прозним хибридим, односно песмама у прози, бележи продоре световног, описује тугу, невоље, бол, понекад чак и уз хуморни тон, за разлику од осталих облика песништва које нема световне детаље (Бојовић 1992: 8). У тој групи жанровских облика, које зовемо записима, често се осећа есхатолошки тон. Та књижевност „последњих времена” обухвата неколико тематских кругова: поезију колективног удеса, опште осећање страха, зла и туге, поезију косовског боја, поезију сеоба, молитве за спас од непријатеља, знамење као наговештај зла и поезију о крају века. Песме са општим осећањем страха, зла и туге припадају поетици записа, и управо њима су веома сродни овде помињани Тадићеви поетско-прозни облици.

---

<sup>334</sup> За овај празник везано је народно веровање да се не сме ништа радити и да се не сме купати у великој води, тако да овде долази до суптилног спајања фолклорних веровања са хришћанским учењем.

Есхатолошке теме присутне су у целокупној Тадићевој поезији, мада начин њихове обраде не мора одговарати црквеним и средњовековним канонима. Међутим, сама атмосфера у којој се налази песнички субјект, кога често затичемо у самоспознаји властите грешности (јер он је тај који *се прозлио* и *изобличио*), јесте у духу библијског поимања краја света и Другог Христовог доласка: „Дух разговјетно говори да ће у пошљедње вријеме одступити неки од вјере слушајући лажне духове и науке ђаволске.” (1. Тим. 4, 1). Тадић најчешће и говори управо о оним људима који су подлегли искушењима злих сила.

### 5. 2. 3 Однос према библијском тексту

У оквиру елемената који долазе из хришћанског религиозног система, посебну пажњу можемо посветити и интертекстуалним релацијама са библијским текстовима, односно *Библијом* као канонском књигом званичног хришћанства. Она у Тадићевим текстовима функционише не само као референтни религиозни текст интертекстуално уланчан, него и као пример канонског текста *par excellence*. За уочавање уланчаних интертекстуалних релација према библијском тексту, од нивоа експлицитне цитатности, до самих алузија, аналогија и асоцијација, Михајо Пантић каже да би „био потребан неки егзегета, аналог са теолошким и теофилозофским знањима” (2014: 21), те да су „сложени [...], нимало лако ухватљиви, а још теже објашњиви сви они суптилни језички механизми претакања и симболичког надограђивања библијских слика, фигура и алегорија у Тадићевим песмама” (Пантић 2009: 80). Тадић у својој поезији гради однос и према *Старом* и према *Новом завету*, с тим што је за први део његовог опуса заступљенија повезаност са *Старим*, а за други веза са *Новим заветом*: први део обухвата оне песме у којима се испољава највише елемената из дуалистичких јереси, односно у којима је присутна делатност Демијурга, док се у другом делу песник окреће православном хришћанском покајању, у складу са новозаветном идејом спасења. Православни филозофи су и сами сматрали да „сваки човек у свом развоју доживљава преображај старозаветног у новозаветног човека, будући да се креће од представе Бога као строгог оца који кажњава до преблагот родитеља који воли и прашта” (Радуловић 2012: 44).

Према теоријским утемељењима појма интертекстуалности, ниједан текст није завршен и затворен и увек се налази у процесу настајања. Ако неки текст формира своје

значење позивајући се, експлицитно или имплицитно, на неке раније познате текстове, то не значи да је значење тих ранијих текстова једном и заувек одређено. Оно се и само мења управо настајањем потоњих текстова који се на њега позивају, тако да процес семиозе постаје двосмеран: како од старог текста ка новом, тако и од новог ка старом. Долази до тзв. „размене текстова”, њиховог међусобног додира, приликом чега долази до формирања нових значења или неутрализације неких већ постојећих. Полисемичност текста и његова даља семантичка продуктивност, огледа се управо и у поновним позивањима на тај текст. Овде пре свега имамо у виду уже значење појма интертекстуалности, у оном смислу у којем га користи Жерар Женет, тј. као непосредно присуство једног текста у другом у виду цитата, алузије или плагијата и кроз превасходно давање важности детаљу у једном тексту, а не његовој целини<sup>335</sup>. Када се стари текст нађе у новом, он у њему врши функцију додатне семантизације<sup>336</sup>.

Тадићева веза са библијским текстовима веома је комплексна, а интертекстуалне везе које се могу уочити са *Књигом постања*, *Књигом о Јову*, *Псалмима Давидовим*, *Плачем Јеремијиним* или *Откривењем*, сведоче управо о специфичном односу који он заузима према канонским текстовима. Стојан Ђорђевић чак сматра да у његовој поезији нема много библијских тема и мотива који би песничко значење усмерили ка домену религиозног доживљаја стварности (2009: 125). То ипак не значи да се не могу уочити релације према *Библији* као главној књизи хришћанске религије.

Тадић често заузима специфичан стваралачки однос не само према библијским, већ и према средњовековним текстовима и жанровима. Изобличење самог жанра у том смислу може, али и не мора увек ићи у смеру пародирања, како смо то могли видети код молитви и плачева. Дисонантност тих гласова се најчешће спознаје тек у односу на целину опуса. Међутим, Тадић пише и такве текстове, пародије, које немају интенције ка изазивању смеха. Пародични приступ форми остварен је у песми „Антипсалам” (I, 233), из збирке *Погани језик* у којој се песнички субјект, попут Јова, обраћа Господу са молитвом да га унакази. Бојана Стојановић Пантовић каже да нас ту Тадић „суочава са јединственим архетипским призорима, прадавним крицима и митским, премда

---

<sup>335</sup> У књизи *Палимпсесту* (*Palimpsestes*, 1982), Женет издваја пет типова транстекстуалних релација: интертекстуалност, паратекстуалност, метатекстуалност, хипертекстуалност, архитектстуалност (уп. „Интертекстуалност, интертекст”, ПРКТКК 2011).

<sup>336</sup> Осим цитатности као експлицитног вида интертекстуалности, овај појам обухвата и „другачије видове књижевног испољавања, односно не само дословно преношење реченичких или текстуалних одломака, већ и уметничко позивање на форме, жанрове, слике и поступке” (Поповић 2007: 110–111).

измештеним сликама у којима се могу препознати трагови негативног Јеванђеља” (2002: 133). Још од самог наслова, текст упућује на вредносни обрт. За ову песму Ђорђевић наводи да је направљена према обрасцу „модернистичког оспоравања традиционалних форми” (2009: 128). Међутим, нема класичног пародијског поступка који би се заснивао на промени оквира и ефекту изневереног очекивања. Сам наслов у себи садржи амбивалентност: то је и молитва и похвала Господу, и захвалност и поруга. Она реферише на Давидове *Псалме*, али је у њој описана једна јововска ситуација, те се у том коришћењу два библијска текста открива Тадићево читање *Књиге о Јову*, које он може видети управо као антипсалам, негативну хвалу Господу који је човека напустио. Заправо, све и да је сâм Тадић једнозначно одређен према хришћанској религији, имплицитни аутор ове песме казује другачије.

У аутопоетичким песниковим записима проналазимо шири контекст за сагледавање бола и патње: „Кроз бол сазнајемо свет, упознајемо и љубимо Христа.” (2012: О, 164) Овај гносеолошки аспект, (само)спознаја и, зашто не – идентификација, јесте део Божије промисли: „Бог допушта ђаволу да у свему ствара искушења кроз која, кад прођемо, зарађујемо небеску плату”. (2012: О, 164) Јововски положај савременог човека може се читати као окосница читаве поетске драме која је снашла савременог појединца у Тадићевом песничком свету<sup>337</sup>. Та блискост са старозаветним текстовима указује и на блискост старозаветног Бога са његовим панданом у Демиијургу Тадићевог универзума. Тумачећи ову песму, Микић каже да не постоји ниједан разлог зашто би се таква молба могла упутити Господу, као и да не постоје никакви наговештаји да је „реч о неком другом Господу од оног коме се људи одвајкада обраћају сасвим другачјим молбама” (Микић 2010: 87). Са друге стране, треба имати на уму да се управо код гностика јављају противпсалми, у спису *Пистис Софија* (уп. Шлир 1986: 50–51). Заиста, Тадић молитву као и сваку другу, започиње са дистанце од правог емоционалног врела које ју је проузроковало. Али овај антипсалам није „ни побуњенички ни непослушнички, већ је пре апострофа божанског присуства, али веома, веома горка, скоро безнадежна апострофа.” (Ђорђевић 2009: 128)

На нивоу догађајности, овде смо *in medias res*, у једном пост-тренутку. Све се већ догодило, остала је само јадиковка. Ту је и прва разлика у односу на старозаветну причу о Јову која је знатно ширира, и где смо на почетку свесни тога да је све део једног

---

<sup>337</sup> Слично ће и у песми „Наопако ми било” (IV, 146) изрећи себи изокренуто жељу – клетву: *Наопако ми било, / и све се против мене окренуло.*

великог плана кушања који је Сатана договорио са Богом. Којем тачно Богу би се могао обраћати песнички субјекат, питање је које, опет, треба сагледавати у оквиру Тадићевог двостурког религиозног система. Али можемо остати при томе да је то старозаветни Бог, фигура веома блиска гностичком Демијургу.

Још једна од карактеристика савременог Јова јесте да је он без пријатеља. Нема пријатеља ни у причи о старозаветном Јову, али у Тадићевој више нема ни непријатеља. Наш савременик Јов је жртва потпуног отуђења. Истовремену реминисценцију на мотив Јова и старозаветне Давидове псалме, али са супротним циљем, учава и Оливера Радуловић, истичући да је реч о песми која је „је по свом облику молитва, али је садржински плач над пропадљивим грешним телом и недостојним човеком који је изгубио своју молитву” (2012: 49).

Не само у песмама у којима се директно алудира на Јова и његову ситуацију, већ у оквиру целокупног опуса, Тадић исписује ситуацију савременог Јова, отуђеног и остављеног, који бива искушаван од стране различитих ововремених пошести. Кушање од стране Сатане у библијској старозаветној причи, само је један догађај у Јововом животу, додуше преломни. Код Тадића је он претворен у перманентно искушавање од стране Ђавола, односно савременог зла. Позиција песничког субјекта је модерна јововска позиција човека упитаног пред тим злом овога света. Старозаветни Јов никада не говори о својим гресима, већ је запитан због чега се на њега сваљују толике пошести. Тадићев Јов је свестан сопствене грешности одређене самим рођењем, која долази из новозаветног смисла човековог спасења, за разлику од старозаветног Јова. „Тадић не пресликава алузијама и цитатима призван подтекст, он се не огледа у Богу него у људима на чијим лицима чита Каинов знак, а себе препознаје у јеванђелском архетипу побуњеног разбојника” (Радуловић 2012: 47).

Питање је онда у чему лежи смисао његовог јововског побуњеништва? Његово побуњеништво заправо лежи у префиксу анти-, односно у самом контексту преиспитивања, проблематизовања кроз форме инверзије или негације, на местима која сугеришу могућности измене значењских путања. Нови, Тадићев Јов, суочен је са егзистенцијалном кризом савременог доба. Посебно се издваја његова усамљеност, будући да у ситуацији искушења и антипсалмичном обраћања Господу, он не само да нема пријатеља, већ се експлицитно говори о (одсутним) непријатељима: *нек се непријатељи моји окупе око мене / и нек се веселе славећи Те*. Најстрашнија освешћеност савременог субјекта јесте његова усамљеност, недостатак пријатеља, односно емпатије и човекољубља, али и недостатак човековог присуства опште. Да ли



тима Тадићева обрада старозаветног мотива драстично изневерава примарни значењски систем? Ништа се драстично не мења, јер се показало да ни старозаветни Јовови пријатељи нису прави пријатељи, већ „окрутни тешитељи” (Јов. 16, 2). Међутим, у Тадићевом тексту, нема места еуфемизмима и они су одмах именовани као непријатељи, с тим што ни њих више нема, те их песнички субјекат, у складу са свеопштом инверзијом, призива да се „придруже” Богу у кажњавању. Људска безосећајност и нехуманост изражене су како у старозаветном, тако и у савременом песничком тексту, кроз окупљање непријатеља који стају на Сатанину страну и постају неосетљиви на Јовово страдање, будући да верују да је патња којој је изложен њихов „пријатељ” у ствари заслужена казна за почињене грехе. Јовови (не)пријатељи се налазе у власти уских догматичних размишљања, која постају препрека истинској комуникацији, разумевању, те отуда указују и на порекло отуђености. Моћ њихових религијских предубеђења, да због постојања такве казне мора постојати и сразмерна Јовова кривица, претвара се у немоћ људске емпатије, а такво стање постаје основа за опстајање зла у савременом свету. Страх, лицемерје и догма јесу препреке које заустављају емпатију и спугавају човека да истински пригрли страдалника. Како Драгомир Костић напомиње „*Књига о Јову* изражава у основи тежњу човека да доспе до Бога. Све друго, као, понајпре, неправедно страдање, или теодицеја, односно оправдање Бога је друго, и у вези с тим!” (Костић 2014: 469) Показује се да Јовова узданица нису ни пријатељи ни жена, већ Јахве као једини егзистенцијални излаз.

„Јовова тужбалица је монолог, свестан да је остао сам, једини његов егзистенцијални излаз представља Јахве, међутим он му се не одазива све до самог краја када се појављује из вихора. Истинског дијалога у овој књизи нема, пријатељи као посматрачи Јовове трагедије изричу сопствене истине којих се слепо држе, упућују му реторичка питања те његове одговоре само привидно слушају. Тишина је оно чега се Јов боји, заглушујућа тишина која не даје одговора, нити објашњења за његову муку, за његову несразмерну патњу. Страх од Бога који се лајтмотивски провлачи јесте страх од Бога који ћути, стрепња да не изгуби благодат и љубав Божију. Он се непрестано колеба да ли да се обрати Богу или да стави прст преко уста и заћути [...]” (Арсенијевић Митрић 2018: 729). Јов је изгубио наду да би му се Бог јавио: „Кад бих га звао да ли би ми се одазвао? Не верујем да би чуо глас мој”. (Јов. 2, 2–16) Интерпретативна је погрешка, како наводи Арсенијевић Митрић (2018: 729), сумирајући истраживања Фраја, Колаковског, Свенсена и Јунга, да је Бог тај који куша човека. То је заправо Сотона. Треба подсетити да су у *Старом завету* Бог и Ђаво пре сарадници него

антигонисти. Боље рећи, ђаво и демон су божје оружје (Шејнман 1998: 19)<sup>338</sup>. Бог допушта зло, дозвољава искушавање, јер не жели да ускраћује слободу ни људима ни анђелима, у овом случају ни палом анђелу Сотони. У таквој допуштеној слободи дешава се Јовова трагедија. Уколико би одузео човеку слободну вољу, дакле могућност да бира између добра и зла, ускратио би му оно по чему му човек суштински наликује. Јахве наглашава Сатани да не сме Јову да узме живот, и да не сме да му дирне у душу, тј. да не може да утиче на његову слободу избора: сам човек пушта или одбија зло од своје душе.

*Књига о Јову* је за Тадићеву поезију вишеструко интересантна и у контексту отварања питања сукоба добра и зла, односно космоса и хаоса, а где је Сатана представљен управо као тај келветник и кушач, што највише одговара значењском регистру његовог представљања у Тадићевом песничком свету. Прича о старозаветном Јову може да се чита као најава приче о Христовом недужном страдању, те је из такве христоцентричне перспективе Јов израз чежње за Богом, односно Христом (Јевтић 2016). Према Миловану Миодраговићу, „Јов у својој агонији говори као човек који се успротивио егзистенцијалном скандалу и смрти, и што је најинтересантније, као човек вере који, иако у агонији, одбацује богохулство *прокуни Бога на умри*, и у истом моменту тражи присуство Бога који воли. Циљ ове књиге је пре да унутарње среди, да ситуира слабог, разбијеног човека упућујући га ка Богу, светом и свемогућем, али Богу који љуби” (1985: 139).

Лик Јова се може схватити и као лик побуњеника (уп. Фридман 2012). Својим искуством, као и жељом да се обрати Богу и добије одговор јер не жели да се лицемерно покаје, он опонира дотадашњим религиозним учењима (Арсенијевић Митрић 2018: 731). Сам Тадић, такође је сматрао да Јов прославља Господара: „Јов је Бога славио и са ђубришта, и кад су ми штале биле пуне, и кад су му биле празне. У свакој невољи има прозрака који нас опомињу и изводе на прави пут.” (IV, 290) Отуда је често његов песнички субјект из крајњих невоља умео да упути молитву Господу:

---

<sup>338</sup> Из *Старог завета* не можемо сазнати одакле је преузет ђаво. У списку бића које је Бог створио, у књизи *Постања*, не каже се да је Бог створио ђавола и демоне. Хришћанство је створило своју демонологију која је обухватала и старозаветна схватања и веровања у зле духове империје. Новозаветни Сатана и његови демони налазе се, за разлику од старозаветних, у опозицији према Богу. За *Нови завет* су зли дуси анђели грешници који су били створени као добри, али су се огрешили према Божијој власти и због тога су били кажњени.

„Ожиљци, сукрвица, гној и красте по мом су телу; изопаченост и страхови у мом духу. О, спаси Господе! Утврди ослабљеног.” (Тадић 2012: О, 170).

Прича о Јову овде је само један од видова интертекстуалних релација према *Библији*. Поред њега, цитатна релација се указује и коришћењем одређених библијских форми какве су молитва, плач, али и псалам и родослов, као и у пародични односима према одређеним библијским ликовима.

У песми „Овога трена прође поред мене млади Ноје” (II, 193) долази до пародијског преображаја идентитета библијског Ноје. Пошто је реч о „сеоби” лика из света библијске књижевности у песнички свет Тадићеве поезије, можемо говорити о транссветовном идентитету. Библијски јунак преображен је и саображен новом тренутку. Од оног ко је спасавао човечанство од катаклизме потпоа, он постаје наш савременик, обични пролазник са улице. Његова трансформације изведена је према начелима супротности. Ако је библијски Ноје својевољно пристао да изврши функцију коју му је Бог доделио, а то је спасавање човечанства, савремени Ноје нимало не хаје за људски род или било ког појединца. Довољно отуђен, Ноје се претвара да не познаје оног ко му се обраћа, окреће главу на другу страну, а његови послови – да краде трашње и ломи гранчице, те да сада ужурбано дува улицом – говоре о иронијској модификацији коју је овај лик доживео приликом преласка из света Библије у свет Тадићеве поезије. У основи пародијски обликована слика говори о крајњој „истањености” хуманости у савременом појединцу, који не само да више није вредан спасавања, већ се поставља питање има ли кога да спаси. Иронијска дистанца достиже размере сарказма, јер би у оваквој ситуацији потоп био својеврстан спас, али *потопа ни од корова*. Али чак и у таквој ситуацији, има *гавранова на сваком дрвету*. Симболички потенцијал гаврана који Тадић користи из фолклорне традиције, овде се активира не би ли указао на то да су се зло и зли, без обзира на то што потопа нема, већ обезбедили.

По аналогiji према библијским родословима (генеалогijaма), у Тадићевом песничком свету постоји „Родослов целата” (II, 18), за коју Ђорђић наводи да представља „персонализовану историју људског рода и то у ироничној стилизацији” (2009: 130–131). Персифлажа је спроведена тиме што Тадићева генеалогija није сачињена од личних имена, већ је састављена од заједничких именица или придева којима се гради породично стабло читавог човечанства, које пролази кроз различите мене, крећући се од негативног до позитивног пола, па опет наизменично, да би се песма, односно родослов, завршила тиме што целат рађа целата, чиме не само да се зло умножава, већ се и круг зла затвара (*Целат роди целата*). Свако од „имена” овог

родослова има симболичко значење, те у томе ствара генеалогiju целог човечанства које је осуђено на пропаст и тријумф зла, будући да има Каина (целата) за свог претка.

Значајном интертекстуалном везом из домена цитатности издвајају се делови библијског текста који су, у целости или редуковани (измењени), узети за мото појединих збирки или циклуса песама, о чему смо већ говорили. За мото збирке *Напаст* (2001) Тадић је навео редукован цитат из *Јеванђеља по Марку: Бдите и молите се да не паднете у напаст; јер је дух срчан а тијело је слабо* (14, 38). На посебан начин се библијским текстом послужио и код коначног облика збирке *Потукач*, какву налазимо у *Сабраним песамама*. Именица *потукач* једна је од многих Тадићевих изведеница којима се означавају вршиоци одређене радње, а која је настала додавањем суфикса -ач на глаголску основу. Потукач који се нашао у наслову једне од Тадићевих збирки изведен је од глагола *потуцати се*. Међутим, та лексема не припада Тадићевим неологизмима, већ се налази у Библији, што видимо и из мота који Тадић истоименој збирци поставља. Нису само наслов и мото у вези са Библијом, већ је то и цела збирка, која у наслову има човека усамљеника и луталицу: о таквим људима Тадић најчешће и пева. У првом издању Тадићеве збирке *Потукач* (1994) нема истакнутих цитата из *Библије*. Међутим, у коначном издању збирке, из *Сабраних песамама*, стоји мото, цитат из *Књиге о Јову*, који је обликован у стиховану, односно строфичну форму:

*а ја потукач и слуга  
од мјеста до мјеста,  
од куће до куће идућ’  
(Јов 2, 9)*

У напомена приређивача стоји да је овај цитат узет из превода Марка Вишића<sup>339</sup>, будући да другачије гласи у преводу Ђуре Даничића, где се реч потукач уопште не помиње<sup>340</sup>.

За збирку *Непотребни сапутници* (1999) као мото узет је цитат из *Јеванђеља по Марку*, из сцене у којој Исуса кушају фарисеји: „И изиђоше фарисеји, и почеше се препирати с њим и кушајући га искаху од њега знак с неба” (8. 11). У тим кушачима

---

<sup>339</sup> *Poete o Jovu*, prevod i komentari Marko Višić, Podgorica: Oktoih, 1998.

<sup>340</sup> Потукач се помиње у *Постању*: „Кад земљу узрадиш, неће ти више давати блага својега. Бићеш *потукач* и бјегунац на земљи” (1 Мој. 4, 12), као и глагол *потуцати се*: „Ево ме тјераш данас из ове земље да се кријем испред тебе, и да се скитам и *потуцам* по земљи, па ће ме убити ко ме удеси” (1 Мој. 4, 14).

Тадић види непотребне, сувишне, али неизбежне животне сапутнике, који су задужени за стање егзистенцијалне угрожености.

#### 5. 2. 4 Култ Богородице

Једним својим делом религиозна поезија Новице Тадића активира и култ Богородице, присутан од самих почетака православног религиозног песништва до савремене песничке продукције. Иако је Богородица свакако једна од најистакнутијих православних хришћанских фигура од које се тражи посредништво у молитви, Тадићев песнички субјекат зазива и друге посреднике, али се они никада не издвајају из колективног мноштва. Тако у песми „Моја велелепна здања” имамо молбу: *Христочежњиви молитељи Божији, молите се / за мене* (IV, 232).

Поштовање Богородице је веома живо у православној традицији, будући да је она мати људског рода<sup>341</sup>, молитељка и заступница пред сином. Она живи животом нашег света, болује човекове болести и плаче његовим сузама, у чему се види израз њене топлине и људскости (женског начела у којем се назирала и веза са паганством), и у њој је остварена Премудрост Божија.

Молитвено поштовање Богородице постало је чест религиозни мотив у уметностима, посебно у књижевности (поезији) и сликарству (фрескосликарству и иконописању, где се поштује и сам лик Богородице, али и икона Богородице). Присутна је у поезији од средњовековног песништва Димитрија Кантакузина који се ослањао на светоотачку литературу Јефрема Сирина<sup>342</sup>, преко романтичарске и модернистичке, до савремене поезије Љубомира Симовића, Ивана В. Лалића, Матије Бећковића, Момчила Тешића, Алека Вукадиновића, где се јавља као мотив на линији религиозног песништва српске поезије осамдесетих и деведесетих година 20. века, коју Светлана Шеатовић Димитријевић (2011) објашњава као тежњу модерних песника за поновним уношењем сакралних елемената у десакрализован свет. У сликарству се она јавља најчешће кроз иконографску композицију Деисиса<sup>343</sup>, а можда од уметнички најуспелијих јесте

---

<sup>341</sup> Усинила је Јована Богослова и у његовом лику читав људски род.

<sup>342</sup> Свети Јефрем Сирин је Богородици упутио једанаест молитви, а Димитрије Кантакузин „Молитву” и „Молебни канон”.

<sup>343</sup> Реч је о иконографском мотиву који приказује Исуса Христа у средини са Богородицом и Светим Јованом Крститељем који стоје са стране у молитвеном ставу, лицем окренути према Христу.

*Богородица са умиљенијем*, где је њен образ приљубљен уз Христов, чиме се између осталог сугерише да она покушава да разнежи Христа у циљу спасења људског рода. „Часнија од херувима и неупоредивно славнија од серафима”, она је представљена као Молитељка пред Сином за читав људски род и њој се непосредно моли за заступништво. Она је дакле, небеска помоћница, покровитељка Хришћана. Иако ће спасити читав људски род, њој сваки појединац упућује посебну индивидуалну молитву за сопствено спасење, очишћење од грехова и заступништво. Љубав према Христу је неодвојива од љубави према Богородици<sup>344</sup>.

Прослављањем Богородице се истовремено прославља и богочовештво, односно врши се освећење и прослављање људске природе. Она је непосредан и позитиван услов Богооваплоћења, његове људске стране, јер Христос не би могао бити оваплоћен уз насиље над његовом људском природом. Како Евдокимов каже, јер су божанско и људско сједињени без мешања и без раздвајања (2009: 14) као вид успостављања синергизма божанског и људског.

„Православна црква не дели католичку догму из 1854. године о безгрешном зачећу Богородице у смилсу изузимања Њеног од првородног греха при рођењу. Ово би је одвојило од људског рода и Она не би Господу могла да послужи за прихватање потпуне људскости. Али, Православље не допушта у Пренепорочној никакав лични грех који не би одговарао достојанству Богоматеринства.” (Булгаков 1991: 184–185) Богородица, заправо, излази из сенке тек када Исус бива распет и када она стоји крај његовог крста. Она матерински дели његову Голготу и саучествује у његовом васкрсењу.

Посвећујући посебну пажњу жени у хришћанству, Евдокимов каже да свештенство представља мушку функцију сведочења (2001: 217) Са друге стране, служење жене се не састоји у функцијама него се односи на њену природу, будући да се женско начело испољава на нивоу онтолошке структуре. Жена не може да остварује свештенство у складу са својим харизматским стањем, али је позвана да остварује царско свештенство кроз своје сопствено биће, кроз своју природу (Евдокимов 2001: 219). Специфично женска харизма чистоте усмерена је на исправљење сваког безакоња које погађа и искривљује људску онтологију (Евдокимов 2001: 220). Са појавом

---

<sup>344</sup> Другачије је, на пример, у протестантизму. Код њих је присутно неосећање Богородице, заборављање Богородице до директног непоштовања Богородице (Булгаков 1991: 183).

Богородице чедност поново пребива на земљи. Ако Христос спасава свет, управо га Богородица чува и уноси у дехуманзовани свет умиљење, отвореност ка Благодати (Евдокимов 2001: 154). Пресвета Богородица не чини чуда, она их изазива (Евдокимов 2001: 221).

Светлана Шеатовић Димитријевић посебно се бавила појављивањем култа Богородице у савременој српској поезији, управо покушавајући да одговори на питање откуда баш култ Богородице постаје један од централних култова српског песништва (2011: 285), уз упућивање да се путокази могу понаћи у цитираној студији Павла Евдокимова, као и код Александра Шмемана.

Павле Евдокимов објашњава функцију Богородице као облика спасења: „Давши своје тело Христу, Мајка Божја му је постала 'једнокрвна', и у богослужбеним текстовима се стално изнова објашњава та чињеница да су управо у Њеном телу које је дато Христу сви људи постали причасни Божанској природи Логоса. [...] Пресвета Дјева је прва; она иде испред рода људског и сви је прате. Она рађа Пут и представља 'сигурни правац' и 'огњени стуб' који води ка Новом Јерусалиму. [...] У архетипском плану Светости као испуњења човечанског, Божанској Ипостаси Христа одговара човечанска ипостас Богородице.” (2001: 214–230)

Један од могућих одговора на питање откуда толико раширена појава лика Богородице код савремених српских песника читамо и код Шмемана, у ширем погледу на модерно теолошко и антрополошко учење: „Црква је увек постављала питање: како и у шта верујеш? У чему је сила и помоћ лика Дјеве-Марије? Мој први одговор ће, највероватније, зачудити многе. Ево тог одговора: то је лик жене. Први Христов дар и прво и најдубље откриће Његовог учења и призива даровано је људима у лику жене. Зашто је тај лик тако важан, тако утешан и тако спасоносан? Зато што је наш свет постао до краја и безнадежно мушки свет. У нашем мушком свету царују гордост, агресивност, у њему се све своди на владање, на производњу и на оруђа производње, на супарништво и насиље. То је свет у коме више нико не жели никоме ни у чему да попусти, да се смири, да заћути и да се погрузи у тиху дубину живота. А управо свему томе стоји као супротност и све то разобличава самим својим присуством лик Дјеве Марије, Пречисте Мајке. Лик бескрајног спасења, али и лик силе и лепоте смирења. Лик чистоте и њене силе и лепоте. Лик љубави и победе те љубави.”<sup>345</sup>

---

<sup>345</sup> Александар Шмеман, *Лик жене – спасење света*, [http://vaznesenjeovcarbanja.blogspot.com/2014/04/blog-post\\_7.html](http://vaznesenjeovcarbanja.blogspot.com/2014/04/blog-post_7.html) (17. 5. 2017.)

Дајући утеху и наду, љубав и лепоту, савремени српски песници се, дакле, не случајно обраћају овом централном женском лику хришћанског света. За разлику од честе позитивне конотације жене повезане са појавом лика Богородице која се јавља у српском песништву, у Тадићевој поезији она се појављује у врло комплексном односу са једне стране према религиозној тематици, а са друге стране према женама уопште, у оквиру проблема мизогиније.

Појављивње мотива Богородице у Тадићевој поезији везано је за покајни и молитвени тон, односно за религиозни комплекс греха, покајања и спасења. Пут спасења као пут поновне интеграције човека, појављује се у контексту есхатолошких мотива који, као и код Јефрема Сирина, указују на значај покајања. Пролази обличје овог света (*Посл. Кор. 7.31*) – кључни је новозаветни есхатологизам према Булгакову. Тадићев свет се трансформише, а са њим и песнички субјект сам – *Ругоба последња, изобличење свих изобличења ја сам* („Призивање ноћи”, I, 127). Неопходно је да се човек опомене пре посебног и страшног суда, и на време сети својих грехова, а појављивање Богородице је у оквиру тих есхатолошких мотива.

Обраћања Богородици као посредници и брзој помоћници су молитвено надахнута, као у песми („\* Полако ћу прећи”) где је молба постављена готово као услов:

*Полако ћу прећи у гомилицу земље,  
ако ми не притекнеш у помоћ,  
Брза Помоћнице, Мајко Богородице.  
(О, 144)*

Њено појављивање најчешће је везано за песничке слике у којима је тежина грехова представљена симболиком камена, као у песми „Два записа” или у песми „Диптих”.

*I*

*Изађох из града, напустих куле саздане од  
туђих речи. Напустих све, и тешко ми је,  
моја невоља. Гле, суза ми се на лицу запалила.*



*Нека усамљена места немају ништа сем траве  
коју благ ветар помера. Мајчице Богородице,  
камен у мојим грудима прошапта Твоје Име.  
(III, 157)*

*Страх*

*Укочен као лутка, не знам више  
с које ће стране зло стићи.  
Гле, на лакту ми се око отворило.*

*Дођи*

*Дођи да с мене камен одвалиш.  
Дођи што пре. Дођи, Милостива.  
Похитај овамо, у помоћ притеци.  
(III, 180)*

У обе песме је искоришћен иконографски модел представљања Богородице на диптиху као двострукој икони.

Богородица је једини пример апсолутне чистоте и симбол идеалног материнства, те отуда и извор жељене заштите и једине могуће утехе. Из андроцентристичке позиције, која је карактеристична за православну и хришћанску религију уопште (Познановић 2000: 206), проистиче и потреба за поновним, библијским, стварањем жене – *Како да те од ребра створим, и подигнем.* („Однекуд”, III, 164) – којој би била пружена „нова шанса”. Потенцијално се појављује и у песми „Твоја подигнута блага рука” (IV, 268), која заправо личи на запис, као и у песми „Свежањ кључева небеских” (IV, 99).

Имајући у виду мизогини и религиозни контекст у којем се јавља лик Богородице, видимо да Тадић ни овде не одустаје од своје начелне двострукости/амбивалентности. Међутим, оно што је у овој поезији потпуно у опозицији са учењима дуалистичких јереси што ћемо тек видети, јесте изражено

поштовање култа Богородице. То песник усваја из православног и византијског богословља, а можда понајвише из светоотачке литературе Светог Јефрема Сирина и исихастичког подвизништва. Богумили су оспоравали богоматерство Деве Марије сматрајући је обичном женом или анђелом небеским кроз чије је ухо Исус примио тело привидно човечније. Непоштовање Деве Марије као Богородице спадало је у фундаментално учење јеретика (Драгојловић 2009: 205). У овом домену, дакле, Тадић је у потпуности задржао дух православног богословља.

5. 2. 5 Двоструки однос према хришћанском наслеђу и на њему заснованој литерараној традицији

Одједи византијске књижевности рефлектовали су се у поезији Новице Тадића посредством богословља које је неодвојиво од византијске естетике. Византија је разоткривала човеков однос према Богу, а то поново евоцира и ова поезија кроз молитвени и покајни тон.

Проблем генезе у опусу Новице Тадића оставио је отворено питање става према религиозном наслеђу. Његов променљив и амбивалентан однос према религиозном садржају проблематизовао је саму његову бит. Међутим, уочена променљивост не нарушава кохерентност његовог песничког света, већ пружа само једну од могућности песничком субјекту да се избори са доминантним осећањем егзистенцијалне угрожености и одсуства смисла, као што је то био и покушај кроз гротескно-цинично обликовање демонског света, који се могао тумачити као песничка слика којом је Тадић представио унутрашње немире, страхове и стрепње савременог човека. Ако у покајном тону Тадићевих стихова и видимо настојање да се открије смисао кроз „покушај обнове везе између човека и Бога” (Микић 2012: 12), у њему морамо сагледати само један од начина. Међутим, читајући било који сегмент ове поезије видећемо да она на различите, готово сасвим опозитне начине, ипак увек тежи искључиво човековом спасењу.

Како се све у савременом добу призива православна традиција, од ранохришћанске преко византијске као посредничке, али кључне, до српске средњовековне, показао нам је кроз своје стихове суштински двоструки песник који је за себе рекао да је „ђавоиман” и „ђавоимени”, а који је ипак у молитви непрестано плакао. Зато се у овом истраживању удаљавамо од тврдње да у њој доминира „вера која

је у позним стиховима и записима попримила вид сложеног и дубоког, проживљеног, богопознања чија су природа и карактер одређени православно-хришћанском духовношћу: његовим наслеђем, догмом и обредом” (Аћимовић Ивков 2013: 266) кључно обележје кохерентности његовог опуса. Код Тадића, напротив, нема служења било каквој догми, а коришћење и позивање на старо хришћанско наслеђе има посебну функцију у оквиру целокупног филозофског и мисаоног система.

Као сликовиту потврду узимамо једну кратку песму у прози под насловом „Кожух” (III, 127), која је и написана у духу Тадићевог система двострукости, односно као оличење принципа амбивалентности. На бизарном споју духовног и материјалног, видимо да Тадићев однос према религијским обраћањима Богу никако не може бити једнострано читан. Песму доносимо у целости:

*Зима. Дошли незвани и однели ми кожух.  
Сад, чиме да се покријем? Само молитвом  
и дрхтавим, лаким крилцима мољаца.  
Од мноштва утисака и помисли нека ми се отме  
памет. Поцрнело моје име, отвори се, шапни.  
(„Кожух”, III, 127, подвукла Ј. М.)*

Као што примећујемо, спасење се налази у молитви и крилима мољаца, духовној сфери која је опет у блиском одиру са телесним које припада сфери животињског. У питању су крила мољца, инсекта, а видећемо да је Тадићев гностички Демијург такође представљен као „велики вечити инсект”. Недостатак раставног односа међу деловима (нема везника *или*) упућује да избора између два система нема, већ да они тек у спреси могу остварити жељено стање, што радикално проблематизује став о присуству једино православног хришћанског учења. У том смислу се често духовни грех премерава телесним – *Човек који не види своје грехе, / има тело тешко триста килограма* („Ноћ у Б.”, III, 128).

Када потом песнички субјект говори и о „охладнелој молитви” (III, 136), као да посустаје у истрајности мољења пред нападима „жгадије”. Али много значајније у овој песми јесте да се, иако њен наслов указује на неку врсту молитве „Ноћна жалба” (III, 136), апострофира поњавица. Узимајући предмет из сфере свакодневне предметности, која нема додира са метафизичким и религиозним, врши се већ поменути принцип унижавања и спајања диспаратних делова у једну целину. У Песми „Писмо” (III, 143),

такође срећемо амбивалентно иронијско поигравање, кроз присуство сфере свакидашњице материјалног света:

*У молитвама помени*

*трњине и глогиње*

*из завичаја*

Истовремена десакрализација и ресакрализација потврђују амбивалентан однос према религиозној грађи. Ту посебно бивају занимљиве управо оне песме у којима не можемо препознати да ли призивају хришћанског Бога или гностичког демијурга, какве су „Склопићу твоју књигу” (III, 158), или „Тај часак” (III, 138), па и „Бројаница мала, покајна” (III, 263).

### 5. 3 Елементи из дуалистичких јеретичких учења

Постојање религиозне тематике у српском песништву, нарочито друге половине 20. века јесте у знаку упитаности и одгонетања онтолошког проблема постојања зла у свету, као и могућности спасења индивидуе/човчанства. Као кључни проблем издваја се питање како поред Бога, као савршеног творца свега што постоји у свету, објашњавамо постојање зла и да ли је Бог као творац свега постојећег, такође створио и зло.

Исти проблем отвара се и када читамо Тадићеву поезију, како у целини, тако и кроз појединчне песме. За први део Тадићевог опуса, како смо већ поменули, карактеристична је окупираност демонским елементима. Поред blasphemичног, гротескног и ироничног обликовања религиозног садржаја хришћанског наслеђа, примећује се ипак да је извесне елементе лакше објаснити ако њихово порекло сагледамо мало шире и доведемо у везу са неким другим религиозним учењима. Реч је, заправо, о дуалистичким јересима, у првом реду гностичкој и/или богумилској. Прва индикација је била управо покушај објашњења порекла зла у свету као последице појављивања и деловања другог Бога, злог Бога. Важно је приметити да божанско, у смислу места трансцендентног, код Тадића ниједнога тренутка не бива укинута, већ да на место Бога долази нека друга фигура, попут фризерке која прави фризуру („У

фрзерском салону”, I, 212), односно фигура која није прави стваралац, већ само неко ко обликује постојећи свет. Путник (2014: 131, 132) с правом уочава једну песничку слику у којој гавран растрже голуба, древни хришћански симбол Светог духа, и указује на то да се нека места морају објаснити деловањем другачијих религозних учења, а то су, и према нашој претпоставци, гностицизам и/или богумилство<sup>346</sup>. Одсуство Бога на овом свету – *Бог на небесима једе рибизле* („Врт са лудом”)<sup>347</sup> не значи да га нема, већ само да је овај свет у власти другог Бога, што нас наводи да решење Тадићеве религиозне загонетке коју поставља у целини свог опуса, пронађемо у религиозним учењима дуалистичких јереси. Иван Негришорац такође тврди да визију зла креирају гностичка и манихејска учења пре него канонско хришћанство (Негришорац 2014: 12).

Могућности разрешења унутрашњих конфликта у презентацији религиозног искуства воде нас, дакле, неким другим хришћанским учењима које званичне цркве не признају, али која су у песничком систему оправдано могла наћи своје место. За нас ће на крају бити веома важно да откријемо зашто се појављује другачији глас и каква је његова функција на плану особене Тадићеве поетике као облика српског постмодернистичког песништва, те да ли је његово постојање узроковало дисонантност пева, и како интерференција различитих религозних учења утиче на промену концепта религиозне књижевности у савременом добу.

### 5. 3. 1 Гностичко учење

Око 1200. године п. н. е. ирански пророк Заратустра поставио је темељ првој истински дуалистичкој религији – зороастеризму<sup>348</sup> или маздаизму. Заратустра открива да зло не представља аспект доброг Бога, већ да је оно потпуно одвојени принцип.

---

<sup>346</sup> Не треба сметнути са ума ни да су одређене религиозне теме и њихове интерпретације из неких других учења управо путем православља или гностицизма могле доћи у ову поезију, али да им оригинално не припадају. То ћемо нарочито приметити код гностичког учења, које је и само посредник и за појављивање одређених позноантичких идеја.

<sup>347</sup> Зато ће у песми „Кланац” (II, 35), песнички субјект узвикивати – *Славимо те / недодирљивости*.

<sup>348</sup> Заратустрин дуализам је био потпуна новина у историји религије. Да би сачувао савршену доброту бога, он је негирао његову свемоћ и јединство. Заратустра је био први човек који је изложио идеју апсолутног начела зла, чије персонификације представљају првог правога ђавола у светској религији (Расел 1995: 25) Даље развијање овог учења издвојило је Ормазда као принцип доброте и светлости и Аримана као оличења супротног принципа.

(Расел 1995: 24). Међутим, Џефри Берtrand Расел скреће пажњу на то да монизам и дуализам „не раздваја непремостива провалија” (1995: 24) – „Боље је рећи да религије творе спектар између крајњег дуализма и апсолутног монизма; скоро све религије леже негде између ова два пола.” (Расел 1995: 24) Отуда и у оквиру монистичких религија можемо говорити о присуству дуалистичких елемената.

Дуализам који срећемо и у хришћанству разликује се од крајњег дуализма који долази из Ирана, и то не само у степену, већ и у врсти. Ирански дуализам је подразумевао поделу између начела добра и начела зла, док су оба начела по природи духовна. Хришћански дуализам се више ослањао на грчки орфизам, али делом и на маздаистички дуализам. У средишту орфизма је мит о Дионису и Титанима<sup>349</sup>. Овај мит сведочи о двостуркој природи човека и зато постаје битан и за нашу интерпретацију поезије у контексту дуалистичких религиозних учења. Материјални део потиче од злих Титана, а духовни од бога Диониса. Божанска душа је у вечном сукобу са злом, а титанско тело је држи заточену. Иако је бесмртна, душа је затворена у смртном телу, а човекова мисија на земљи је да се ослободи телесне тамнице. Током 4. века п. н. е. гледиште да је душа добра, а тело зло, сукобило се са маздаистичком идејом о рату између два духа. Постепено су се ова два учења комбиновала, те и материја и тело потпадају под власт злог духа, а душа под управу доброг духа. Нова идеја да је тело производ космичког зла се широко распрострарила и извршила утицај на јеврејска, гностичка и хришћанска веорвања (Расел 1995: 28).

Што се самог гностицизма као дуалистичке религије тиче, он се јавља у времену огромних духовних пометњи (2. век п. н. е.), у пустињама и метрополама хеленског света, у земљама око Средоземног мора, као део синкретичке религијске ситуације тог времена и простора, а као верски покрет престаје са активним деловањем у 4. в. н. е, када хришћанство постаје званична религија Римског царства<sup>350</sup>.

---

<sup>349</sup> На почетку света је постојао Фанос као двополно биће и он је створио Урана, а Уран потом родио Кроноса, а Кронос Зевса, Кронос је кастрирао Урана, а из те крви су никли зли Титани. Титани желе да преузму власт у космосу а Зевс се бори против њих. Када порази Титане, он гура Фаноса и у себе уноси првобитно начело и тако постаје бог-творца и све изнова ствара, заједно са Титанима. Постаје Отац Диониса. Титани га мрзе и завиде Дионису, зато га прождиру, али Атина спасава дечаково срце, односи га Зевсу који га прогута и потом обљуби смртну Семелу која рађа поново Диониса. Радостан што му је син оживео, он наставља да кажњава Титане и громовима их претвара у пепео. Из пепела Титана настаје људска раса.

<sup>350</sup> Мани, Валентин и Маркион само су неки од најпознатијих гностичких учитеља, чија се учења у одређеној мери разликују.

О гностичким учењима највише сазнајемо из списа који припадају Библиотеци Наг Хамади<sup>351</sup>, али се такође мора освестити чињеница да је плурализам размишљања које обједињујемо кровним појмом гностицизам, обухватао различите струје и школе које се не усаглашавају чак ни по самом питању гносе и начина њеног постизања.

Постоји мишљење и да гностицизам није био хришћанска јерес, већ да је првобитно независан верски покрет, претхришћански и самосвојан<sup>352</sup>. „По суштаству – гностици нису били хришћански јеретици; они су били многобожачки мудраци, примајући у сростању и састојке хришћанске мудрости. Али они никад нису присвојили основну тајну хришћанства, тајну човековог искупљења, тајну преображавања ниже природе у вишу” (Берђајев 1986: 61). Вилхелм Бусет је порекло гностицизма проналазио у древним вавилонским и персијским изворима, док Ендре фон Иванка упућује, такође, на многобројне корене: персијски, јеврејски, хришћански, као и друге са Блиског Истока (уп. Иванка 1986: 8). За интерпретацију гностичких

---

<sup>351</sup> Библиотека Наг Хамади је збирка гностичких списа пронађених у месту Наг Хамади у Горњем Египту, 1945. године. Сматра се да је збирка настала у 4. веку н. е, али су поједини текстови много старији. Библиотека садржи дванаест књига (кодекса) и осам листова из тринаесте књиге кодекса, који су уметнути у предње корице шесте књиге. Свака од њих, осим десете, садржи збирку краћих дела, па укупно има педесет и две расправе. Дванаест списа је било познато и пре открића, а четрдесет је новооткривених текстова, од којих је тридесет целовитих и десет фрагмената. Кодекс I (Јунгов кодекс) чине: Молитва апостола Павла, Јаковљев апокриф (Тајна књига Јаковљева), Јеванђеље истине, Расправа о васкрсењу, Троделни трактат. Кодекс II чине: Јованов апокриф, Јеванђеље по Томи Јеванђеље по Филипу, Хипостаза архонта, О поеклу света, Егзегеза душе, Књига Томина. Кодекс III чине: Јованов апокриф, јеванђеље по Египћанима, Благословени Еугност, Софија Исуса Христа, Дијалог Спаситеља. Кодекс IV чине: Јованов апокриф и Јеванђеље по Египћанима. У Кодексу V се налазе следеће књиге: Благословени Еугност, Откривење по Павлу, Прво откривење по Јакову, Друго откривење по Јакову, Откривење по Адаму. У Кодексу VI су: Дела Петрова и дванаесторице апостола, Грома: савршени ум. Коначно учење, Појам наше велике моћи, Платонова Држава, Расправа о осмом и деветом. Молива захвалности, Асклепије 21–29. Кодекс VII сачињавају: Шемова парафраза, Друга расправа великог Сета, Откривење по Петру, Силваново учење, Три Сетове стеле. Зостријан и Петрова посланица Филипу чине Кодекс VIII. У Кодексу IX се налазе Мелхиседек, Мисао Нореје и Сведочанство истине. Масанес припада Кодексу X. У Кодексу XI су Тумачења знања, Валентинско излагање О помазању, О крштењу и О евхаристији, апологен и Хипсифрона. Кодекс XII сачињавају Секстове изреке, Јеванђеље истине и Фрагменти, док се Триморфна протеноја и О пореклу свата налазе у Кодексу XIII. Неки текстови садрже учења која не припадају јудео-хришћанској традицији, а у некима од њих се могу наћи елементи које ћемо најлакше довести у везу са традицијом херметичког учења Хермеса Трисмегистоса.

<sup>352</sup> Гностички покрет може се сагледати и као реакција на традиционална религијска учења, јеврејско и хришћанско, пошто су Римљани уништили Јерусалим 70. године.

учења у књижевним текстовима као посебно занимљива издваја се његова веза са херметизмом. Свакако је реч о синкретичком верском покрету, заснованом на идеји да се човек може једино спасити ако спозна Бога (гноса = увид, спознаја) и након смрти кроз ослобођење духовног дела човека од стега материјалног света. Гноса је знање које доноси спасење. Сама идеја је позната још из Платонових списа и окренута веровању да је знање духовно просветљеног човека услов његовог спасења, те и неоплатонистичка онтологија представља преобучен гностички мит о бићу.

Списи из Наг Хамадија заснивају се на томе да су човек и свет пројекције. Прва идеја, Божја Мудрост, гледа на хаос који је испод, а у прастарим водама се огледа њена сеновита слика: то је Демијург који уређује неорганизовану материју. Тако све настаје из пројекције велике богиње Барбело, како сматрају мандејци, једини гностици који имају непрекинути континуитет у односу на древне гностике (Квиспел 1986: 74). Према њиховом учењу, Свети Дух ствара змаја, Светлост (Ур, од јеврејског „ор” што значи светло) из црне воде Хаоса. Према другој верзији, на заповест Бога небески господар мерења, Абатур, гледа надоле у ту црну воду и у истом трену обликује се његова слика у црној води, обликује се Демијург, Габријел односно Птахил, и пење се у гранични појас, врло близу небу, близу области светла (Квиспел 1986: 74).

Гностицизам подразумева једну дуалистичку антропозофију са космозофијом и заснива се на супротстављености пнеуматског елемента у односу на свет (односно тело), те зато говоримо како о онтолошкој, тако и о просторној супротстављености света плерома и материјалног света. Док је у неоплатонизму материја само последња еманација Божанства-Светлости, и док је теозофија<sup>353</sup> у ужем смислу могла прихватити

---

<sup>353</sup> Под појмом теозофија (грч. *Teosophie*) неоплатонисти означавају знања о божанском помоћу непосредног сазнања - *γνῶσις*, путем доживљавања божанског и мистичног сједињавања са њим – односно екстазе (*unio mistica*). Појам се често користи да би се њиме означиле различите врсте мистичара, те се тако ширио у многа религиозна учења код којих је услов спасења било сазнање Бога, а не сама вера. У ужем смислу речи, теозофија је модерно учење које је посебно развила Хелена Блавацки (*Раскривена Изиди* (1877), *Тајно учење* (1888)), засновано на мистичким принципима Истока и Запада, као и на окултним радњама. Према теозофском учењу Бог је све и све је Бог, те се ништа не налази ван Бога самог, укључујући и зло. Све религије су једно у основи и треба да се уједине како би била остварена пуноћа истине. Иако је према теозофском учењу Бог *безлично То* (сетимо се да под насловом „Неименовано то” и Бојана Стојановић Пантовић објављује овде више пута цитирани текст о Тадићевој поезији), постоји у њему тројство али повезано са чевртим, женским начелом, мада је сама Божанска Мајка недовољно јасно повезана са Богородицом, која представља мудрост. У основи теозофије је и размишљање о постојању божанске искре у човеку, те се подразумева једна врста еволуционизма кроз



да је у Богу одувек било нечег злог, као и да он то зло мора да опредмети да би га изгнао из себе, у гностицизму је присутан следећи став: зло је имплицитно (потенцијално) присутно у последњој еманацији плероме, а то је Софија, која жели да рађа сама или да изблиза упозна Оца и тиме изазива раздор, односно пад. То даље имплицира да нижи свет, колико год да је неспојив са вишим, ипак у свом постојању зависи од њега (Бјанки 1986: 36). Гностички спис *Пистис Софија* разрађује идеју да је људски свет, материјални свет, настао случајношћу, грешком Софије, односно најнижег еона у саставу божанске плероме. Она је сама створила несавршено и зло биће које је творац овоземаљског материјалног света и човека, с тим што је човек у себи сачувао клицу, односно искру божанског, тј. услов сопственог спасења. Отада се бори против архоната како би омогућила повратак. Овај свет је тако последица једног несрећног случаја, а човеков повратак Богу омогућен је посредством те искре односно кроз процес (само)спознаје – гносис (Барен 1986: 30).

У гностичким учењима апсолут није усамљен већ је окружен ауром вечитих манифестација своје бесконачности, оваплоћених у виду бића које привидно поседују личност и чине хијерархију божанског царства (плероме). Овај парадоксални спој крајње трансцендентности и парцијалне несавршености представља једну од карактеристичка гностичке теологије, која користи одређене видове политеистичког мита у служби једне превасходно монотеистичке концепције (Јонас 1986: 22). Кретање усмерено наниже, пад, нарушава самодовољност божанског света и може бити проузроковано деловањем мрачних сила споља (преегзистирајући дуализам) или, што је карактеристичније, унутрашњом кризом и грешком унутар самог божанског царства, чиме се ствара предуслов за настанак и развој дуализма. Протагонист пада може бити женски (Софија) или мушки (Антропос) и они постају главне личности драме пада

---

који пролази човечанство враћајући се своме извору, односно Богу. У том смислу, судбина човека није представљена ни као рај ни као пакао, већ као нирвана, блаженство ништавила (као и у будизму и хиндуизму), док само физичко тело има свог етеричног двојника – астрално тело које се може појектовати кроз сан или у трансу. (Свештеник Алексеј Јанг, Теозофија: <https://svetosavlje.org/u-lavirintima-tame-od-sajentologije-do-satanizma-pravoslavlje-i-sekte-knjiga-iv/15/?pismo=lat>; [25. 4. 2017.]) У теософији постоји веза са окултизмом. И у човеку и у космосу постоје окултне, скривене силе, које наука још није проучила. Теософија није спој религије, философије и науке, већ њихова мешавина, у којој нема ни праве религије, ни праве философије, ни праве науке. (Берђајев 1986: 64) Такав религиозни концепт се обично јавља у раздобљу религиозних криза и трагања (Берђајев 1986: 66) Ово помињемо зато што Тадић своју „религиозну” поезију пише у времену кризе таквог певања успостављајућу религиозни синкретизам, такође.

(Јонас 1986: 22). Антропоцетричност гностичког мита огледа се у идеји о „бачености” човека у живот. То је његова (космичка) ситуација и његов удес, који се представља као пад. У Тадићевој песми „Пад у сну”<sup>354</sup> (IV, 113) он је представљен као пад низ стабло, што је директна алузија на пад низ дрво сазнања (симболички обликована идеја гносиса), док су руке онога који пада раширене као крст (симбол спасења), а само исходиште одређено тамом и изједначено са (духовном) смрћу.

Иако се о гностицизму може говорити као о историјском феномену, сам појам гносиса може се употребити како би се њиме означила одређена концепција знања, присутна како у гностицизму, тако и ван њега, на шта посебно треба обратити пажњу и разликовати гносис као појам и гностицизам као историјску форму религије (Барен 1986: 29). Али Ендре фон Иванка управо упозорава да не можемо рећи да нас препознавање те посебне форме знања оправдава да сваки пут говоримо о форми гностицизма. „Штавише, заблуда је говорити о гностичким елементима приликом описивања елемената који се могу још негде наћи, а налазимо их и у гностицизму [...]” (Иванка 1986: 7) У том смислу је важно открити функцију коришћења елемената гносе у поезији Новице Тадића, када они нису потврда присуства гностицизма као религијске доктрине, већ као један од гласова у полифонији дисперзивног и динамичког постмодернистичког система семантичке отворености. Гностицизам не подразумева ни сам принцип догме, како то може бити случај у религиозним учењима, па чак заговара и укидање граница и окова традиционалних догматских дефиниција (Лакаријер 2001: 41) у чему се може видети један од разлога популарности гностичких идеја и у текстовима наше књижевности после Другог светског рата, високог модернизма и постмодернизма, а од раније је познато и колико је гностицизам утицао на размишљања великих умова човечанства. Отуда гностички елементи код Тадића не морају изворно припадати овом дуалистичком учењу, као што, уосталом, ни елементи православног богословља не морају упућивати на утемељење одређене доктрине. Ова релативизација нам још једном указује на грешке које су могле наступити приликом изједначавања религиозности и вере самог аутора и религиозности, односно њене транспозиције, унутар самих текстова.

---

<sup>354</sup> На исту врсту пада реферише и Дисова „Гамница”.

### 5. 3. 1. 1 Гностички хуманизам и космогонија

Гностицизам је окренут спознаји космоса и спознаји човека, а његова отворена посвећеност човеку чини га религијом трансценденталног хуманизма. Тај антропоцентризам је суштински елемент који издваја гностицизам од других религија заснованих на негацији материјалног света. Зато је ово религиозно учење неспутано догматизмом интелектуалног система или чврстом руком ауторитарног Бога (Миндеровић 2006: 8). Гностицизам је заснован на знању, а не на слепој вери: догма се мења интуицијом, а мизантропија филантропијом<sup>355</sup> (Миндеровић 2006: 11). Гностицизам зато носи идеју филозофије афирмације и препорода човека, те можемо рећи да гностицизам „пропагира свој ерос који је фундаменталнији и моћнији од свих сила уништења, човеку доступан кроз гнозу” (Миндеровић 2006: 13).

Данило Киш<sup>356</sup>, један од савремених српских писаца у чијем је делу гностичко учење имало важно место, управо упућује на то преимућство гностицизма као начина одвајања од догматичког начина размишљања: „[...] гноса је латентно стање побуне и незадовољства стварањем и светом, поглед на свет и живот, рекао бих биолошка суштина неких сензибилних бића; стога се тај гностички дух одражава кроз векове као латентна побуна, као немирење са устројством света, као хиперсензибилност и луцидност” (Киш 2006: 117–118). Питање је, наравно, да ли било какав интелектуални систем, бар у данашњем смислу речи, смео бити догматизован и нису ли догма и интелектуалност на супротним половима. Користећи се елементима овог религиозног концепта, Тадић можда већ самим избором сугерише ослобађање од догме, од нивоа идеје до нивоа текста. Сам избор, дакле, функционише и мимо искључиво религиозног учења.

Кренимо од идеје спасења, присутне у православном учењу, а такође блиске и гностичком. За гностичаре је главни метафизички императив излазак из таме, успон из

---

<sup>355</sup> Упркос оваквој поставци која лежи у основи гностицизма инкорпорираног у песнички универзум нашег песника, можемо приметити да поезија Новице Тадића ипак у други план оставља идеје филантропије, о чему ћемо касније опширније говорити. У складу са присутном идејом мизантропије биће и много израженија идеја мизогиније којој је посвећен посебан део овог рада.

<sup>356</sup> Овом приликом захваљујемо др Мирјани Бечејски на инспиративним разговорима о Кишу и гностицизму. Њена истраживања на ову тему биће објављена у раду „Данило Киш и гностицизам” у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* до краја 2019. године.

првобитног мрака ка самом изворишту светлости. Човек, чија је природа дуална, у себи носи клицу божанског, и у томе лежи могућност његовог спасења, па то постаје упоришна тачка сотериолошке драме. Нема непремостивог онтолошког јаза између човека и Бога јер Бог постоји у самом човеку. Себе спознати на најбољи начин значи истовремено спознати Бога и то је тајна гносе (уп. Миндеровић 2006). Православни Исток такође верује у могућност мистичког гносиса, који је за Запад јеретичке природе (Берђајев 1986: 62). Ово је важно истаћи да бисмо лакше довели у везу идеје гностицизма и православног хришћанства, јер је то основа за њихово повезивање и у Тадићевој поезији. Ако је спасење коначан циљ, одгонетање порекла зла је основни проблем којим се бави гностицизам. Покушавајући да га реше, гностици постављају следећа питања. Ако би зло пребивало у материји, самим тим и у човеку, како се стварање света може приписати једном бесконачном духовном Богу који је савршен? Зашто би такав Створитељ дозволио постојање греха и којим би га се средствима човек могао ослободити (према Шепард 1986: 121)?

Недостатак човековог знања оваплоћен је у дрскости и заблуди демијуршког стварања и за последицу има свет који из тога настаје, тако да човеково битисање на овом свету карактерише одсуство знања, проистекло из природе света, а поново успостављање знања представља средство спасења (Јонас 1986: 20). Свако од ових стања се развија из оног претходног и целина се може сматрати једним великим прогресивним кретањем знања, које твори временску осу гностичког света.

Божанство пребива у оквиру вечне преегзистенције, а гностичка носталгија за човековом божанском постојбином налик је на панично осећање безнадежности и изгубљености у страном свету, што је карактеристично осећање савременог човека, уједно и централна ситуација око које се одвија драма у Тадићевом песничком свету. Јеретичка усмереност гностицизма се огледа у његовој окренутости бескомпромисном хуманизму, а гностицизам делује као религија интроспекције, дубоке контемплације, ненасиља, трагања за Богом у човеку и отпора срамној фарси угњетавања човека (Миндеровић 2006: 10).

О преегзистентном стању у Тадићевој поезији има мање стихова. Ипак подсећање на прапостојбину човечанства и преегзистентни доживљај, проналазимо, поред поменуте песме „Пад”, и у песми „Дивља долино” (II, 268). Код Тадића је овај моменат повезан и са поетичким елементима, јер упућује не само на преегзистенцију субјекта, већ и његове поезије – *Дивља долино, овде си међу речима*. Њено постегзистентно стање садржано је у тексту, али тиме она није мање присутна, будући

да проговара себе кроз глас песничког субјекта<sup>357</sup>. Та заборављена долина, *рана иза рана, успомена иза успомена*, спаја преегзистентно са садашњим:

*Често пожалим што те напустих  
И дођох овамо под балаве језике,  
Где врца сваки јад, и немилице пада  
Свака губа по мени [...]*

Песма је поенитрана стиховима који кажу да још једино та прапостојбина може пружити уточиште и мир. Чак је и представљена метафором платна у које би песнички субјект желео бити увијен и сачуван – *Ти моје платно ланено, увиј ме, / Најзад заклони. Сањај ме само ти*. Увијање у платно упућује на два слична мотива из других традиција. Према фолклорној традицији неких крајева, на венчању млада наконче увија у платно (Чиплић 1930: 121), чиме се призива рођење детета у новој породици која настаје склапањем брачне заједнице. Међутим, прикривена је и алузија на Торинско платно у које је могло бити увијено Исусово тело након скидања са крста<sup>358</sup>. Група научника је у овом истраживању дошла до закључка да је платном била обмотана жртва мучења. Не улазећи у проблематику самог истраживања, намера нам је да укажемо на једноставну паралелу, будући да Тадићев песнички субјект себе доживљава као жртву мучења у овом свету, која још једино жели да буде заштићена и ослобођена у додиру са *дивљом долином*, прапостојбином, овде метафорично представљеном ланеним платном.

О свом завичају Тадић пише следеће: „Само понекад затрепери нешто танано и скоро неухватљиво; призив из даљина заборављеног завичаја, или сећање неко што се још није смирило и пало у заборав. [...] То су, изгледа, из мог далеког завичаја за мном пошли и многи ђаволчићи, пратили ме на путу и, један по један, ускакали у моје песме као у кавезе.” (О, 152–153, 154) Видимо да је *завичај* управо тај преегзистентни простор, јер о реалном родном крају говори врло ретко, будући да он, као физички и

---

<sup>357</sup> У песми „Седам туга” (IV, 252) од седме туге настала су небеса и сви светови.

<sup>358</sup> О Торинском платну видети у: Damon, P. E.; Donahue, D. J.; Gore, B. H.; Hatheway, A. L.; Jull, A. J. T.; Linick, T. W.; Sercel, P. J.; Toolin, L. J.; Bronk, C. R.; Hall, E. T.; Hedges, R. E. M.; Housley, R.; Law, I. A.; Perry, C.; Bonani, G.; Trumbore, S.; Woelfli, W.; Ambers, J. C.; Bowman, S. G. E.; Lesse, M. N. Tite, M. S. — „Radiocarbon Dating of the Shroud of Turin”. *Nature* (1989) 337, стр. 611–615. У овом истраживању платно је датирано и доказано да припада средњовековном раздобљу. Каснија истраживања научника из ове групе показала су да платно ипак треба другачије датирати и везати га за период од 2. в. п. н. е. до 2. н. е.

материјални ентитет, не указује ни на какво духовно порекло песничког субјекта, нити на неку врсту повезаности. Из истог тог преегзистентног подручја допире, као и код гностика, одређени глас који би требало да буде подстицај за кретање у процесу (само)спознаје, као у песми „Шум крила (III, 140)” – (...) *У уличној буци / као да разабрах шум крила / анђела чувара. И неки глас, повик.*<sup>359</sup> – с тим што се и према таквом гласу може заузети специфична, позната дистанца, која такву врсту позива (гласа) унижава („Глас”, III, 70) – *И јеси ништа, ништа си*, чиме Тадић одржава принцип амбивалентности, кључан за његову поетику.

Сам развојни ток гностичке идеје замишљен је као криза – од поремећаја у висинама зачиње се кретање усмерено наниже у виду драме пада и отуђења, а материјални свет је завршни чин ове приче о пропасти (Јонас 1986: 20) Оваква драма има митолошки карактер и тражи протагонисте, божанске ликове, митске фигуре. Јонас напомиње да у гностицизму долази до непредвидивог деловања субјективних осећања и воље, те да отуда говоримо више о његовој митолошкој, а мање о филозофској природи. Из прве прекосмичке и космогонијске фазе мита која је монистичке природе, развија се дуалистички ход. Настанком космоса стварност се јасно поларизовала. Овом, материјалном свету, као најнижој граници бића, „изречена је пресуда космичког песимизма” (Јонас 1986: 21). То је стање хаоса и раздвојености, а оно и у Тадићевој поезији постаје узрок егзистенцијалне драме појединца. Сама драма гностичког мита је, приметимо, веома подесна за књижевну обраду.

Према гностичкој космологији материјални свет је творевина нижег твораца – Јалдабаота, Демијурга (из Платоновог *Тимаја*) или Јехове (самозваног Бога *Старог завета*<sup>360</sup>). Гностицизам уводи нижег творца да не би говорио о добром Богу као кривцу за зло у свету, који је иначе наклоњен човеку и који је у средишту идеје о коначном повратку. Гностички Бог није творац материјалног света и тако гностицизам врло лако решава једно од фундаменталних питања сваке религије, а то је порекло зла. Материја је пролазна и небитна етапа у животу духа и тако је априори решена „нерешива” дуалистичка концепција борбе између духа и материје (Миндеровић 2006: 9).

---

<sup>359</sup> Наравно, ни ово усхођење, није поштеђено ироничног и травестирајућег односа, јер може бити речи о успињању обичним степеницама.

<sup>360</sup> Стари завет је често био на мети гностика, који су побијали његова учења, а нарочито оно из књиге *Постања*.

У својој антропоцентричности<sup>361</sup> и широком хуманизму, филантропији, гностицизам одбацује идеју да људе треба кривити за тај несавршени свет пун патње и зала<sup>362</sup>. У многим религијама се јавља идеја да несавршеност света и зло произлази из људске грешности, још од првог људског пара, који су и кривци за пад. У гностичким учењима, кривица за пад је кривица творца, али како смо рекли, другог творца, злог Демијурга<sup>363</sup>. Гностици су тврдили да незнање води човека патњи, а не грех. Зато је самоспознаја начин спасења док је самонезнање облик самоуништења. Управо на том месту порекла зла и људској партиципацији у њему лежи кључно место додира православног хришћанског и гностичког у Тадићевом делу. Циљ и једног и другог верског учења јесте спасење, мада се начин на који се до њега долази унеколико разликује, као и само постојање у људском греху. За разлику од гностичког учења у којем је кривица са човека пренета на деловање злог Бога, православно хришћанство види људску грешност као узрок овозеаљских зала, а она настаје управо од првобитног пада и сагрешења Адама и Еве. Иако имају различита полазишта, Тадићев систем личне религиозности, на свој начин, преузимајући елементе из једног и из другог учења, објашњава људски удес и човекову несрећу. Како је само спасење условљено самоспознајом, представљеном више у духу православног учења, тако је и порекло зла представљено више у складу са принципима гностичког религиозног система, мада се не искључује признање властитог партиципирања појединца у греху и злу човечанства. Тачка у којој се ова два учења додирују јесте у својствима саме људске природе. Човек који живи окружен грехом и сам ће постати грешан.

У погледу дуализма, и сама гностичка учења се могу разликовати. Имамо ли Тадићеву поезију у виду, пре бисмо је приклонили струји умерених гностика<sup>364</sup>, јер је

---

<sup>361</sup> Теологија гностицизма се може схватити као антропологија, будући да је по својој природи антропоцентрична.

<sup>362</sup> Тиме се гностици удаљавају од приче о првобитном греху Адама и Еве, односно од старозаветне књиге *Постања*.

<sup>363</sup> Управо овакво учење је страно монотеистичким религијама које познају само једног Бога Творца и зато су гностичка учења сматрали богохулним.

<sup>364</sup> Маркион, на пример, закључује да морају постојати два Бога (према Расел 1995: 61). Зли Бог творац је Ђаво сâм. Такав дуалистички концепт нашао се одмах на удару правоверног хришћанства, јер је био у нескладу са његовим начелима монотеистичке религиозности. Отуда неки стручњаци данас изједначавају гностицизам са метафизичким дуализмом – чак и многобоштвом (Расел 1995: 70). Већи поларитет између бога и света је карактеристичан за ирански тип гностицизма – космос је створило зло само – а насупротив томе валентинска и сиријско-египатска гноса биле би само платоновска интерпретација гностицизма,

једност врховног Бога присутна од самог почетка, а бива нарочито истакнута у покајном и молитвеном религиозном слоју, у последњој фази његовог песничког стваралаштва. У основи Тадићевог гностицизма је заправо манихејско веровање у постојање два одвојена света и постојање лажног Бога који опонаша право (Путник 2014: 133).

Бог је изван схватања људске мисли и непроменљиво је добар (Иванка 1986: 10). Обично, мада Фон Иванка напомиње – не и увек, материја се схвата као супротност Богу, као нешто што није од њега створено и као нешто независно од њега. Материји, која је супротна Богу, својствено је зло. Дакле, главна опозиција је између божанског и материјалног света који није Божија творевина и за који се зато везује порекло зла. Дуализам између Бога и материје повлачи подељеност етичког комплекса добра и зла. У том смислу, материјални свет носи песимистички предзнак. Појавни материјални свет настаје или деловањем Демијурга који га је створио или против Божије воље или не знајући за њу (Иванка 1986: 10) или као резултат „грешних жудњи” или „несрећног случаја”. У свету и човечанству су ти духовни и материјални елементи измешани. Духовни имају своје порекло у Богу и узрок су жудње за повратком Богу. Фундаментални гностички песимизам ипак није тако екстреман да би укинуо могућност спасења и зато и позива на аскетски систем етике. Таква етичност, са друге стране, ни најмање није непозната ни православљу.

У вези са тим основним дуализмом се јавља и потреба за разликовањем Небеског спаситеља и људског облика Исуса из Назарета (Иванка 1986: 11). Спасење се види једино као потпуно раскидање између овог света и духовног дела човека. Зато код многих гностичара нема поштовања Исусовог човечјег лика, већ само Исуса Христа као Сина Божијег и чисте еманиције духовног. Отуда нема ни поштовања самог распећа, ни крста као материјалног предмета. И у Тадићевој поезији се појављују елементи овакве перцепције који постају и основа за интерпретацију бласфемичног односа према религиозном садржају, а као најрепрезентативнији пример може се узети опет песма „Исус” (I, 195).

Управо на тако инкорпорираној идеји спасења, заснованој на аскетизму, препознавању божанске клице у човеку, у тачки где се гностичко учење приближава

---

која има за циљ да „премости” дуализам, како мисли Виденгрин (према Бјанки 1986: 42). Идеја једног Бога доминира у валентинском гностицизму – Бог је један, једини Господар, творац васионе, којег нико није родио. На путу од екстремног до умереног дуализма гностика, могу се поставити и бројне књижевне, односно песничке транспозиције овог учења.



православном, могуће је разумети и додир два религиозна система идеја у Тадићевом песничком опусу. У том смислу је важно то што гностички дуализам дозвољава комбиновање са монистичким првобитним принципом (Јонас 1986: 21). У поезији нашег песника управо је присутно уношење молитвено-покајног тона и православне хришћанске етике спасења, засноване често на исихастичким и монашким премисама, чиме ова поезија и остварује поменути могућност интерференције дуалистичког и монистичког принципа. Баш из те могућности, Тадић преузима или спонтано активира идеју о додиру дуалистичког и монистичког као стварном извору свог песничког света.

За наше истраживање најважнији је следећи однос успостављен између Бога, човека и света: човек и Бог су наспрам света, али их тај свет раздваја. Тај свет је не само раздвајајући, већ и отуђујући фактор. Кроз ове три кључне тачке (човек, Бог и свет), као и однос отуђења човека од Бога, може се прочитати и Тадићев песнички универзум који активира гностички мит, у суштини пророчки и есхатолошки, са присутном идејом спасења; с тим што се у домену постизања спасења у Тадићев систем укључује православно богопознање. Јер иако гностицизам говори о бескрајној удаљености сопства од свог извора и његовом суноврату у стварност бића, остаје моћ сазнања и просветљења као одговор на позив гласа са оне стране, који буди и води ка преображеном поновном рођењу. За разлику од гносе као начина самоспознаје али и спасења, у оквиру православног хришћанског богословља спасење се постиже као својеврстан вид (ауто)гносеолошког момента који јесте описан као познавање Бога у срцу, где се онај који спознаје молитвом приближава Господу, свестан своје сопствене грешности представљене кроз топос властитог унижења.

Разлика у спознаји код гностика у односу на хришћански вид спознања је у томе што синоптичка јеванђеља наглашавају есхатолошко очекивање доласка Царства Божијег, а у гностичком *Јеванђељу по Томи* се Очево царство открива у спознаји себе<sup>365</sup>, вођеној Исусовим изрекама. Такво разумевање спасења, међутим, није далеко од оног што проповеда *Јеванђељу по Јовану*, где је спознање истине и живота везано за Исусове речи. Али гносис није превасходно интелектуалан, већ почива на откривењу, и неопходан је да би се спасење остварило. У православљу, такође, имамо мистичко искуство спознаје Бога, које опет није интелектуалне него интуитивне природе, и које

---

<sup>365</sup> Исус рече: Ако вам они који вас предводе кажу: „Где царство је на небу”, тада ће птице небеске бити испред вас. Ако вам кажу: „Оно је у мору”, тада ће рибе бити испред вас. Али, Царство је у вама и изван вас. Ако спознате себе, тада ћете бити спознати и знаћете да сте синови Живога Оца. Али ако не спознате себе, тада сте у сиромаштву и ви сте сиротиња (БНХ 2005).

се догађа у срцу. Православно богословље исто поима богопознање као предуслов спасења. Гноса, међутим, није ни филозофија ни мистицизам, али гностичко знање и мистична визија имају нешто заједничко: „[...] конституенте односа (Бог, Смрт – Човек, Ја), али је начин односа битно различит. Код мистика је то непосредно искуство, код гностика (непосредно) знање. У Гносису се не ради о искуству, него о сазнавању. Знање Гносиса је Једно, постиже се у Једном акту, у Једном тренутку.” (Ђорђевић Милеуснић 1986: 30). Оно што је посебно важно јесте да самосазнање човека као самосазнање Бога води спасењу (Шлир 1986: 45).

Према *Јеванђељу истине*, процес самооткривења почиње када особа доживи стрепњу и ужас људског стања, као изгубљена у магли или мучена застрашујућим морама. Првобитна реакција човека на баченост јесте осећање стрепње (Таубес 1986: 108). Искуство стрепње је присутно у свим варијантама гностицизма. Спасење од света јесте спасење од стрепње. На исти начин осмишљена је и атмосфера страха и стрепње у Тадићевој поезији. Овде желимо да укажемо само на то да је од првих песама његов песнички субјект најчешће опседнут изгубљеношћу у свету у којем егзистира, а из којег (или у којем) настоји да се спаси. Очекивање смрти и уништења је, тако, почетак човековог гностичког трагања. Једини излаз из патње је кад човек схвати своје место у свемиру. Одговор је у човеку самом, што нас опет враћа поменутом антропоцентризму. Први велики симбол гносиса је страност (туђост). Човек је странац у свету и страност је својство света. Експликација различитих смислова појма „стран” садржи комплетну дијалектичку структуру драме личности (Таубес 1986: 108). Процес отуђења од отуђеног света је пут спасења. Докле год песнички субјект осећа припадност спољашњем свету, спасења нема. Тек када дође до сазнања да је потпуни равноправни део тог света, када је сличан ономе споља, почиње и његово сагледавање да том свету не припада.

Будући да је гностицизам поникао управо у оквиру одређеног односа према егзистенцији, могуће је правити паралеле између гностицизма и егзистенцијализма, као филозофске струје у 20. веку (Јонас 1986: 34), што увиђамо и приликом анализе појмова страха и стрепње у Тадићевој поезији. Додир гностичког учења и филозофије егзистенцијализма указује на снажење гностичких идеја у 20. веку, када се оне усвајају чак и независно од тога што припадају једном религиозном систему идеја. У Тадићевој поезији су емоције страха и стрепње доминантне емоције, јер су управо бол, патња и насиље темељне одлике Демијурговог космоса у гностицизму (Путник 2014: 135).

Када Хајдегер објашњава Ничеа, он каже да је Бог идентификован са натчулним светом идеала, са апстрактним и универзалним духом, па је његова смрт изједначена са одузимањем делотворне снаге натчулног света (Хајдегер 1969: 61). Реч је заправо о ритуалима заборављања Божијег света и његове смрти, а једна од последица смрти Бога је одузимање снаге натчулног света, тако да ће на следећем степену човек почети да изграђује чулни свет заорава (Перишић 1981б: 55).

Са друге стране, смрт оностраног је обелоданила и човекову коначност и он се окреће свету у којем се одвија ограничен живот. „[...] остаци Духа и Идеала у људском свету, као и божански атрибути у новој примени, могу да се схвате у као потрошна имитација пређашњих узора.” (Перишић 1981б: 55). Оно што је најважније, човек пристаје на тотално бивање у овом свету и опредељује се да буде биће тренутка у физичком свету, те долази у опасност да одустане од трансценденције. Наравно да такво проблематизовање места Бога води стрепњи и страху појединца, који је, према Хајдегеровом концепту, биће окренуто ка смрти.

Веза са Хајдегеровом филозофијом се остварује и преко кључних појмова – баченост, стрепња, позив, самоотуђење, страност, памћење заорава, носталгије и заблуде (Таубес 1986: 109). Драма личности потпуно је иманентна Хајдегеровом систему. За Хајдегера стварност одражава однос света и несвета, те се страност света открива у стрепњи. Једино што се код Хајдегера драма дешава унутар личности. Личност лута и постаје уплетена у властити неаутентични начин бивствовања. Мотив стрепње као онај који личности открива и страност света и страност њене изолације наглашен је у гностичком миту. Али у гностичком миту радикалне последице искушавања стрепње остају скривене, што није случај са Тадићевом поезијом.

Усамљеност заправо потиче од гностичког наглашавања примарности непосредног искуства, док су правоверни хришћани много више заинтересовани за односе са другима. Спасење је пут који води кроз таму и у православном богословљу, заснованом на патристичкој традицији. То је аналогно гностичком осећању ужаса и бола који претходни самоспознаји и спасењу. Од апофатичке теологије Дионисија Ареопагита који у *Мистичној теологији* говорио о епифанији црнила<sup>366</sup>, зло се јавља

---

<sup>366</sup> Светлост истине и самоспознаје треба да изведе из таме. Божански мрак јавља се као симбол несазнатљивости Бога, што читамо код Мојсија на гори Хорив (5 Мој. 4, 11): „Кад приступисте и стајасте под гором, а гора огњем гораше до самога неба и бијаше на њој тама и облак и мрак.” Мистичка литература познаје управо такву *црну светлост*, а тај оксиморон, који се заснива на херметизму, налазимо и код Настасијевића – „радосно опело” (уп. Живковић 2015).

као недостатак добра, помањкање бића (Расел 1995: 107). Зли је у његовом систему играо малу улогу, али је свакако постојао.

Хришћанство такође не одбацује гносис у потпуности<sup>367</sup>. Уосталом, Климент Александријски и Ориген су били хришћански гностици, као и Григорије Ниски и Максим исповедник (Берђајев 1986: 62). Иако хришћанство одбацује спознање Бога кроз непрестано еволуционо мишљење, пут богопознања постоји и на њему се преиспитује сама вера, након чега се открива могућност знања (Берђајев 1986: 62). Вера не пориче гносис већ открива пут за гносис, што би значило да се Бог не познаје само путем откривења већ и путем природних сила људског разума. Православље признаје духовно и мистичко знање пре рационалног. На православном истоку није дошло до тако жестоке мисаоне градње као што је на католичанском западу који је изградио затворену доктрину и зато је исток гностичнији од Запада (Берђајев 1986: 62). Хришћански гносис је такав да се заснива на добијању Христовог ума, на богољудском познању у Христу и кроз Христа (Берђајев 1986: 62). Лажно именовани гносис је могуће победити једино истинитим гносисом, гносисом Христовим и томе нас уче хришћански мистици. Управо та додирна места изворне гностичке доктрине и доктрине источног православног хришћанства омогућила су појављивање и суптилну интерференцију два система у Тадићевој поезији. Иако је њихово појављивање отворило неке од кључних проблема у рецепцији Тадићевог песништва, одговор најпре треба пронаћи у могућности њиховог опстајања унутар једног (песничког) система, који почива на њиховим сличностима. Та гностичка „опседнутост” идејом спасења поставља основу читања религиозног у Тадићевом песништву, с тим што се само спасење објашњава интерференцијом различитих учења.

Афирмативан став према мучеништву, везан за тумачење Христове патње и смрти, био је редак међу гностичким хришћанима. Неки су га заступали, неки потпуно одбијали, а Валентинови следебеници су били негде на пола пута. Поједине групе сматрају да је Христос заиста патио и умро и зато говоре о идентификацији са Христом кроз патњу, док друге групе исмевају мишљење да мучење доноси спасење. У Тадићевој поезији, видели смо да је та врста идентификације веома битна за песнички субјект који је у скрушењу и молитви, док је у blasphemично интонираним стиховима,

---

<sup>367</sup> Хришћански гносис је начелно могућ, али није повратак на многобожачко разумевање природе, демонолатрију и магијску власт над људским духом. Али и за хришћанско сазнање природа је жива, а не мртва и речено је „будите мудри као змије и кротки као голубови” (Мт. 10, 16), што је у основи гностичка змијска мудрост.

заступљенијим у првој фази стваралаштва, представљен другачији вид односа. То ћемо најбоље видети у песми „Исус” (I, 195) где је његово распеће на крсту представљено метафором јастучета за игле, што пружа могућност за најмање двоструко тумачење. Из гностичке перспективе то може бити неслагање, чак исмевање мишљења да мучење доноси спасење, што је у складу са поменутиим начином разумевања улоге Исуса. За разлику од правоверног хришћанства где се физички живот сматра битним делом човековог живота као и Христовог, гностици су одбацивали свако физичко искуство, независно од тога да ли је пријатно или болно, као одвраћање од духовне реалности. Код њих не постоји прича о људском Исусу и зато исмевају мисао о телесном васкрсењу. Са друге стране, песма може бити критички осврт на људе који су се толико удаљили од идеје спасења и који су до те мере огрезли у грех, па је за њих идеја Исуса испражњена толико да је извршена његова материјализација и банализација. У оквиру blasphemичног односа према религиозном, ова песма је узимана као најчешћи пример. Састављена од само једног терцета, једна је од најефектинијих Тадићевих минијатура која и својом формом и тематиком привлачи посебну пажњу. Названа једноставно, „Исус”, како гласи и њен први стих, код читалаца денотацијом упућује на лик сина Божијег. Док други стих интензивира присност, са песничким субјектом у множини, што имплицира постојање колектива као носиоца овог говорног чина, трећи стих у потпуности разбија хоризонт очекивања, изневеравајући имплицирану хришћанску мисао, али и молитвено надахнуто ословљавање Христа у прва два стиха. У трећем стиху је поменут израз створио алузију на распеће и убадање распетог Христовог тела не би ли се открило да је заиста мртав, што нас повлачи корак ка баналности и свирепости људског чина преиспитивања чуда. Исус овде није изгубљен већ испражњен појам и испуњен новом семантичком супстанцом, која нас первертираном логиком води ка предмету мале употребне вредности, какво је јастуче за игле. То је Христос за оне који га данас зову својим и сведочи о дезоријентисаном свету и изгубљеном појединцу.

Идеја апокалипсе, такође је страна гностицизму. Односно, не постоји у оном виду у којем је карактеристична за хришћанство. Одбацује се идеја да је Царство Божије догађај који ће се десити у будућности. Јеванђеоска мисао да је Царство Божије у нама јавља се, пак, и код гностика, али то није неки догађај који ће се десити у историји, већ је у питању човеково остварење кроз унутрашњу трансформацију. Код гностика постоји лично откривење, јер они заправо све преводе на лични план и не говоре о Другом Христовом доласку као историјском чину.

Есхатолошки појам апокалипсе је често довођен у везу са Тадићевом поезијом, до те мере да је одређиван и као апокалиптични и постапокалиптични песник. Ђорђевић (2007) говори о апокалипси која не престаје, што донекле потврђује и песник сам: „Ја живим апокалипсу откада сам вас упознао, о браћо моја, синови моји страшни, унуци утварни.” (Тадић 2012: О, 155). Читава Тадићева поезија је донекле обележена тренутком вечите митске садшњости, али према апокалиптичком искуству умирања и поновног рађања, Тадићев песнички субјект заузима различите односе. Најпре можемо приметити предапокалиптични моменат – *сада када све проматра све* (Тадић 2012: I, 120) Међутим, у овом песничком свету, као да се назире далеки гностички контекст који апокалипсу не познаје у смислу хришћанског спасења. У песми „Натоварио сам себи на врат ” (I, 246) и сама апокалипса је изокренута, односно деградирана и вредносно инверзирана у једној надреалистичкој слици – *Мртви и живи помешаће гриве у сулудој њисци*. Мало пре тога, песнички субјект сведочи о постојању, али пре свега о удаљености гностичког Бога: *Сад знам да Бог није мртав; Бог је гладан. / Кад дође, јешће печурке са Земљиног стола. Најзад ћу чути блејање божјијег стада. [...] Сведржителъ ће свет испустити из својих сувих руку, / Као шпил карата после исцрпљујуће игре. [...] Поново ће зидови бити црни и бесконачни, / А свако страниште мрачна пећина без ватре*. Постапокалиптичке слике су присутне у песмама „Идући по граду” (IV, 255): *Несреће у низу / протутњале су, хвала Богу*, док у песми „После страхоте” (IV, 200) – *мртва зверчица у рупи лежи*.

### 5. 3. 1. 2 Дуалистичко устројство гностичког света

Тадићева песничке слике често преносе дуалистичке концепције. Богумилство, које је за Тадићеву поезију једнако важно, са гностичким учењем дели управо мисао о нижем творцу, мада кроз екстремну и умерену варијанту (где су два Бога равноправни ствараоци или где је зли Бог потчињен, што је чешћа варијанта). Постојање два Бога јасно видимо у песми „Ј. Б.” (I, 236):

*У свему очитује се  
светли кнез;  
у свему очитује се  
тамни кнез.*

*Кнежевнска борба траје  
потискивања и навале.*

„Кнез лажи влада нашим крајевима, духови злобе и њихове слуге облаче се у модерна одела и глуме европејце. Починиће они многа зла, а све говорећи: ово је ради вашег добра. Увек су ђаволи преузимали понешто од ангела, злолики од добротвора.” (Тадић 2012: IV, 288) Ова песма, која у наслову носи иницијале чувеног теозофа Јакоба Бемеа, непосредно је упућивала на инспирацију из дуалистичких учења.

Да је материјални свет, поприште злодела, настао стварањем неког другог творца, казује можда најбоље песма „Мене и све моје” (I, 163–164):

*Свет је божански  
празан простор  
мрачно ждрело  
бог је  
огромни вечни инсект  
који  
безбројна своја  
крилица и поткрилица  
исукује и склапа  
склапа и исукује  
около  
мртве звезде круже  
чисти кристали  
духови опијени*

У Тадићевој дуалистичкој концепцији, овај свет је нихилистичко мрачно ждрело, празан простор, којем и даље влада Бог, с тим што је он сам изобличен, материјализован и претворен у инсекта. Тадић овде не користи никаква поређења. Бог није као инсект, већ је он инсект сам. Наместо метафизичког трансцендентног Бога, долази материјализовани нижи Бог, који узима анималну форму инсекта.

Ако даље покушавамо реконструисати гностички мит, видећемо да је код Тадића, како смо то већ истакли, у питању умерена верзија гностицизма, где је за стварање Другог Бога задужен Бог сáм:

*Чудовиште се увило у старину,  
светли на сунцу, трчи и стење,  
за собом просипајући свој пород.*

*Нико га не види сем мене и Господа  
који га је створио пре људи и звери,  
огњем га снабдео и заувек напустио.*

(„Чудовиште се увило у старину” IV, 19)

Чудовиште је приказано у тренутку умножавања. Оно је на сунцу, трчи и стење и самим тим испуњава све услове да буде јасно уочљиво, али наизглед потпуно парадоксално, такво чудовиште није видљиво и у другој строфи нам постаје јасно да га могу видети једино песнички субјект који говори и Господ сам, који је његов творац. Дистанцирана позиција песничког субјекта из прве строфе, у другој постаје место повлашћености, које он дели једино са Господом. Не знамо је ли ово врховно чудовиште, врховни демон, зли Бог или други Бог, али можемо наслућивати његов посебан значај, будући да рађа (ствара), а да је само добило посебно место у космогонији, пошто је створено *пре људи и звери*. Јасно је, међутим, да је и он створен од Господа. Као што, према гностичком учењу Господ напушта сваког човека, односно сав људски свет, остављајући га снабденим огњем (тј. божанском клицом), и оно може личити на било ког човека, али се каже да га је Господ створио пре људи и звери, као првог. Најзагонетнија и најзанимљивија ипак остаје позиција песничког субјекта, чији повлашћени статус, у смислу способности да види и зна једино оно што је Господу познато, остаје до краја неодгонетнут.

Овоземаљски свет представљен је најупечатљивије из перспективе лога, односно јазбине или склоништа („Из лога”, I, 129). На почетку је јасно назначено да је реч о божијем свету, те све његове даље квалификације, укључујући појављивање самог Бога – *људескаре са високим псима* – указују на то да је реч о овоземаљском материјалном свету чији је творац управо тај други Бог, Демијург. Сам свет представљен је као злокобно место страшних створова, место које је клопка, у којем је и сам појединац,



ждрело, саображен великом Ждрелу. Зла деца, мртви, наказно дрвеће, цистерна која одвози крв, градска предграђа и градски засеоци, указују на стравичну (познату) слику савременог света. Та је слика потпуно кохерентна, а страви се не може одупрети ни песнички субјект који говори.

У поменутој песми „Мене и све моје” цео свет представљен је у знаку велике глади (као у једном од кругова Дантеовог пакла), у ждрелу; гротло ради у лудилу, чује се рика чудовишта јединственог и јамска јека *лудог бога*, који није нико други до Други Бог<sup>368</sup>. Описује се нека посебна ноћ, најдубља, налик апокалиптичној, када се јављају сви мртви, али и неман која се разлива, задржавајући основно демонско својство преображења, мењања обличја, те отуда и постаје мрачно телесно клупко (замршено, преплетено од различитих облика), грдило, у којем ће и песнички субјект нестати.

У другом делу песме, јасно се каже да је свет божански празан простор. Он није укинут, али је испражњен као и сви други хришћански симболи и садржаји. И Бог у том свету је измењен, деформисан, десакрализован, вечни инсект који се бави склапањем и заклапањем крила, дакле, опседнут собом. У том свету су мртве звезде и чисти кристали (посебно важан елемент гностичких митова), док је сама душа песничког субјекта, ушлукана.

Тај свет је „лични круг огња” („Окце, окце зло”, I, 133), „луди свет” („Једно перо истргнуто из репа Огњене Кокоши”, I, 198), „Врт са лудом” (I, 257), „божје бунило” (Гљиве, II, 43), где је човек само гљива (паразит) на некој животињи, где од божанског врта остаје само дрво (сазнања), које је, у ствари, и само первертирано јер је у питању опустела метална мотка на коју се навукао облак („Дрво”, II, 91).

Дуалистички принцип у изградњи космоса, пресликан је и у изградњи слике микрокосмоса, односно човека. Његова дуалистичка природа је са једне стране одређена присуством распаљиве и смртне физичке компоненте чији је стваралац Демијург, док духовна компонента упућује на присуство „божанске искре”, која је услов човековог спасења. Људски пут спасења тако је и представљен као спознаја овог божанског присуства у човеку. Само незнање проузроковано је деловањем лажног творца и његових архоната. Други Бог, који је наличје самог Бога, јавља се као владар овог материјалног света, јединог извора зла и ужаса савременог човека.

---

<sup>368</sup> Аналогију је лако успоставити и са песничким делом Алека Вукадиновића, посебно са песмом „Луди свет”. У Тадићевој песми „Једно перо истргнуто из репа Огњене Кокоши” (I, 198) јасно стоји да је свет испод крила Огњене кокоши управо тај.

У песми „Нове ране” (II, 107) управо сагледавамо на који начин се дуалистичка природа човекова оваплоћује у овом свету. Навешћемо је у целини:

*Нове ране  
и Твоја давнина  
Боже мој  
у мени се сусрећу и једине*

*А све друго  
што на мене наилази  
лако мења обличја  
и нетрагом нестаје*

Али и та давнина и њој супростављене нове ране које се стварају у овоземаљском биствовању се једине, док је овоземаљски свет подложен променама обличја, што је особина демона.

У песми „Љуске” (O, 12) која хронолошки заузима касније место у Тадићевом опусу, читамо, да се песнички субјект одлучио за Другог Бога:

*Ето, не поћох за Владиком,  
већ за тобом љубазном,  
и свиленом, и опаком,*

уз истицање сулуде пропадљивости овоземаљског живота: *Једући са мрзитељима, / пијући са лукавима, / дани ми прођоше узалуд.*

Гностичко учење нам највише може помоћи да разумемо не саму драму спасења већ и полиморфност и многобројност демонског света у Тадићевој поезији. Поред демонске особине сталног умножавања као и метаморфозе и мењања обличја, Анри-Шарл Пих каже да је средиште сваког гностичког учења човек и откриће сопства, а не Бог, те да би конфузне и збуњујуће слике монструозних и страшних бића требало објаснити помоћу потраге човека за самим собом (према Квиспел 1986: 69). У Тадићевој поезији налазимо изузетно велики број разноликих демонских бића која опседају хумани свет.

На једном месту се тематизује и само читање јеретичких списа („Спис, свила”, I, 245). Један од најпознатијих гностичких текстова, *Пистис Софија*, говори о еону који се одваја и ствара овоземаљски свет. Алузије на гностичку Софију препознају се на почетку друге Тадићеве збирке кроз појављивање женског демона, чије је име настало извођењем од придева који у основи има појам „имати сва(какава) лица” („Свеколика”, I, 65).

*Развиј сенке што их кријеш*

*Дубоко у имену*

*Јер чисто си обиље*

*Далеку шкрињу у којој је пребивао*

Ова песма говори о њеном одвајању и појављивању на месту на којем је раније није било (*у јарком пољупцу неба и земље*). Указује се на њен прелазак у материјални свет – *слегла си се у видљиво* – док су њена лица *близанци* у којим је раздвојен сам Бог. На крају се свеколика трансформише и стоји насред собе на једној нози, што подсећа на демонске птице које настањују Тадићев свет (попут чудовишта у песми „Изложба”, IV, 42). Већ је ту заматак чувене Огњене кокоши која настањује приватне просторе интимности какви су кућа и соба. На једној нози стоји и божански син преображен у страшног сина („Преображење”, I, 169). Преображај је потпун тако да се цела слика заснива на изокренутој хришћанској симболици. Најпре, страшни син не долази да спаси, већ да убије оног који говори. Изнад његове главе није светачки ореол, већ огледало које умножава и разбија лик. Намера му је да га прободу ребљом кошћу коју носи у руци. Од чувеног хришћанског симбола, рибе као знака распознавања у време прогона, страшном сину је још остао само скелет, кост којом треба да убије. Уколико не донесе њу, донеће први плод, јер управо је први плод као облик симболичког примања знања, означио пад, односно коначно заробљавање човека у материјалном свету.

Као пандан свеколикој је и свелик из истоимене песме (IV, 128), који такође производи огњене ликове на којима се свемир одржава.

### 5. 3. 2 Богумилско учење

Богумилски верски покрет, чије учење многи сматрају делом корпуса гностичких јеретичких учења, настао је за време Првог бугарског царства у 10. веку и то највероватније на географском подручју Македоније. Један од оснивача био је поп Богумил (Радић 2015: 7) по којем покрет и добија име<sup>369</sup>. Али ова јерес своју експанзију остварује у оквиру Византијског царства, у првој половини 11. века, и бива интензивно присутна до половине 12. века (Радић 2015: 43). Тада доживљава слом, али трагова има и током 14. века, на пример у Солуну за време исихастичког превирања (Радић 2015: 41). Да није реч само о религијском већ о религијско-политичком покрету сведочи и податак да је највероватније настао као својеврстан одговор на социјална раслојавања након увођења феудалног друштвеног уређења, те да је његово деловање било против званичног бугарског државног и црквеног устројства. Уз посебан облик враћања изворном хришћанству, на самом плану религијских учења, веома важно је било и њихово деловање против државних и црквених организованих деловања, као и самим властима. С таквом врстом активности покрет се лако ширио читавим Балканом, али и много даље на исток и запад<sup>370</sup>.

---

<sup>369</sup> Има и таквих података који говоре да није постојао један човек по имену поп Богумил. На нашем подручју појављује се и често мења са павликијанством, па и узима његово место (Ранчић 1997: 30). Реч је о специфичном споју сиријских, персијских и грчких учења о хришћанству, заснованих на паганском локалном дуализму и представља нови степен у развоју источних учења о хришћанству. Највише се тај дуализам јављао код павликијана и малијанаца, а изведен је из манихеизма, који се појавио у 3. веку. Компилација је Заратустриног учења, хришћанства, гностичких и будистичких елемената.

<sup>370</sup> Богумилство наставља вишевековну јеретичку традицију Истока и прелази дугу еволуцију до аутентичне дуалистичке јереси. Религијску компоненту чине теолошки дуализам, верски мистицизам и непријатељски став према цркви и њеном учењу (Драгојловић 2009: 25). Има и оних који овде виде у потпуности нехришћанску јерес, у чијој је основи зороастризам, старословенски или будистички верски дуализам, али и других који бране хришћански карактер богумилства, идентификујући га, у већој или мањој мери, са старијим дуалистички оријентисаним јересима, какве су гностицизам, месалијанство или павликијанство (Драгојловић 2009: 109). Што се тиче генезе богумилске јереси, постоје две теорије. Према првој је богумилство излована и аутохтона историјска појава код Јужних Словена и друга по којој је то завршни процес у праволинијској филијацији старијег јеретичког дуалистичког наслеђа (Драгојловић 2009: 129). Прву заступа Н. Нодило, полазећи од претпоставке да је вера Старих Словена била дуалистичка, те да је наставила живот под окриљем богумилства (Нодило 1974). Али у науци све више преовладава мишљење да је у питању завршни процес у праволинијској, једносмерној или вишесмерној филијацији четири старије дуалистичке јереси (гностицизма, манихејства, масалијанства и

Окосницу богумилске теолошке мисли чини целовит систем идеја заснован на дуализму (идеји о постојању два бога), с тим што се, у зависности од тога у којој мери је Други Бог самосталан и равноправан са Богом, јавља у умереном и екстремном виду, од којих је први заступљенији. Умерено богумилство говори о непријатељству свевишњег Бога и отпалог Сатане. По једној верзији је Сатана отпали анђео, а по другој је старији или млађи син Божији. У основи обе верзије је библијски мит о побуни Сатане, божјег сина и члана првобитне небеске тријаде, односно прогнаног небеског анђела чијим је отпадништвом дошло до накнадне поделе првобитно јединственог света на домен добра и домен зла<sup>371</sup>. Екстремни богумилски дуализам, са својом песимистичком визијом о независности принципа зла, говори о вечној симетричној подели космоса на епиуранију, која припада Богу, и епигеију, која припада Сатани, а до њиховог сукоба долази касније или када Бог посегне у Сатанин домен или обрнуто, када се Сатана пење на небо одакле је после небеског боја збачен са украденом људском душом и небеским сунцем (Драгојловић 2009: 198–199). У екстремном дуализму имамо непријатељство читавих тријада: Бога Оца, Бога Сина и Духа Светог и Ђавола Оца, Сина Погиблог и Духа Нечастивог (Драгојловић 2009: 199). Код Тадића, већ од самог почетка, у песми „Тамни пењач”, наилазимо на покушаје успињања демона на небо са кога је збачен, док се вертикала, *axis mundi*, кроз експлицитне просторне опозиције горе–доле, одржава активном кроз целину опуса и на више места евоцира како пад тако и покушаје успињања појединца и његовог повратка, мимо поменуте идеје о сукобу Бога и Сатане на вертикалној оси.

Код екстремних дуалиста постоје два бога, добри и зли, као и два створена света. Добри бог је творац анђела и четири елемента светлосна и непропадљива, зли бог је творац злих духова и четири елемента материјална и пропадљива од којих се састоји видљиви свет. А само човек је заједничко дело и Бога и Ђавола (Драгојловић 2009: 206)

---

павликијанства): „Детерминацију богомилства једносмерном филијацијом гностицизма заступају R. Esnault и Н. Söderberg, а вишесмерну, с гностицизмом као идејном основом, V. Engelhart, N. Filipov и М. Matter.” (Драгојловић 2009: 130) Накнадну инкорпорацију гностичких елемената у оквире богумилске теологије прихвата и С. Рансиман, приписујући посредничку улогу апокрифној књижевности, у којој М. Миниси налази идејно исходиште богумилске јереси (Драгојловић 2009: 130). Нови јеретици врше пропаганду против цара, бољара и против феудалних обавеза (Ранчић 1997: 31). Са порастом византијског утицаја расте и притисак владајућих слојева на осиромашене слојеве сељаштва, код којих се јавља све снажнија одбојност према владајућем поретку и религији.

<sup>371</sup> У њему треба видети палог анђела којег је створио добри Бог, дакле према библијском миту пророка Исаије, а што је у великој мери и учење Св. Августина (*De civitate Dei*).

тако да човек, микрокосмос, реплицира дуалистички модел макрокосмоса. За умерену оријентацију карактеристично је учење о једном исконском божанству, добром и невидљивом, небеском оцу који је савршен, вечан и бестелесан (Драгојловић 2009: 201) Учење о тројници би се онда појавило као учење о Богу оцу и два сина (Исуса и Сатане) или као о Богу Оцу, Исусу и Духу Светом (Драгојловић 2009: 202). Заједничко учење свих богумила, и умереног и екстремног дуализма, јесте учење о двострукој људској природи, духовној и телесној, двоструком пореклу, небеском и земаљском, одакле, као и код многих других дуалистичких јереси, произлази могућност човековог спасења. Док је добри Бог творац бесмртних душа, зли бог је творац материјалног света, те се читава драма човековог живота састоји у ослобађању од стега материјалног света и ослобађању бесмртне душе из тамнице тела. Код византијског и словенског богумилства екстремни дуализам најчешће је само фрагментаран.

У случају умереног дуализма, Други Бог само моделује, обликује нешто користећи се већ створеним елементима, те је његов посао заиста онакав каквим га описује Тадић – *фризерка која дивно прави фризуру*. А није чудо што као такав добија и обличја многих врста посленика о којима смо овде говорили. Између *стварања* и *прављења* (*обликовања, моделовања*) се прави кључна разлика и у Тадићевој поезији. Иако су често богумиле нападали да верују у Сатану као творца целокупног света, истина је да је најчешћа верзија њиховог теолошког учења та по којој добри Бог ствара све, и духовни свет и материјалне стихије, а да се Сатана, захваљујући свом божанском изгледу и моћи стварања, буни против небеског оца и, бивши збачен са неба, за себе и своје анђеле изграђује земљу, а затим уз помоћ небеског оца и остала небеска тела и човека (Драгојловић 2009: 208)

Што се тиче даљих карактеристика богумилског учења, иако се оно стално развијало и допуњавало, постоје неке константе, па је важно поменути њихов однос према молитви и посту, храмовима и светим реликвијама. Они нису имали богослужбене књиге и нису се придржавали строго поста. Међутим, то не значи да молитва није битан део богумилске теологије. Окосницу свакодневног живота и верника и савршених представљала је молитва. Они се моле и дању и ноћу, чак и више него прави хришћани. Молитва за њих има и есхатолошко и метафизичко значење и, као део свакодневне аскезе, представља не само ватру за очишћење душе, већ и егзистенцијални облик безгрешног живота, чак највећи ступањ аскезе и могућности сједињења са Богом (Драгојловић 2009: 260). Једина молитва коју су прихватили је молитва *Оче наш*, док су све остале за њих биле многословије и водиле ка

многоглагољењу, односно „празном брбљању” (Драгојловић 2009: 261)<sup>372</sup>, које наликује Тадићевим „гоблен-брбљаријама”. Иако је много значајније место имала индивидуална молитва, имајући у виду избегавање цркве, ипак су имали и колективне молитве.

Природа мољења у Тадићевој поезији најближа је православном молитвеном животу, како смо то већ показали. Ако имамо у виду сам значај и есенцијалност молитвеног живота, нарочито као облика индивидуалног усхођења Богу и спасења појединца, без обзира на начин и форму његове демонстрације, приметићемо да је и богумилски облик мољења близак исихастичком моделу, нарочито у домену уздржавања од многоглагољивости, али и у такозваној „непрестаности молитве”, што је у српско православно богословље уводио Свети Сава говорећи да *Псалтир* никада не престаје. И поред разноликости и преображаја форми молитве, и у Тадићевом опусу једна молитва добија истакнуто место и посебан значај, а реч је о чувеној краткој исихастичкој молитви – *Господе, Исусе Христе, помилуј ме грешног* – која се кроз различите варијације појављује и поставља основу за читав молитвени комплекс, а јављала се и на индивидуалном путу спасења код богумила. Ипак, у самим богумилским молитвама, проналазе се елементи који не припадају традицији православног мољења, што нимало не умањује значај поменуте констатације о сличности<sup>373</sup>.

Као организација, богумили јесу били наклоњени јеванђељском учењу и духу раног хришћанства, али нису поштовали православне храмове. Сматрали су да су они место окупљања демона (сваки православни храм био је станиште одређеног демона) и називали су их Иродовим, а сабирали су се у засебном храму, који су звали Витлејем – место у којем се рађа реч Христова (Драгојловић 2009: 47). У овом отклону према цркви и њеном виђењу као месту окупљања демона, треба потражити и Тадићев однос према свим званичним и догматским облицима испољавања друштвених система,

---

<sup>372</sup> У неким изворима се она доводи у везу са обожавањем Сатане.

<sup>373</sup> Њихов начин поста изузетно се раликовао од православног, док су свето причешће доживљавали као демонску жртву. Према запису монаха Јефтимија они су учествовали у комплетном јавном животу Византијског царства, а јерес је нарочито била прихваћена у византијским монашким круговима (уп. Драгојловић 2009: 47). Уз сваки православни чин следио је по један богумилски античин. Негација самих чинова у виду античинова, генерално је блиска Тадићевој поетици, али и изворном гностичком учењу, што смо видели управо на примеру антипсалама.

устројстава мишљења и делања. Богумилство је „одбацујући цркву и њено учење, бар начелно, одбацивало и постојећи друштвени поредак, који је црква идеолошки подупирала и оправдавала, али у трагању за 'изгубљеним рајем' и 'небеским краљевством' одбацивало је сваки облик борбе и насиља, борећи се за радикални препород света и човека моралним средствима.” (Драгојловић 2009: 24).

У Тадићевој поезији се развијају читави рачvasti нивои песничких слика у којима се песнички субјект разрачунава са демонима, говори о њиховим кушањима и начинима превазилажења њиховог утицаја, што често резултира и појавом дистанце, стилски обликоване кроз иронију или пародију. Баш код богумила-монаха била је присутна борба са демонима, а говорило се посебно о њиховој отпорности на ове нечастиве силе (Драгојловић 2009: 51) Они нису прихватили ни православно крштење, ниподаштавали су Свето Причешће (као жртву демону присутном у храму), а попут гностика, одбацивали су и крст, јер је, према њиховом учењу, он био демонски знак зато што је на њему разапет Христ. Демони су се претварали да од њега беже, како би му хришћани прибегавали. Нису признавали ни хришћанске и православне светитеље и били су борци против икона. Презирали су месо и институцију брака због зачећа, јер у њему учествује Сатанаило. Веровали су да неће умрети него да ће уснути и бити пребачени у царство благог Оца где имају загарантован живот и где примају Христов изглед и постају једно тело са њим. Богумили, као и гностици, одбацују васкрсење мртвих, други долазак Христов, Страшни суд, па и саму смрт и немају култ мртвих. Пре свега, проповедали су нешто налик личном хришћанству, без учешћа и надзора цркве, што је карактеристика и Тадићеве личне религиозности у оквиру које покушавамо да прочитамо његову поезију.

Такође, заузимали су и другачији однос према Богородици. Оспоравали су и богоматерство Деве Марије, сматрајући је обичном женом или анђелом небеским, кроз чије је ухо Исус примио тело које је само привидно човечије. Непоштовање Деве Марије као Богородице спадало је у фундаментално учење јеретика (Драгојловић 2009: 205). У том погледу Тадић се потпуно удаљава од богумилских, и генерално гностичких концепција, будући да се његов православно хришћански дух најпотпуније и најсврховитије реализује управо у молитвеним обраћањима Богородици, како смо уочили. С тим што, наравно, само преобликовање и реконцептуализација лика Богородице у његовој поезији добија и другачије врсте конотација у зависности од шире контекстуализације те проблематике, а нарочито у оквиру проблема мизогиније и односа према телесном.



Богумиле карактерише и претерано и искривљено аскетство у смислу уздржавања од брака јер сматрају да је размножавање људске врсте, као умножавање материје, врађји закон (Драгојловић 2009: 121). „Негација брака од стране богумила, дешава се под изразито снажним утицајем гностицизма на наведену јеретичку групацију.” (Драгојловић 2009: 49) Што се Тадићеве поезије тиче, такође нема позитивне конотације телесног. Отуда, ни брак, нити било који други „позитивни” аспекти мушко-женских односа не налазе места. Поред еманације врховног дуалистичког принципа, у Тадићевој поезији има још елемената гностицизма и богумилства међу којима је и однос гађења и згрожености над телесним. Нема хришћанског учења о јединству душе и тела, већ је оно увек извор похоте и зла и обликовано увек песничким сликама из гротескног лексичког корпуса, о чему у овом раду говоримо у одељку о гротескном принципу моделовања.

Триадологија код богумила је савелијанистичка – Отац, Син и Свети Дух – док су христологију усвојили од манихејаца. Према њој је Исус Христос у ствари архангел Михаил, божанственији од осталих анђела, прозван Исус јер лечи сваку болест, а Христос због помазања телом (Драгојловић 2009: 56). Године 5500. од постања света сишао је одозго и ушао у Деву кроз њено десно ухо и одмах изашао и при овом догађају је није упознао. Тело које је био узео је било слично људском, привидно и нетварно. Након проповедања Јеванђеља, распећа и васкрсења, он седа са десне стране Оца на место збаченог Сатанаила, након чега се враћа у Оца.

Задржаћемо се на лику Сатанаила (Сатанаил / Сатанаел / Сатанаило)<sup>374</sup>, будући да дуалистичка концепција богумилског учења почива на изразитом поштовању његове улоге у стварању овога света. Богумили своје учење о Сатани преузимају од Павликијанаца и Сатану ословљавају са Сатанаило. Са истим именом се он појављује и у Тадићевој поезији. Сатанаило је старији, односно први син Божији, који приликом стварања света седи са Очеве десне стране. Након побуне против свог Оца, заједно са одређеним анђелима збачен је на претходно створену земљу. Тамо као Други Бог ствара друго небо и све што њему следује. Мотив Сатанаиловог стварања јесте да опонаша стварање Оца док је свет који је он створио опонашање небеског света над којим влада Бог.

---

<sup>374</sup> Лик Сатанаила носи одјек Прометејевог лика: „Satanael, in a Promethean gesture, stole the soul from God and showed it down Adam's throat. For the divine enrgy to remain anchored in the body, Satanael vomited into Adam's mouth unclean creatures that would sully the soul and keep it prisoner in the body” (Нијус 2016: 20–21).

Након тога Сатанаило од земље и воде ствара човека којем је удахнуо и дух живота. Међутим, Сатанаилов животни дух је изашао на Адамов велики прст на десној ноzi, након чега се претворио у змију. Онда је Сатанаил замолио Оца да Адаму удахне животни дух, што је овај и учинио, тако да је према богумилском учењу Адам био телом саздан од Сатанаила, док је душом од Бога. Ова дуалистичка концепција човека иста је и код изворних гностика<sup>375</sup>, а реплицирана и модификована је и у Тадићевој поезији. Ева, након наговора змије, са Сатанаилом рађа Каина, а са Адамом рађа Авеља. Пошто је Каин убио Авеља, Сатанаилов пород наслеђује земљу (анђели са женама рађају дивове, синове божије који се супротстављају Сатанаилу, због чега им он шаље потоп у коме преживљава једино Ноје). Закон и десет заповести на Синају Мојсије преварен добија од Сатанаила (Драгојловић 2009: 57).

Као што видимо, богумили стварање света приписују двама боговима, добром и злом. А приписивање божанских својстава Сатани је тема која је изазивала најснажне реакције антијеретичких списа, који су у томе нашли повода да у овом јеретичком учењу виде веру у Сатану, а не у Бога.

Сатанаел, обузет охолошћу, одлучио је да се побуни против свог Оца и у томе се види очигледна сличност са хришћанском доктрином о паду Сатане, с тим што је разлика у томе што он није био анђеол, већ старији син Божији и творац видљивог света (Драгојловић 2009: 209)<sup>376</sup>. Он је са својим силама слуга збачен са неба, али је задржао своју стваралачку снагу и ознаку божанског порекла, садржану у последњем слогу „ел” свога имена. Уз помоћ својих посрнутих присталица, он ствара видљиви свет са небеским сводом, земљом и његовим производима. Овај творачки суфикс, послужио је Тадићу за изградњу мноштва ликова, пре свега демонског порекла. Како се он у нашој књижевности, с реминисценцијом на фолклорну традицију, јавља у облику „ло”, Тадић задржава овај облик при морфолошкој творби својих ликова. Сатанаило задржава све карактеристике богумилског Сатанела, пре свега творачку способност, а код осталих Тадићевих ликова, овај суфикс постаје индикативан за припадност демонском свету.

---

<sup>375</sup> Богумили, као и гностици, селективно прихватају *Стари завет*, али *Нови завет* прихватају у потпуности.

<sup>376</sup> Богумилска прича о стварању света се темељи на библијском *Постању*. Али према богумилима, пали анђели, видевши да их је Сатанаел издао, узимају човекове кћери за жене и ту се рађа раса дивова, који ће се за човечанство борити против Сатанела. Зато он шаље потоп којег се спасава само Ноје. Богумили су сматрали да је већи део *Старог завета* Сатанелово откривење и да је он заузео Мојсија на криви пут.

Добија означитељску функцију за групу отпалих заједно са врховним вођом. У песмама „Постриг” (О, 91), и у ненасловљеној песми о богумилима (О, 131), Сатанаел се појављује са оним значењем и функцијама по којима је већ познат из богумилске традиције. Анђео Сатанаил(о) јавља се као владар овог света, док се Ђаво помиње као слуга анђела Сатанаила. Иако је и сам „родослов” демона код Тадића често некохерентан, сви они везани су за функцију испољавања зла.

За наш рад је богумилски покрет важан као део дуалистичких јеретичких учења због своје непосредне везе са гностицизмом<sup>377</sup>. Ту пре свега имамо у виду теолошке аспекте ове религиозне доктрине. Али је важан и као религијско-политички покрет, с акцентом на његову политичку ангажованост на тлу српских средњовековних земаља, односно за време владавине династије Немањића и оснивања српске краљевине, с посебним освртом на историјске чињенице о томе како се српска владарска династија са њима обрачунавала и како их се решавала. Називајући себе богумилом (уп. Терез 2009)<sup>378</sup>, Тадић је вероватно имао оба ова аспекта богумилства на уму, те нам њихово прожимање може бити нарочито интересантно у тумачењу елемената који се једино припадањем дуалистичким религиозним системима могу објаснити. Овде нас не интересује доктрина сама по себи већ смисао њеног деловања у ширем контексту књижевности и њене културнополитичке, као и политичке улоге.

Колико је богумилство, као тема и као доктрина, присутно у српској поезији, можемо приметити читајући поезију Десанке Максимовић, Васка Попе, Алека Вукадиновића. Чини нам се, заправо, да је традиција гностичких учења све присутнија у савременој српској књижевности. Иако њене елементе можемо уочавати кроз читаву историју српске књижевности (од којих бисмо из ранијег периода издвојили Његошеву *Лучу микроkozма*), присуство дуалистичких јеретичких учења бива интересантно пратити од послератног модернизма, Попе и Павловића, Данила Киша у прози, а нарочито у поезији периода постмодерне. Ту се појављивање једног другачијег гласа када је у питању религиозна тематика, може тумачити као вид побуне против догматизма било које врсте. Такође, увођење идеје злог бога, како смо то видели, може бити начин не само да се песнички уобличи порекло зла, већ и да се разори идеја

---

<sup>377</sup> Богумилско учење је заправо спој хришћанства, гностицизма, савелијанизма, манихејства, месалијанизма и под изразитим утицајем хеленске књижевности, засновано на антијудаизму.

<sup>378</sup> „Tadić confided to us that he sees himself as a Bogomil living in a hopeless world subjugated to the vicissitudes of unholy forces. Case in point, even his latest book *Devils Companion* (2009) reaffirms his belief in who is at the helm.” (Teref 2009: vii).

Целине, Логоса, те да се укаже на њену дезинтеграцију. У крајњој линији, песничке слике дуалистичких религиозних учења добар су начин за предевање друштвено-историјских истина о актуелном временском тренутку, о чему је и сам Тадић сведочио, као о начину да се избегне удар жестоке цензуре комунистичког и социјалистичког система државног организовања у СФРЈ. Тако је за Тадића богумилство вишеструко смислено одабрано полазиште<sup>379</sup>.

Тереп објашњава да је присуство богумилства у Тадићевој поезији врста алибија и да је то његов вид разрачунавања са доминантним политичким режимом, као и друштвеним уређењем и начином живота који је тескобан и за њега као појединца, с циљем да избегне дејство цензуре<sup>380</sup>. Иако се некада, а у последњим књигама нарочито, позива без ироније на религиозне идеје, он наставља традицију оних песника који су се бавили српским митовима и спаја у својим песмама паганску прошлост и хришћанско наслеђе како би указао на снагу духа<sup>381</sup>.

Проучаваоци богумилства, попут И. Делингера, К. Кауцкија, М. Поповића, Д. Благоева и Ј. Илић, у њему су и видели пре политички и идеолошки него верски и јеретички покрет (Драгојловић 2009: 218). Њихова основна претпоставка јесте да је богумилство у верско рухо заоденута политичка идеологија обесправљеног сељаштва, које је представљало револуционарну опозицију феудализму, а има оних који сматрају да није везана само за обесправљено сељаштво већ да су га следили и други друштвени слојеви (Драгојловић 2009: 229). Одбацујући учење, организацију и циљеве историјског

---

<sup>379</sup> „Who is this inferior deity and what kind of creation is implied? In an email exchange with the poet, Tadić clarified that the reference was to Bogomilism, a heretical medieval Christian cult that once existed in what is now Bosnia. The God of Bogomils, according to Tadić was the „janitor” of the physical world created by Satanael, his first son (email 5/5/04)” (Terep 2009: vi) Врховни Бог, који је „домар” овог света, син је Сатанаилов.

<sup>380</sup> „At his most effective, he can give voice to any subversive political sentiments. [...] Instead of writing a poem openly defiant against political intrusiveness and running the risk of being censored, he writes a wierd poem about a 'ghost' attaching a listening device to the uvula of a 'geezer-starling', as he does in 'uvula, Bugging Device', the placement of the intrusive device in the mouth, of course, not being arbitrary. Additionally, religious and spirital ideas, heretical and otherwise, figure as more than a convenient conceit for Tadić.” (Terep 2009: viii)

<sup>381</sup> „Tadić, despite his more recent religious tendencies, often dismantles the conventional cultural myths and undermines them by frequently creating a kid of antimythosexhibiting human weakness, cruelty and suffering (Terep 2009: ix).

хришћанства богумилство је, бар начелно, одбацивало државу и световну власт, феудални поредак и његове институције које је црква, као интегрални део феудалног поретка и његова идеолошка основа, прогласила својим, уграђујући властити живот у интересе државе и владајућих слојева средњовековног друштва (Драгојловић 2009: 234). Уважавајући плурализам тумачења и одустајући од било какве искључивости, могли бисмо приметити да појава елемената дуалистичких религиозних система, не само богумлиских већ гностичких уопште, код Тадића функционише управо и на поменути начин. Да се у тим елементима може прочитати и песничка слика једне идеологије која је алтернативна владајућој, и којој овакво рухо може помоћи да би избегла могућу цезуру, па и драстичније облике забране које укључују чак и полицијско спровођење. Са друге стране, то је начин обрачуна и одбацивања владајућих идеологија и институција. Политичко значење богумилства, као националног покушаја Словена да се одупру византијском империјализму, свакако не треба пренаглашавати, али га треба узети у обзир.

На крају, треба поменути и тематизацију богумила и њиховог историјског постојања и деловања на подручју српске средњовековне државе. Код Тадића проналазимо свега три песме којима се затвара његов песнички опус. То значи да су припадале његовој рукописној заоставштини. Њихово постојање дефинитивно указује да га је ова тематика морала занимати, као и његове претходнике у српској поезији 20. века. Поменућемо ту лирски дијалог са Душановим закоником у збирци песама *Тражим помиловање* (1964) Десанке Максимовић. Душанов законик из 1349. године оштро се борио против јеретика, на првом месту бабуна (богумила), али и других неправославних верника:

„И ко се нађе као јеретик, живећи међу хришћанима, да се ожеже по образу и да се изагна, а ко би га тајио, и тај да се ожеже.” (Душанов законик, члан 10.)

„И ко рекне бабунску<sup>382</sup> реч, ако је властелин, да плати сто перпера, аколи је себар да плати дванаест перпера и да се бије штаповима.” (Душанов законик, члан 85.)

Десанка Максимовић се три пута у својој збирци директно осврнула на судбину јеретика у средњовековној Душановој Србији. Две су песме директно везане за по једно

---

<sup>382</sup> И код Светог Саве и код цара Душана.

слово Душановог законика, „О бабунској речи” (2009: 114) и „За јерес” (2009: 26), у којима се наглашава неједнакост казне за припаднике различитих друштвених слојева.

Миодраг Павловић, такође, тематизује богумиле који су живели у средњовековној српској држави, а као примере можемо навести песме „Богумилска песма” (1985: 40) и „Одлазак богумила” (1985: 42) – *Траже моју главу / а нису ни чули моју реч*. Наша средњовековна историја, као и књижевност, памти протеривање богумила са ових простора за време владавине Немањића, о чему смо читали и у *Житију светог Симеона* од Стефана Првовенчаног (2004).

Истребљивање богумила се односи на укидања права другачијег гласа и другачијег мишљења, кажњавање онога што није доминантно, са циљем укидања разлике. Тадић је тематизовао историјске проблеме богумила који су живели на простору средњовековних српских земаље („Богумиле, главу ту твоју”, О, 130; неколико ненасловљених фрагмената, О, 131; „О Богумили, браћо”, О, 133). Прва песма директно говори о прогону богумила од стране Стефана Немање: одсечена богумилска глава и поломљене кости, уништено станиште. Друга наставља прву и у њој Стефан Немања ради у служби Ђавола, одсеца главе и чупа језике, док *Богумилска писанија / пламте*, а *Ђаво је слуга анђела Сатанаила / Земља је / ђаволов посед*. Последњи фрагмент песме указује да ће се српски велики жупан на крају опаметити и богумилски камен под главу ставити, што је алузија на његову хагиографску смрт, на рогозини, с каменом под главом. У дистиху *Велелепне цркве / сатанине слуге зидају* тачно уочавамо поменути отклон богумила од самих храмова, али и имплицитни Тадићев суд према свим врстама законодавства и једноумља. И последња песма која позива браћу богумиле да у шуми ленствују, јер је сваки посао на овој земљи заправо једна ђавоља работа, будући да је и сама земља, имплицитно се чита, његов посед и дело.

Као што видимо, појављивање елемената из богумилске традиције блиско је са општим гнстичким тенденцијама. Отуда ћемо нека од кључних места посматрати имајући у виду и један и други облик изворно истог дуалистичког религиозног комплекса.

### 5. 3. 3 Два бога

Гностички врховни Бог, добри Бог, о којем смо већ говорили, истовремено је одсутан и свеприсутан. Зато је код Тадића и речено да он *на небесима једе рибизле* („Врт са лудом”, I, 257), наизглед незаинтересовано бивствујући далеко од човека и његових мука. Иако је „удаљен од човека”, присутан је у његовом микрокосмосу, што значи да је божанско истовремено одсутно и свеприсутно; управо та амбивалентност највише погодује филозофском и онтолошком утемељењу Тадићевог песничког универзума. Песнички субјект га је свестан и отуда према њему заузима иронични отклон: *Сад знам да Бог није мртав; Бог је гладан. / Кад дође, јешће печурке са Земљиног стола. / Најзад ћу чути блејање божјег стада.* („Натоварио сам себи на врат”, I, 246)

Гностички Бог је трансцендентна категорија која се налази изнад створене васељене, потпуно ван оквира физичког космоса и неизмерно далеко од човековог земаљског боравишта, и није се бавио стварањем у уобичајеном смислу речи. Он није ништа обликовао или направио, већ је из себе еманирао саму супстанцу, тако да можемо рећи да је све Бог, односно да је све еманација Бога, да се све састоји од божанске супстанце. Одређени делови еманиране божанске суштине су се толико удаљили од свог творца да су претрпели корените промене. Еони су управо та посредна божанска бића која се налазе између Бога и нас и заједно са Богом чине подручје названо Плерома (Пуноћа)<sup>383</sup>, које стоји насупрот нашем стању постојања (налик празнини). Један од тих еона, Софија (Мудрост) је током свог путовања еманирала из сопственог бића свесност са маном и то биће је постало стваралац материјалног и психичког космоса, али према слици његове сопствене мане. Ово биће, несвесно свог порекла, замислило је себе као првобитног и апсолутног Бога, а заправо је реч о Демијургу, другом Богу, творцу материјалног. Постоји аутентична половина, права божанствена компонента унутар створеног, али њу не препознаје тај полу-створитељ. Ово учење је заправо најближе валентинском гностицизму (египатском гностицизму из 2. в. н. е.). Валентин није објаснио зло постављајући два супротна принципа, већ га је објашњавао поступном деградацијом низа еманација која потичу од једног. Што је еманација удаљенија, она је мање савршена, а последња у низу је Софија чија „празна

---

<sup>383</sup> Бог, првобитно биће, еманира осам виших еона која потом еманирају двадесет и два нижа еона, а сви заједно чине Плерому – пуноћу божанског бића (Расел 1995: 62).

недостатност рађа охолост”<sup>384</sup> (Расел 1995: 62). Плерома одбацује њену охолост и одбацује је у ништавило где настаје створ Ашамот. Тако зло има два извора: метафизичко зло које је садржано у деградацији еманација и морално зло које проистиче из грешног избора најниже еманације.

Гостички нижи Бог, назван и Демијург (грч. δημιουργός демиургос тј. „обичан радник”; од *демос* – обичан народ + *ергос* – рад) је творац, градитељ материјалног света. У првом смислу ова реч и јесте означавала некаквог мајстора, неимара, градитеља који обавља услуге народу. Гностичко учење сећа се Платоновог Демијурга који ствара свет помоћу идеје и материје и зато је он „отац свих ствари”. У *Посланици апостола Павла* (11, 10) наилазимо на ту реч, где се њоме назива стваралачка делатност Господња, али код гностика је реч о стваралачком божанском принципу који је подређен врховном божанству. Он је инстанца која посредује између Бога и света и учествује у стварању овоземаљског света. „Свет је створио Господар, Створитељ, Демијург, Перверзија Божанског, који делује слепо, без знања, који је створио свет из не-знања и страсти, из нагона за владањем, из воље за моћи.” (Ђорђевић Милесунић 1986: 31). Свет је настао као последица пада – грешке, незнања, глупости, зависти божанских еманација.

Демијург је најистакнутији међу силама нижег реда, несавршени, слепи и зли творац (зли Бог или други Бог како ће га Тадић најчешће називати). Његове опште одлике одражавају гностички презир према овом свету. Веома важно је уочити његово примарно карикатурално одређење. Како наводи Јонас, он је најчешће изграђен као карикатура старозветног Бога (Јонас 1986: 23). Реч је о посебној врсти деградације старозаветног Бога на ниво инфериорног, ограниченог и одбојног Демијурга, што представља јединствени пример деградирања у историји религија (Јонас 1986: 26), са паралелним уздизањем змије, доносиоца сазнања, на супрот вољи створитеља. Биће које се у *Старом завету* зове Бог, за умерени гностицизам је у ствари Ђаво, и из тог разлога гностици нису признавали *Стари завет* (бар његов већи део) и оптуживали су Јевреје и хришћане који су веровали у *Стари завет* за обожавање Ђавола (Расел 1995: 61).<sup>385</sup>

---

<sup>384</sup> Не можемо, а да одмах не поменемо асоцијацију на Попину „Охолу грешку” из циклуса „Зев над зевовима” у збирци *Споредно небо*. Попа овде, такође, своцира гностички принцип стварања.

<sup>385</sup> Све то указује да је гностицизам настао у непосредној близини јудаизма и као реакција на јудаизам током првих векова хришћанства у хеленско-оријенталном свету (Јонас 1986: 26). Гностик може своју објаву даље излагати помоћу интерпретације *Старог* и *Новог завета*, али и помоћу интерпретације паганских песника, филозофа, лекара, астролога (Шлир 1986: 50). Тако, на пример, гностици одбијају



Демијурга карактерише охолост, незнање и злоба, а више силе га надмудрују и осујећују његове планове, те је често представљен и као недостојан поштовања. Постоје блаже верзије у којима је он више заблудео него зао, те је спреман и да се покаје и поправи чак до коначног испуљења. У тим својим карактеристикама се овај лик гностичког мита приближава концепту фолклорног ђавола. У преклапању црта гностичког Демијурга и фолклорног ђавола се налази могућност посебног обликовања врховног демона и ђавола у Тадићевој поезији. У спајању традиција, могућности њиховог преклапања, поклапања и одударања, рађа се управо толико помињана аутентичност његовог песничког света, њена зачудност и фасцинирајућа снага. Пре свега имамо виду способност метаморфозе његовог лика, промене и умножавања обличја, до дистанце, ироније и пародије, коју према њему заузима песнички субјект, посматрајући га са ниподаштавањем, често и подсмехом. Место злог Бога, наводи Јонас, може заузети плуралитет сила, рецимо заједница „Седам сила” (Јонас 1986: 23), у чему се огледа и потенцијал за демонски плуралитет који Тадић у својој поезији максимално исцрпљује.

Иако је први део опуса Новице Тадића фокусиран на материјални свет и дело Демијурга, прави Бог није ниједног тренутка уништен, нити се говори о могућности укидања транценденције као такве. Реч је о томе да место Бога може бити на другачији начин испуњено, али не и укинута, како смо то више пута показали. Тачније, нема места Богу међу људима јер је овај свет дело другог творца. Богу, једином, Тадићев песнички субјект се обраћа управо молитвеним, покајним и плачевним стиховима. Он

---

старозаветну идеју стварања из *Постања*, али их то не спречава да употребе *Стари завет* за документовање самооexplикације гнозе. Гностичко излагање управо отима *Стари завет* његовом погрешном разумевању. На пример, према спису *Пистис Софија*, старозаветни псалми излажу скривена пророчанства о њеној судбини. У старозаветној књизи *Постања*, гностичари симоњани су нашли доказе да је зли Демијург створио свет (Лакарије 2001: 42–43). Слика старозаветног Бога осветника је Демијург који је творац овог света; Бог осветник, који је огорчен на људску врсту и неспојив је са сликом доброг Бога. Овај свет зла, у знаку злочина и крви је дело Јеховино: „Само гностик зна да је Ја у псалмима *Пистис Софија* и на која се мисли под противником који се помиње у њима. Тако он испевава *противпсалме* који откривају тајне старозаветних псалама и саопштавају њихов прави садржај.” (Шлир 1986: 50–51, подвукла Ј. М.). Подсетимо да код Тадића имамо песму под насловом „Антипсалам”, којој смо већ посветили пажњу. Зато гностици *Стари завет* углавном одбацују (Иванка 1986: 10), док им је *Нови завет* као целина прихватљив. И један и други су схваћени алегоријски, с тим што су гностици овој литератури додавали и многобожачку (Хомера, Хераклита, Питагору, Платона...).

је природно несазнатљив јер надилази моћ поимања. Приписују му се позитивни атрибути и метафоре као што су Светлост, Живот, Дух, Отац, Добро, али никако и Створитељ, Владалац или Судија. Позитивни атрибути који стоје уз правога Бога веома су слични онима којима се описује и Бог у православном хришћанству, док Демијург опонаша, односно кривотвори право божанско стварање. То опонашање, кривотворење, божанског, тај инверзни вредносни обрат постаје препознатљив знак Тадићеве поезије, чији ће антологијски пример бити песма „У фризерском салону”. Веома сличан лику Демијурга је Прометеј из античке религије. Као супарник највишег Бога, он има и друге особине Демијурга који се бави поновним процесом стварања. Може бити агресиван и ласциван и, као творац човека, може скренути процес стварања са Зевсовог тока, обликујући у човеку унутрашњу противречност. Амбивалнента је приода његових дарова, па се вештине могу преокренути у своју супротност. Прометеј је, између осталог, значајан за настанак *homo faber*. Најочигледније паралеле су између Прометеја и оног Демијурга који носи име Јалдабаот („Апокриф Јованов”, „Хипостаза архоната”, „О пореклу света”, „Друга расправа о Сету” и „Трооблична Протеноја”). Јалдабаот се хвалише тиме да нема бога изван њега и карактерише га завист, плаховитост и воља за моћ. Лик Демијурга у гностицизму не мора бити јединствен и сам, будући да се понекад и удваја на консупстанцијелне, али у свему другом опречне, ликове Јалдабаота (Јалдабаота), охолог и слепог, и Саваота<sup>386</sup>, савезника и следбеника светлости (Бјанки 1986: 39). Саваот се чак негде сматра и примарном фигуром гностицизма. У Тадићевом циклусу под насловом „Маске” (I, 274–276), у 4. песми стоји управо зазивање Саваота

---

<sup>386</sup> Саваот (Рим. 9. 29) или јев. Сабаот (Господар над војскама), те зато седми дан у славу Богу зову његовим именом, Сабат. У духу српског језика, Саваот је опис још једне важе улоге Илијине у устројству света (Саваот = Сав-Отац = Све-Отац; Отац свега постојећег). Симеон Кончар у својој књизи *Прадомовина Срба* наводи да римски извори помињу код Словена поштовање Бога Сабадиоса (1999). Тако да је Саваот познат Словенима и пре доласка хришћанства, а етимологија, претпоставља се, даље вуче ка имену Сава. На литургијама се и данас пева песма сећања на Саваота: „Свјат, свјат, свјат Господ Саваот, пуни су небо и земља славе твоје!”. У тумачењима ове песме од стране православне цркве се, међутим, уопште не указује на првобитно порекло овог имена и прво значење речи/имена Саваот. „Када свештеник каже на литургији 'Победничку песму певајући, кличући узвикујући и говорећи', тада сви певамо победну песму 'Свет, свет, свет је Господ Саваот, пуни су небо и земља славе твоје'. Ове три речи 'Свет, Свет, Свет' указују на тројичност Божанства, а реч 'Господ Саваот' указује на његово јединство.” (Доступно на: <https://svetosavlje.org/osana-svjat-gospod-savaot/>), док сама реч Господ Саваот (Цебаот) значи „који је над небеским војскама”.

„следбеника светлости” у тренуцима размишљања о спасењу: *Помислим: боже мој, ти ниси за собом сва врата затворио. Ниси ме оставио, Саваоте.* У песми „Окани се телефона” (О, 46) се Саваот такође помиње, мада се инсинуира да га је човек напустио.

Посебна представа Бога који помаже човеку дата је у песми „Лудница” (II, 250). На том „другом месту” (Фуко 2005) Бог добија позитивне атрибуте: он је Бог *на мојој страни* (II, 255) – *благи бого* – док се појављују и елементи духовног усхођења познати из патристичке литературе – *сјајне лестве* којима се пење песнички субјект и *бели анђели*. Све се дешава у тренутку крајњег очајања песничког субјекта који у болници лежи погођен невољом опет сличном јововској.

### 5. 3. 3. 1 Други Бог

Идеја о злом Богу, Демијургу, може се читати од прве Тадићеве збирке, *Присуства*, и то још од прве песме „Тамни пењач” и истоимене која затвара збирку. Ко је заправо Тамни пењач? За њега се каже да је „са ове висоравни једном [...] одуван”, чиме се алудира да је позиција говорног песничког субјекта тамо, у том преегзистентном почетку, на висоравни са које се десио пад. Тамни пењач успиње се ка месту одакле је и пао не би ли и њега освојио. Једино га његова природа, терет саме сенке, спречава да се врати на место одакле је и дошао, што би изазвало потпуну катаклизму:

*вере се ипак вере се полако а да се  
сенке ослободи а да се решетке ослободи  
већег тиранина под сунцем не би било*

Али и према таквом непознатом непријатељу множински песнички субјект покушава да заузме дистанцирану позицију надмоћи и презира и тиме инверзира однос жртве и нападача. У песми која затвара збирку, тамни пењач је „моћник из даљине” и изнедриће неименовано То које „мења обличја”. Поменули смо да су теозофи Бога видели као неименовано То, тако да нас је Тадић већ од прве збирке упутио да ћемо имати посла и са јеретичким учењима и сасвим другачијим религиозним усмерењима од православних хришћанских. Његов неименовани демон, који је као и велики број

других његових демона у граматичком средњем роду<sup>387</sup>, управо је тако означен да би се упутило на његову коначну индефинитност, која се разоткрива у мењању обличја. Зато ће демона у Тадићевом песничком свету бити за цео пандемонијум. Тај пандемонијум, као да читав потиче од једног тамног пењача кога иронично назива „дародавцем”. Од самог почетка истакнута је његова веза са анималним светом и животињским особинама. Онај који оштри језик је час веверица, час кокош, час било каква женка. Попут пса, он се игра својим репом:

*Како је дошло до тога  
да прекине игру са репом  
и да се према мени окрене.*

Али у овој његовој игри уједања сопственог репа, не можемо видети никакву безазлену игру љубимца, већ префигурацију уробороса, веома битног гностичког симбола, о којем ћемо касније говорити детаљније. Могућност његове промене обличја је несицрпна, и појављује се тек део, док је обиље сачувано у зиду или у шапи тамног пењача.

Свет који остаје иза њега је:

*[...] свет тако сличан  
исељеном мравињаку  
свет шупаљ и бобоњав*

*и речи ове пусте петелке*

и од самог почетка прве збирке постаје јасна природа Тадићевог песничког света. Он је испражњен, зверињак (мравињак), вредносно негативно одређен, а како остаје иза неименованог демона, наслућује се његова творачка улога. Свет и безоблични а уједно

---

<sup>387</sup> Или мушког, означеног личном заменицом 3. лица једнине – он („Пољска кућа”, I, 142). Песнички субјект покушава да га као звер нахрани својим „мрачним стварима” (тамним делом свога бића), не би ли се тако извукао. У песмама из заоставштине, налази се и једна са насловом „То” (О, 38), у којој је овом заменицом означена нека тајанствена ствар – *тајна, тамна, погубна, смртоносна*.

полиморфни демон имају исте зверске особине, у складу са гностичком представом света зла, извора човекове перманентне патње, страха и угрожености. Онај који оштри језик има станиште у пећини међу световима („Шумор”, I, 21), налик фолклорном хтонском простору, мада ће његово станиште бити и овоземљска материјална ствар (нпр. „У замку га можете наћи”, I, 21).

Отрежњујући сусрет песнички субјект успоставља са врховним демоном у песми „Препознајем те” (I, 97), говорећи му: *ти си врх своје врсте*. Он је у традиционалном демонском комплексу црне боје, односно црних опека, које су, са друге стране онеобичене препознатљивим зачудним Тадићевим метафорама у домену анимализације постојећег света. Демон је озидан црним опекама које су репате и циктаве. Сем тога, својим жилет-језиком олизао је број хотелске собе. У фолклорном духу, његове анималне особине потпуно су блиске демонским. Такође, видимо да се сам демон бави потпуним тривијалностима. Његов посао није нека катаклизмичка акција. Он делује на малим местима и познаје снагу појединачних свакодневних акција.

Веома често песнички субјект обраћа се демонима, па и самом врховном демону, злом Богу, који притом може у великој мери личити на доброг Бога. Апострофиран је и у песми „Ти који се појављујеш” (I, 119–120), сличном интонацијом како се то чини приликом химичног прослављања или молитвеног зазивања, где је метонимијски означен кроз односне реченице које указују на неко његово својство. Микић добро уочава да опис у овој песми почиње као опис Бога, али да се после такав утисак не потврђује (2010: 43–44). Иако полази од неког обрасца описа спаситељевог силаска у долину суза, касније се помера на раван која губи божанске атрубуте (Микић 2010: 44) Стих – *Обећани у свакој ствари могући лику* – указује на његово божанско својство свеприсутности, али је питање песничког субјекта, упућеног самом апострофираном – да ли се препознаје и у муцању, дакле, нечему несавршеном, што још није чист и јасан глас. *Овде му је сенка одебљала*, испољиле су се све његове особине везане за материјални свет и појављују се његове *тешке најаве у стварима*.

У песми „Из лога” (I, 129) појављује се зли Бог којег песнички субјект означава као свог господара. Он је *људескара са високим псима*. Употребљени пејоратив начињен од именице човек, указује на његову сличност са светом људи у којем обитава, док је његова пратња апсолутно хтонска. Такође, појављује се и као бог-кртица („Окце, окце зло”, I, 133). Ова хифенска метафора гротескни је спој који описује врховног лажног бога у додиру са животињским, али где се добро чувају оба његова дела. Самим тим што анимални део метафоре упућује на животињу подземног света, хтонска

конотација његовог порекла је јаснија, те и његово деловање. Пошто је реч о слепој животињи, семантички потенцијал слепила усмерен је и на објашњење неразумљивих божанских поступака.

У песми „Пасја прескакала” (I, 152), која у бошовској атмосфери сва врви од гротескног садржаја, појављује се у виду првог пацова. Да је реч о правом отпадништву (паду) од Бога, говоре следећи стихови:

*живу војску радну  
црва непобедивих  
откинути божји прсти предводе*

Како ће се код Тадића прави Бог и Демијург налазити у опозицији израженој као први и други Бог, када је реч о другом богу, он може бити означен иронично употребљеним редним бројем „први” једино када уз њега стоји неки други појам вредносно одредљиви као нижи, што је у овом случају поменути први пацов.

Има код Тадића директних позивања на првог и другог Бога, као у песми „Парампарчад” (I, 156):

*Други божје  
зар ћеш се и ти  
бавити стварањем*

Овде је већ сасвим јасно да се апострофира гностички Демијург, који се по узору на правога Бога (*зар ћеш се и ти*), такође покушава бавити стварањем. Много занимљива је позиција из које се поставља ово питање<sup>388</sup>, будући да се њиме упућује на стварање које ће се тек догодити. Пошто стварање још увек није обављено, ово је питање из неког облика преегзистентног времена, чиме се повлашћени статус песничког субјекта опет наглашава:

*У васељени  
у дечијим*

---

<sup>388</sup> Та дистанцирана повлашћена позиција песничког субјекта ће на стилском плану у другим песмама резултирати иронијом, сарказмом и пародијом.

*колицима сјајним  
плачем*

*Под пазухом божијим  
у маслачку страином*

Задржимо се на посебном простору из којег се посматра божији свет. То је лог (јазбина, скровиште). Свет овоземаљских метежа и зала, дезинтегрисан свет, који више није целина, представља напуклу и разједену форму: мрачни створови у трку, наказно дрвеће, канте за смеће, крв, деца зла и у којем је господар песничког субјекта управо Други Бог – људескара са високим псима. То је простор ждрела као метафоре града.

Интересантно је са овом песмом довести у везу песму „Као молитва”<sup>389</sup> Ивана В. Лалића. Имплицитна порука је да се можда ни творевина првог није најбоље показала.

---

<sup>389</sup> *Јеси ли уморан, Боже*

*од неизвесности дела?*

*Целина још траје, цела,*

*Ал пукотине се множе.*

*Јеси ли болестан, Боже,*

*од стварања и ствари?*

*Врућица чело ти жари*

*док свуд се несреће множе.*

*Знам да те додир мој вређа,*

*увек ти напипам рану –*

*а тражим у океану*

*кап зноја са твојих веђа.*

*Како да лежај ти прострем*

*па да одболујеш мало?*

*Хоћеш ли лииће ил кострет,*

*до чега ли ти је стало?*

*Но како да лог ти стерем*

*Када се скриваш у тмуше?*

*Виновник моје си душе,*

*а тајиш ми твоје мере.*

Упитан да објасни дисонанцу између религиозног тона и сумње у својим *Канонима*, Лалић је одговорио: „Чини ми се да на крају другог хришћанског миленијума то 'апсолутно веровање' може имати само облик апсолутног прихватања света као Творевине – што значи и ултимативно поверење у божанску 'икономију', односно план спасења... Али, мислим да је за песника данас немогуће да слави свет, а да при том остане слеп за све што је у том свету састављено од зла, од несреће, од рационално неразрешивих контроверзи... Напротив, треба славити свет у лепоти и страхоти његове свеукупности.”<sup>390</sup>

Постоји некакава подударност међу поменутих песмама, али и Лалићевог и Тадићевог певања уопште. Заправо, већ од друге генерације нашег послератног модернизма, говоримо о могућностима превазилажења модернизма, његове дезинтеграције и укидања. Ако је још Павловић говорио да спасава само целина (а присетимо се да је *цела* лепа морала бити и савршена песма према мишљењу Богдана Поповића у епохи модерне с почетка 20. века)<sup>391</sup>, код Лалића полако долази до пуцања целине – пукотине се множе – а идеја једног Бога и целовитости и даље паралелно траје. Болест Бога указује не само на тематском плану недостатности неког религиозног искуства, већ управо на плану духа и естетике савременог доба. Естетика позног модернизма и постмодернизма на место целине поставља фрагмент, те се и божанско

---

*Крвав сам испод коже,  
ко фитиљ име ми гори:  
Требам ли ти, сатвори  
још један завет, Боже.*

*У залогај дајем ти блесак  
мог постојања по казни  
Ил младости, и ситни песак  
Клеписидре што ми се празни.*

*Глосе о теби се гложе,  
разум је разјео чула,  
ми смо тумачи расула:  
Јеси ли болестан, Боже?*

(Лалић 2002: 80–81)

<sup>390</sup> Преузето са: <http://www.novipolis.rs/memento/29020/jesi-li-umoran-boze.html> (21. 10. 2016.)

<sup>391</sup> Уп. „Предговор” у *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића.



велико дело као целина разбија, а отуда и природно јавља продор из дуалистичких религиозних концепција, које по природи укидају идеју Једног из монотеистичких религија.

У песми „Покретач први, други”<sup>392</sup> (I, 168) тон је ироничан и каже се да је покретач (Бог) потребан да укључује и искључује уређаје, док сам песнички субјект смишља план уништења – *Само ове жице да ти / За чланке вежем / И кацигу ставим / На божански лепу главу*. Како је песнички субјект убоден Господовим шестаром у теме (не би ли се около описала кружница, а субјекат центрирао) у песми „Трчим са шестаром забоденим у теме” (I, 184), и демони се јављају као нови геометри („Убице се сунчају”, II, 11), контексту се прикључује и механичар из истоимене песме (II, 53).

Још једном је именован други Бог у песми „Славуј” (I, 176) – *механички славуј / мрачни строј ужасни / другог бога први слуга / нева кликти / да све што постоји / изобличи / у наказу једну немогућу* (подвукла Ј. М.) – која заправо говори о оним секундарним демонским облицима који се везују за примарни демонски, односно за Другог Бога.

Други Бог се појављује и као сурови Бог у песми „Слепац” (*сви су му људи / звучни створови / гласови другог бога* (II, 34)), али и као луди Бог у песми „Мене и све моје I” (I, 163), где је у другом делу песме описан свет којим влада . Ту стоји да је Бог огромни вечити инсект, у „акцији” исукања и склапања својих крилаца и поткрилаца, дакле аутоматској акцији која се понавља. Ако и подсећа на неку активност, то може бити извлачење мача из корица и враћање у корице, али је опет и та глаголима наговештена активност унижена тиме што је реч само о померању крилаца. Све што је везано за нижег Бога мора бити первертирано, изокренуто, јер је и сам луди свет, чији је он творац, заснован на изокренутом вредносном систему и у потпуној супротности са хармонијом преегзистенције. Представљање Бога као инсекта наводи нас да уочимо једну аналогију, која нам може потврдити да се овде ради управо о Другом Богу. У новозаветној хијерархији демона, која је слична као и хијерархија чинова код анђела, као најславнији се појављује Вељзевул. Он је кнез демона (Лк. 11, 15; Мт. 9, 34). Управо он је изобличени старојеврејски Белзевув (Вељзевул). Код старих јевреја поштован је као заштитник мува, односно од штете коју оне доносе. Хришћанство је

---

<sup>392</sup> Покретач долази из Аристотелове филозофије. Он је сматрао да је Бог непокретни покретач који одређује и оживљује свет. „Непокретни” је зато јер не припада физичком, већ више идеалном свету. У њему нема неостварених могућности; он је вечан чист чин (делатност). Аналогно томе, душа је „непокретни покретач” тела код живих бића.

тог Бога прогласило старешином врагова (Шејнман 1998: 23), где се он јавља као један од врховних демона (2 Кор. 1, 2; Мт. 12, 14; Мк. 3, 22; Лк. 11, 15–19). Белзебуб (Велзевув, Белзевув, Велзевув) је старо митско божанство које карактерише прождрљивост. У јудео-хришћанској традицији он је демон, један од седам принчева пакла – господар мува<sup>393</sup>. Иако се јавља као господар пакла, он није моћнији до Сатане. Изгледа као див са венцем око главе и два рога, блештавим очима, крилима шишмиша, пачијим ногама и лављим репом. Врховни демон у песми „Аб ово” (I, 167) – у родном зиду, с оне стране ствари и језика – истовремено је дојенче и старац (слика амбивалентности), има око врховне Кокошке, напуњено кристалном прамаглином. Од сродних демона можемо издвојити још и велику неман која се разлива („Мене и све моје”, I, 163–164). Такав је и заменицом именовани Нико (I, 182), са косом од жице, стакла и цвећа, двосеклих усана, петокраког језика (алузија на комунистички режим), са два вражја точкића уместо стопала.

Песма „Натоварио сам себи на врат” (I, 246) говори о сведржитељу овог инверзног света, док у песми „Пустахија” (II, 55) проговара сам песнички субјект, демон-бог, „свргнути злодух”, са пореклом из мита о палом анђелу. Да је за Другог Бога, управно поменутог злодуха, владавина у овом свету чиста играрија, читамо и у песми „Играч” (II, 82): *И сузама би мојим / Играо билијар / Мрачни тај злодух / протомајстор раздрагани*<sup>394</sup>. Интересантна је позиција из које песнички субјект говори, са извесном дозом, не само ироније, већ и аутоироније према сопственој ситуацији.

За разлику од оваквих метафоричних именовања, постоје места у којима је Други Бог директно назван злим Богом: *Под стакленим звоном злог бога / ватре и сумпора* („Хрпа”, II, 98), или чак и у самом наслову „Зли владар” (IV, 254). У песми „Мистер, со” (II, 100) изриче се апсолутно прихватање Другог Бога за врховног господара, који делује преко својих архоната: *Од сада, такав, / мој си Господар / покоран сам оном кога представљаш*.

---

<sup>393</sup> Седам принчева пакла хришћанске демонологије еквиваленти су седам арханђела и седам смртних грехова: Луцифер (понос), Мамон (похлепа), Абадон (пжуда), Сатана (бес), Белзебуб (прождрљивост), Левијатан (завист), Белфегор (таштина и лењост) (Гајли 2009: 28–29). Седам је и арханђела Михаило, Гаврило, Рафаело, Урило, Салатило, Јегудило, Варахило / Јеремил. (уп. Ареопагит 2015).

<sup>394</sup> Именовање злог Бога као протомајстора везује се за неоплатонистичку традицију, која је такође носилац гностичких учења.

Тадићев константи принцип амбивалентности присутан је и у песми „Моли се” (II, 121), коју не разматрамо у оквиру поетике молитви и покајно интонираних стихова управо због њене природе, будући да се под творцем човековим овде пре подразумева Други Бог: *Моли се / Сведобром / Цару небеском / који те / Таквог / Створио // Из демонских сањарија / Њему хвалу узноси*. Док први део песме можемо читати апсолутно у духу православног богословља и не можемо открити ниједан маркер присуства страног, други део песме, где се указује на саму природу адресата, који се налази у „демонским сањаријама”, носи знаке дезинтеграције формираног света. Онај који се моли не може остварити чин мољења, ако није проистекао из стања скрушености и увиђања сопствене грешности. Уколико се неко налази у демонским сањаријама, питање је какву молитву Цару небеском може принети.

„Наш кнез”, „страшни господар” у песми „Глуво доба” (III, 155) приближава се и самој фигури Сатане. Овај владар, кнез лажи, „Растеш, лажи” (IV, 248), чија је испражњеност истакнута сликом сенке: *о, лажи, сенко* кнеза, појављује се у песми „Хтели људи” (IV, 244) као водећи проклетник. Он је, такође, лажни учитељ – „Лажни учитељ” (III, 185), „Склопићу твоју књигу” (III, 158) – или слуга самог ђавола црног.

Песнички субјект једнако заузима иронични отклон према било којем од два бога. Таква је и иронија према Демијургу – Велики Мозгоња („Пасја здело”, I, 175), Мајстор (хирург) („Триптих Г”, II, 128), Занатлија („Позив”, II, 194), Сила међу силама, Скот повитих рамена („По пристанишним кафанама”, II, 262), Сиви сусед (демонизован) у комуникацији са Мајстором („Између стубова”, III, 22). У стилском домену ироније, Тадић добро користи значењске могућности хипокористика, када му у песми „Кучка” (I, 193), тепа „бого”.

Веза са старозаветним Богом који кажњава најприсутнија је у песмама „Изба, тама” (IV, 186) – *Веома се разгневио наш Отац. / Веома се разгневио / и казнио нас праведно* и „Тако ми и треба” (O, 82): *Тако ми но и треба, / то ме је / Вишњи казнио, / за све моје помисли / и сва моја злодела*. У овој песми је такође присутна иронијски отклон према Господу: *Мада је он милостив и када удара* („Носач” O, 86)

У песми „Чапља” (II, 56) опет се тешко разазнаје на којег Бога се односи позив и којег Бога песнички субјект ословљава својим:

*О Боже мој*

*Ти ми очи подливаш крвљу*

*[...]*

*Да се мучим, да чекам*

*Сажижући огањ*

У низу песама који броји више десетина наслова, пронаћи ћемо песничке слике које упућују на постојање и деловање *нижег бога, злог бога, демијурга, мајстора, градитеља, неимара, несавршеног, слепог и злог творца* материјалног света, *лудог бога*, који никада није равноправан са Богом као врховним творцем, и према којем зато песнички субјект често заузима позицију надмоћи изражену кроз иронијску перспективу.

Модел гностичког нижег творца, веома је близак фолклорном поимању ђавола. Тадић полисемични потенцијал ове фигуре нарочито користи, те у интерференцији садржаја из различитих форми људског духа, гради песничке слике које су отеловљење принципа зла. Идентификација демијурга са ђаволом, веома је блиска богумилским учењима (Гаспаро 1986: 56), у чијим текстовима читамо да ови јеретици називају ђавола господарем и владарем божанског створења. Ђаво-демијург или пали анђеоски господар безакоња у складу је са идејом да је ђавола могуће разумети једино у контексту проблема зла (Расел 1982: 17). Постоје блаже верзије у којима је он више заблудео него зао, те да је спреман и да се покаје и поправи чак до коначног искупљења, али он до краја остаје проблематичан и недостојан поштовања. Управо такав „лик” потребан је Тадићевом песничком систему. И као такав се појављује од прве песме прве збирке *Присутства*, одакле расте цео Тадићев пандемонијум

Иако је у питању „бог-кртица” („Окце, окце зло”, I, 333), песнички субјект не оклева да га назове господаром – *Господар мој / Људескара са високим црним псима* („Из лога”, I, 129). Видели смо, ипак, да има и таквих песама где је обраћање песничког субјекта Богу до те мере амбивалентно да се не зна да ли се обраћа правом Богу или лажном, као у песми „Ти који се појављујеш” (I, 119) – *Обећани у свакој ствари могући лику; Ти си садржан у свакој ствари / У сваком ситом огледалу [...] Овде ти је пак сенка одебљала / Тако да си стваран*, док песма „Покретач први, други” (II, 168) може представљати потенцијално обраћање једног Бога другоме, и то доброг злом Богу, где се већ види наговештен иронични тон песничког субјекта (правог Бога).

### 5. 3. 3. 2 Ђаво

„У свету зарађујемо небеску плату. Али, свако од нас и за ђавола понешто одради.” (Тадић 2012: О, 165)

На питање како замишља свог идеалног читаоца, будући да су читаоци поезије данас малобројни, Тадић одговара: „[...] што се тиче идеалног читаоца – мој идеални читалац је сам ђаво. Могу да га замислим како се слади и кикоће над мојим песмама пуним несреће, злих помисли, сулудих згода, тамних емоција и слика из пакла, односно из мог живота који је он, уз моју помоћ, претворио у пакао.” (Вулићевић 2007: 16). Много више од ове идентификације са имплицитним читаоцем, Ђаво је једна од централних фигура Тадићевог универзума, која се може сагледати на разне начине и то у односу према Демијургу и Сатани, а све у контексту разрешења проблематике зла. Да Ђаво није само метафора зла, већ актер, протагонист, односно централни лик ове тамне поеме, потврдио је и сам аутор у разговору са Драганом Богутовићем након добијања Награде „Меша Селимовић”:

„У већини Ваших збирки присутан је лик ђавола. Ево га сада и у књизи *Незнан...* – Добро кажете – лик ђавола. Колико само наш народ има имена за тог тамног сподобила! Те проклетиња, те анатемњак, те саграило, те име му се не изговорило. Ђаво је многоимен и многолик. Нема бољег створа за сликаре и песнике. Једном сам читао неку студију о ђаволу, а аутор је био нешто као научник. Сцијентиста. Труди се да све дефинише, па и ђавола. А ђаво ко ђаво, измиче свакој дефиницији. Створила се смешна ситуација. Аутор и ђаво у игри. Аутор хоће да сатера ђавола у Појам, у дефиницију, па да заврши посао. А ђаво засмрди, па све сруши, и све оде до ђавола.” (2007: 27)

Сама фигура ђавола је одувек била примамљива за књижевност. „Ђаво је многоимен и многолик. Нема бољег створа за сликаре и песнике” (Тадић 2012: IV, 286) А чим се ђаво појави, спремни смо на све врсте ђаволских трикова (Кајзер 2004: 93). Уистину, читава драма Тадићевог песничког света заснована је на описима ђаволских трикова, као и покушајима песничких субјеката да се од њих одбране или да и сами преваре ђавола, будући да је уподобљавање демонским силама карактеристика човека.

Фасцинирајући број демона уопште није необичан за богумилска учења, што смо истакли, али ни другим религиозним учењима није била страна опчињеност демонским светом. „У 15. веку (римско) католички писац Вејер потврдио је да постоји 44 635 569 ђавола” (Шејнман 1998: 33). Ове средњовековне радње каталогизације или пребројавања демона иду у прилог ондашњој фасцинацији ђаволом, коју вековима касније бележи и рукопис нашег савременог песника. У *Талмуду*, на пример, пише да су ђаволи мнгобројнији од људи и да их у сваком од нас има на хиљаде, док су кабалисти израчунали да сваког човека окружује једанаест хиљада ђавола (Шејнман 1998: 35). Ђаволоманија сведочи о томе да је перманентна људска потреба да схвати значење зла у свету којим влада Бог управо довела до идеје Ђавола.

Фолклорне представе ђавола представљају израз колективне свести која ђавола често види на другачији начин у односу на то како је представљен у теолошким делима. У фолклору, ђаво је често представљен из комичне и сатиричне перспективе, као предмет поруге и пошалице, будући да је разобличавањем сведен на смешну и често не претерано мудру и паметну фигуру из области демонског. Фолклорни ђаво заправо је гротескна творевина, састављена од анторпоморфних и зооморфних делова, чија је главна особина да се може претварати у различите облике, најчешће у животиње и људе (Раденковић 1997: 25). Иако се представља у људском облику, он је прекривен црном длаком по читавом телу мада му коса може бити риђа или може носити црвену одећу, може имати рогове, реп, копита (папке), козје уши, јарећу брадицу, избуљене и закрвављене очи, оштре зубе, ретке бркове, орловске нокте, шиљасту главу и накострешену косу, наглашен фалус и дуг и повијен нос. Хром је, а некада може имати и крила; прати га непријатан мирис, најчешће сумпорни. Порекло му је често везано за подземни, загробни свет. Лик је употпуњен и неким тривијалним детаљима који се углавном своде на опис његове спољашњости и појавности: како је обучен, како изгледа, како се креће и понаша, док су придодати и адекватни начини, односно савети како би се могао надмудрити. Уистину сам лик ђавола фолклорног порекла је палимпсестно формиран. У њему се преплићу слојеви различитих митолошких и религијских система, па је врло често амбивалентно конструисан, што се у Тадићев песнички систем савршено уклапа. У лику ђавола на специфичан начин обједињене су одлике других негативних ликова присутних у народним веровањима: дивова, змајева, духова, звери и слично, а понекад фигура ђавола означава сву нечисту силу. Ђаволу је својствена и огромна моћ преображавања, па поред људског лика, у најразличитијим видовима, може се преобразити и у животиње или попримити нека друга облика, а

везује се и за култ мртвих предака. Карактеристична моћ трансформације, односно преображаја и могућности појављивања у различитим обличјима, основна је ђаволова особина коју ова фигура има и у Тадићевој поезији. Отуда Тадићев ђаво јесте „стођаво” (I, 127; O, 27), где његово име већ указује на вишестурко умножавање, али и везу са фолклорним изразом „сто ђавола вире”.

Ђаво може имати црвену капу и чакшире, које имају чаробна својства, опанке, штап или трозубац (вилу) који представљају симболе моћи. Али, ту где му је снага, ту му је и слабост. Он се може лишити снаге уколико му човек те предмете одузме и то је начин да се ђаво порази. Фолклорни опис ђаво има и у песми „Ђаволак” (II, 95), с тим што је посебно занимљиво уочити да је песнички субјект надвладао таквог ђавола и да му наређује:

*Ту да ћутиш да репом не мрднеш  
папцима златним ушима језиком.*

Опис налик фолклорном, може се прочитати и у песми „Ноћна мора” (II, 174):

*Обрастао у риђу длаку дугу  
од главе све до колена  
а од колена до стопала квергавих  
длаком краћом, светлуцавом.*

У складу са фолклорним светом, најчешће је представљен управо као репати, на пример у песмама „Говор” (III, 64) или „Кашика, нож, параноја” (III, 124), „Упорно враћање” (O, 9), са шиљатим ушима и папцима („Излет, сан”, IV, 88).

Његово име представља својеврстан табу. Према народном веровању, само изговарање његовог имена га може призвати и зато се оно често мења неким еуфемизмима или другим изразима, како би се избегло његово призивање. Називи за ђавола разликују се зависно од регионалног подручја, а изводе се на основу његових телесних особина (куси, репати, рогати, копитар, шантави, брадаило), према особинама карактера (враг, нечисти, кривоклетник, тантуз, домишљан, лукави, мајстор), према спољашњости и начину живота (онај са црвеном кожом, онај у црвеним чакширама, Гурбеташ), и према месту на којем борави (онај испод воде, онај из јаме, онај из крша). Тадићево именовање нечистих сила се такође креће у истом смеру; и код њега налазимо

велики број ликова, који су, према магијским принципима из фолклора, само начини именовања ђавола као нечисте силе. Поименичен придев који Тадић користи не би ли именовао ђавола јесте „нечастиви” („У кућном огртачу”, III, 61; „Молба”, III, 105; „О нечастивом”, O, 8).

Ђаво се може појавити појединачно, као један једини, али и као мноштво, које може али и не мора имати вођу. Такође се јавља у многим улогама: као кушач, обмањивач, неверник, противник људи, божанства и уопште принципа добра; као завидљивац, лажљивац, блудник и заводник, као нападач, ометац и рушитељ. Он је неморалан и подсмешљивац; господар је пакла и мучитељ грешника, али понекад може бити и помагач и савезник човеков. Тако се у песми „Северни булевар” (I, 137) јавља означен хипокористиком „ђаволак”, где се овим видом експресивне лексике истиче присност коју песнички субјект са њим има. Он га још ословљава са „ђаволак мој” са којим креће управо у заједнички подухват „злотворења”. У том смислу, он је и „ђаво-режисер” (I, 138), који унапред осмишљава акције својих „актера”, оних који су му подређени. Потпуно у духу фолклорног поимања ђавољих активности је и песма „Ђаволска посла” (II, 37), где се набрајају све њихове бизарне акције које и јесу означене по узору на народни израз „ђавоља посла”, којима се смисао не назире – *ждеру маглу / лочу месечину*. Један од његових послова је и бављење стиховима песничког субјекта („Излет, сан”, IV, 88) Поред ђавољег посла, ту су и „ђавоље варке” („Поука”, III, 118). Као и у фолклорној књижевности, песнички субјект може постати „ђаволов весели шегрт” (III, 182), или „ђавоимени” („Забит”, IV, 18), што је тек најава Тадићевог *Ђаволовог друга*. Према народном веровању да ђаволи јашу људе, али и изреци да се они чије се присуство не жели терају с ђаволом, Тадић песму „Знам и тог човека” (III, 134), завршава управо досетком: *Ђаво да га носи, ко он ђавола*, а слично и у песми „Излет сан” (IV, 88): *Ђаво однео и мене / и моје стихове*.

Ђаво<sup>395</sup> (бес, враг, дјавол, сотона, кушач, лукави, покварењак, непријатељ и преварант) се јавља као стваралац и у народној књижевности. Апокрифна прича да је створен од божије сенке и тиме постао његов двојник је била вероватно основа да се он помиње као стваралац појединих делова света или неких културних тековина

---

<sup>395</sup> За разлику од беса, који се испољавао као унутрашњи демон који код човека изазива неконтролисане кретње и губљење разума, враг је првобитно схватан као демон који на човека делује споља, прогони га и одводи у непознати и опасни простор (Раденковић 1997: 18)



(Раденковић 1997: 30)<sup>396</sup>. Трагови оваковог дуализма се могу пратити и у веровањима и есхатолошким предањима блаканских Словена, а на њему су била изграђена и нека већ поменута хришћанска јеретичка учења какво је богумилство (Раденковић 1997: 30). Осим тога што се сматра да је створио део света (нпр. купину, дуван, вука, козу, свраку), за њега је ипак карактеристично да непрестано квари оно што је од Бога. И овакво уврежено фолклорно веровање о Ђаволу који ремети човекове послове, једна је од карактеристика и Тадићевог врховног демона („Дошао си да ми тражиш песме”, III, 113).

И у српској традицији забележена су предања о настанку појединих ђаволових особина или творевина које му се приписују, а на њихово порекло указао је Веселин Чајкановић у својим студијама (1994а, 1994б, 1994в)<sup>397</sup>. У народној традицији присутне су представе о Ђаволу као оличењу силе зла, одметнику од Бога и Божјем противнику. Ђаво се приказује као демон чија је моћ равна божанској или јој је врло блиска по силини, али у фолклорним представама, он је, такође, често амбивалентна фигура, и није ни онолико моћан, ни онако искључиво зао као што га представља новозаветно хришћанско учење. Он обједињује деструктивни, рушилачки принцип и стваралачку, креативну енергију. Управо се Ђаво сматра изумитељем и конструктором воденичног механизма, оснивачем ковачког заната, а познаје и лековито биље и вештину лечења, па свој наук преноси и људима, што је један од облика испољавања доброг, корисног ђавола (прометејска димензија). Код Тадића, ђаво има и своје унуче и трозубу прабабу („Модел”, III, 36), снашу („Ђаволова снаша”, III, 174), ђаке („Писмо, сан”, IV, 54), али је творац и „ђавоље водице” („Нећу се више шкрупити”, III, 45), „ђавољих мамаца” („После поноћи”, II, 135), „ђавољих котлова” („Опомене из сна”, III, 139), „ђаволове фуруне” („На улици”, III, 167), чак и „старог речника” („Праћен јесењом кишом”, IV, 16).

Међутим, ма колико вешт и препреден био, ђаво је врло често кратке памети. У ствари, он не схвата суштину ствари, и људи га здравим разумом, досеткама и лукавствима могу насамарити, а понижења којима се излаже нечастиви добијају чак и размере гротеске. У неким представама, пак, он је ведро, детињасто, луцкасто

---

<sup>396</sup> Постоје најмање два различита предања о томе како је ђаво настао. Према једном је Бог направио ђавола да не би био сам на земљи и створио га је од своје сенке или свог лика у води (Иванов, Бушетић, Кузманова-Коцева), док је према другом, он постао од анђела Натанаила, који је пожелео Божију моћ и кога је Бог казнио и начинио га Сатанаилом (уп. Раденковић 1997: 28–29).

<sup>397</sup> Видети и: СМ (2001), СМР (1998), Јанић (1989).

створење, које воли игру и музику, и које се, чинећи људима ситне, прилично безазлене пакости, само безбрижно забавља и шали, врло често је и будаласт и глуп. Као такав бива исмејан, чиме се страх од њега поништава. Код Тадића се појављује као „лажни учитељ” (III, 185) и „лажни проповедник” („Од чистог ваздуха”, IV, 241). Уобичајено време ђавоље активности према народним веровањима јесте ноћ, нарочито период од поноћи до првих петлова, а у току године јављају се обично у зимско доба, за време тзв. некрштених дана (од Божића до Крстовдана), или лети, уочи Ивањдана. Тадићев ђаво, напротив, увек је присутан.

Коначно, као што је могуће надмудрити га и савладати досетљивошћу, постоје и извесне појаве и магијско-ритуалне радње којих се ђаво плаши и којима се одгони (гром, ватра, певање петлова, глоговина, амајлије, басме, молитва, знак крста, плување, дување, помазање уљем, зарањање и израњање итд.), а народна веровања познају чак и начине и технике убијања нечастивог. Тако се код Тадића јављају и бројанице за терање ђавола – „Бројаница против ђавола” (IV, 168) која има завршетак попут басме:

*Из тебе скочио*

*И сву твоју муку*

*У трњак бацио.*

Тадић и сам има у виду фолклорни опис ђавола: „У поређењу са неким људима, моја представа о ђаволу показује се као пуки фолклор. Ђаво постаје драг, а људи страшни.” (O, 159) Лидија Делић, пак, сматра да је ђаво каквим га описује наш песник далеко различит од традиционалних (фолклорних) представа о злу и бићима која га представљају и сматра да би се пре у помоћ морала позвати хришћанска традиција и модерни доживљај света (2014: 144). Делић објашњава да у фолклорном свету не постоји зло као глобална разорна, моћна и свеприсутна сила, као што ни Бог није искључиво добар, те да свака сила која надилази човека има амбивалентни карактер (2014: 144) Тако да ђаво није демонски противник добра већ „комични антипод фолклорних светаца”, једна карневалска и карикатурална структура (заснована на смеховном карактеру). Једнако важно је да он „није рушитељ, већ демијург као и Свети Сава” (2014: 145), те да чува дуалистички концепт, према којем су Бог и Ђаво заједно стварали свет (Делић 2014: 145). Међутим, управо у карактеристикама које је Делић навела не би ли означила кључну разлику у односу на фолклорну представу ђавола, ми видимо могућности повезивања Тадићевог песничког и фолклорног света. Најпре, оба

почивају на дуализму, а сила зла, метафорично представљена кроз слику ђавола, има демијуршку функцију. Потом, за њега је везано мизогiono поимање женских улога као и карневалски вид комике. Даље можемо откривати Тадићево преобликовање фолклорног садржаја у контексту савремене филозофије зла и егзистенцијалистичког поимања живота појединца. Делић још закључује да се демони у Тадићевој поезији не разликују од фолклорних пандана само према именовању, већ по типу, природи и моћима, где пре свега има у виду фолклорно ограничено деловање демона на одређено доба дана у одређеним просторима и свеприсутност демонског код Тадића. С друге стране, Алексић сматра да је близина нечистих сила и њихово стално присуство блиско свету народне традиције (2009: 139), те тако Тадић не чини радикални заокрет у односу на фолклорно схватање. Сем наведеног, Делић код Тадића уочава сасвим другачији вид зла и човековог страха, чему иде у прилог и Бахтиново запажање да у народној смеховној култури ренесансе, у оквиру традиције гротеске, ђаво није део страног света и нема ничега страшног, већ је весели амбивалентни носилац независних гледишта, светости наопако и представник материјално-телесног доле (1978: 50). Тек у оквиру романтичарске гротеске он постаје нешто страшно, меланхолично и трагично, а његов смех инфернални, мрачни злурад смех усамљеног чудака у цркви (Бахтин 1978: 50). Међутим, и овде не можемо бити до краја искључиви у разликовању Тадићеве и фолклорне фигуре ђавола, будући да је она у савременој књижевности поливалентна структура која одговара новом, дезинтегрисаном свету, заснованом на интерференцији различитих значења.

Нека од имена за ђавола преузета су из различитих религијских система: хришћанства (Сотона, Луцифер, антихрист), богумилства (Сатанаило), или паганства (бес, Хроми Даба), а јављају се и магијски називи којима се ђаво тера (Буди Бог с нама, нечастиви, нечасник, клеветник, анатемник, налетник). Уз то, предања приписују ђаволу и неколике помагаче у виду животиња међу које спадају пас, певац, коњ, вук, змија, јарац и друге, те лик ђавола поприма и њихова својства с натприродном конотацијом. Како постоје начини да се Сатана отера, постоје и начини да се Сатана призове. Најделотворнији начин је молитва аналогна молитви Богу (Расел 1995: 115), те отуда и читав двоструки потенцијал Тадићевих молитвених песама, „наопаких” молитви, којима се зазива управо овај други принцип, принцип таме.

Расел у својим студијама (1995, 1982) детаљно разматра порекло ђаволових својстава, атрибута, реквизита јер Ђаво није анахрона нити превазиђана фигура. Појам ђавола настаје кроз манифестације рушилачких сила, онима у себи и онима ван (Расел

1982: 45). Сама фигура ђавола се може посматрати као отелотворење зла, чак и као песничка слика зла, сам почетак зла и његово суштаство. Међутим, зло није никада апстрактно и оно је увек везано за патње појединца. Од свих зала, најгора су она тиха зла, институционализована (Расел 1982: 28). Џефри Бертон Расел (1982: 44–45), један од најзначајнијих систематизатора превасходно западних представа о ђаволу, покушао је издвојити неколико карактеристика како самог Ђавола, тако и покушаја његовог одређења, које, на крају, ипак воде индефинибилности:

1. Објективна дефиниција Ђавола не постоји.
2. Историјски гледано, Ђаво се не може дефинисати.
3. До историјске дефиниције Ђавола можемо доћи кроз однос према дефиницијама зла које су и саме егзистенцијалне.
4. Ђаво је отелотворење свега онога што се у друштву опажа као зло.
5. Појам Ђавола саздан је од традиције (или традиција) опажања тог отелотворења.

Иако је Расел у свом истраживању везан за западну традицију, његове примедбе у вези са покушајима одређења самог Ђавола, могу се у великој мери применити и на источну хришћанску традицију. У већини религија поред начела зла налазимо и читаве ниве духова који отелотворују специфична зла, а не зло само по себи, за које је одређена фигура Ђавола. Проблем зла и његовог отелотворења у фигури Ђавола упућује директно на дуалистичку концепцију опажања устројства света. Дуалистичка борба супротних принципа је опште место и код Платона и његових следбеника, а проналази се у Хесиодовој митолошкој стурктури, док је и Прометејски мит у великој мери утицао на формирање Милтонове слике ђавола као полубога (Расел 1982: 104, 106).

Иако хришћанство у својој основи јесте монистичка религија, Расел сматра да оно има неке полудуалистичке елементе, јер свака теодиција, које не узима Ђавола озбиљно, никад неће бити довољно убедљива (1982: 173). Ђаво је, дакле, неопходна карика којом се постиже кохерентност теодицеја. Фигура Ђавола оправдава апокалипсу, односно рат Божијег царства, који је унапред одређен очекиваним поразом вође сила зла. Без Ђавола, и сама Христова мисија се обесмишљава, па и идеја спасења у којој лежи смисао хришћанства.

*Нови завет* је наследио неколико појмова Ђавола. Он је пали анђео, вођа демонске војске, начело зла, а зло је небиће. Он је Сатана или Ђаво, Велзевул,

непријатељ, белијал, тужилац, кушач, зао дух, кнез овог света (Јн. 12, 31) и кнез ђаволски. Ђаволова веза са демонима развија се упоредо са његовом везом са палим анђелима (Откр. 12, 4; 12, 7). Ако је заправо негде у Библији Ђаво добио истакнуто место и постао средишња а не периферна тема, то је свакако новозаветна демонологија и управо *Откривење Јованово*. Ђаво је и ту приказан као гротескна структура којој је некад лице на трбуху, а некада на задњици, а на глави стоје два рога (Расел 1982: 183). Демони су и у *Новом завету* повезани са великим бројем животиња: скакавцима, шкорпионима, леопардима, лавовима, медведима, док је сам Ђаво повезан са змијом и лавом.

Православна фигура ђавола јавља се под именима Авадон, Даимон и Демијург (обмањивач) и кроз еуфемистички перифрастични облик „кнез овог света”, који господари овоземаљским добрима. Појављује се као „пали анђео” који је својом вољом одабрао зло (Ранчић 1997: 26). Господар је пакла божијим допуштењем и ограниченог је деловања (по времену и месту). Искушавањем ствара грешнике, а кад они после смрти доспеју у пакао он има неограничену моћ (Ранчић 1997: 27). Ђаво поседује вољу која не може да се покаје и у њеној константности лежи његова моћ. Овакав облик слободне воље изазива гордост, а она је почетак греха. На космичком плану стални је божији противник иако поседује моћ коју је добио до Бога. Његова воља је непримерена његовој снази. Због тога има уплива и у материјални свет и у људски живот, иако га сам није створио, и господари само једним светом, а то је свет таме и пакла (Ранчић 1997: 27). На плану овоземаљског и људског, као господар материјалних добара, ђаво утиче на чулни део људске природе. Грешници постају они који не могу господарити својом чулном природом. Када му грешници припадну после смрти онда он над тим грешницима с божијим допуштењем извршава казну (Ранчић 1997: 27). Као господар материјалног света, творац је и овоземаљских уживања насупрот вечном животу након смрти који може имати само душа. Према Јовану Златоустом, он је први светлonoсац који је својом гордошћу постао тама, али му Бог не да да надвлада над људима, јер му је он дао и одузео светлост. На плану општег он нарушава хармонију божијег света стварајући лажни свет уживања на земљи, краткотрајно. Његов став према људима је непријатељски и циничан (Ранчић 1997: 28). Успео је да цео људски род унесрећи само једним својим прадавним чином – стварањем првобитног греха. Дакле, космичко зло на општем плану је оваплоћено у његовом лику и у хришћанском свету.

Примајући хришћанство и писменост Словени су у свој културни контекст увели и сложену представу о Ђаволу. У формирању те представе, посебно су били значајни апокрифни списи и књиге, који су са грчког превођени на старословенски и црквенословенски језик. Одатле потиче старозаветна представа о Ђаволу као божијем двојнику или палом анђелу – ствараоцу негативно обележеног дела света, господару подземља. Под утицајем новозаветне литературе, он постаје отелотворење зла, лукавости, непријатељ људског рода и његове културе (Раденковић 1997: 32). Две представе карактеристичне су код словенских слика ђавола – бес као унутрашњи демон и враг као спољашњи демон, а све што је мимо тога је позајмица из других култура (Раденковић 1997: 34).

Посебан вид испољавања Ђавола је у облику Сатане<sup>398</sup>. О његовом именовању, овде смо већ говорили<sup>399</sup>. Подсетићемо се да је од његовог првобитног имена отпао суфикс -(и)ло, који постаје твробени суфикс за демоне Тадићевог песничког универзума и најпре се оваплотио у имену и лику самог кезила, а потом и других именица средњег рода изведених углавном од глаголске основе<sup>400</sup>. Отпали суфикс постаје важан морфолошко-творбени, али и стилистичко-семантички елемент који фигурира у изградњи Тадићевих неологизама, односно поетизама. Такав лик Сатане, формиран кроз апокрифну и библијску књижевности, преко средњовековне преводне књижевности прихваћен је и у народној књижевности, а одатле и код писаца различитих епоха. У говорима источне Србије, као и у приповеткама, сачувало се и само име Сатанаил, као ознака за ђавола, односно њиховог старешину, али и у облику саграило или саграиљ . И Сатанаило (\*, О, 131) и Саграило се појављују у Тадићевој

---

<sup>398</sup> Нигде у *Библији* Сатана не делује као Демијург, односно као стваралац света поред Бога и против Бога. Бог је једини стваралац свега постојећег, што је у складу и са есхатолошким мотивима спасења, ускрснућа и вечног живота. Међутим, у апокрифним списима, Ђаво се јавља као владалац материјалног света. Његов лик носи реминисценцију на старо словенско божанство Дабога (Дајбога, Дажбога), а у народној традицији је Ђаво тај који је временом почео да се надмеће и такмичи са Богом.

<sup>399</sup> У апокрифној хришћанској књижевности, Сатана је име палог анђела Сатанаила, који се из зависти према Богу побунио против њега и са групом анђела који су га подржавали, слетео је на земљу. По моћи коју поседује он није раван Богу (ствараоцу свега, свих анђела па и самог Сатане), и зато Бог на њега шаље арханђела Михаила, предводника добрих анђела. Пред небеским вратима Сатанаил(о) је побеђен и пада на земљу, када и добија име Сатана. Он се насељава са својом војском у шупљине и постаје *кнез таме* и оличење сваког и свеукупног зла.

<sup>400</sup> Твробени суфикс -ло се користи и у фолклорним загонеткама: провало, јамло, јемило, сецало, мицало, гладило (уп. Делић 2014: 147).

поезији, која већ од самог именовања свеукупне силе зла, црпи снагу из народне традиције. Ђаво који господари земљом је слуга анђела Сатанаила, а имајући у виду поменуто место Сатанаела у богумилској традицији, уочавамо у којој мери је ова дуалистичка јерес утицала на фолклорну свест.

У Тадићевој поезији Ђаво се под именом Сатане јавља више пута, а у виду имамо и његове реквизите, који су овде потпуно нетипични, нестандартни, јер долазе из савременог окружења. Такав је, на пример, *сатанин сунцобран* у песми „На заласку” (I, 177), који и сам поприма потпуно инверзна својства од оних које бисмо могли сматрати уобичајеним. У готово надреалистички компонованој песничкој слици, сатанин сунцобран уместо да штити од сунца и сам пламса на западном небу. У обраћању адресату, песнички субјект га подсећа да је и он једном био обешен и то за језик. Језик је остатак тог „конопца” којим је био обешен. Али ограничена комуникативност песме, у којој не знамо ко се коме обраћа и до краја неодредљива метафора сунцобрана, додатно замагљују могући смисао. Можда комуникативнији део песме казује да језик као физички орган сведочи о некаквој предогађајности, а да језик, сада у смислу писма и говора, јесте једини који иде у прилог томе да је нечег било пре самог вешања. Да је реч о заиста важном Сатанином реквизиту, читамо даље у песми „Скица за славног музичара” (I, 187):

*На степеништу  
пресрећу и боду  
дугим и светлим,  
направљеним  
од сатаниног сунцобрана  
иглама.*

Сатанин сунцобран може бити врста штита од светлосне снаге Бога, који је овде само имплицитно присутан.

У песми „Смрт ме спрема” (IV, 97), као други реквизит Сатане, појављује се његова чесма, у контексту свеопште демонизације предметности из свакодневног окружења. Према инверзији као главном поетичком принципу у Тадићевој поезији, и овде је на доследан начин изведена песничка слика. Песнички субјект је мртвац који говори. Уместо да њега други припремају за смрт (погреб), њега припрема сама смрт. Инверзијом се овде мењају агенс и пацијенс. Принципом замене, мртвачки сандук

замене је сапунском кутијом, а уместо свеће која би требало да гори крај одра капље *чесма сатанина*. Инверзија *мртвачки сандук – сапунска кутија* извршена је по принципу сличности самог облика материјалног предмета, али кроз систем унижавања, десакрализације и детабуизације догађаја и искуства смрти. Вода уместо ватре и присуство Сатанино, у потпуности доприносе демонизацији смрти као дела људског живота, док ни сам чин умирања није поштеђен вредносне инверзије и дехијарархизације. Сатана обузима, овладава и поробљава („Сви ће се опасати ватром”, IV, 208), док се појављује и као изједначен са Ђаволом – *Сатана и његова деца / ђаво и његови угодници* („Жена побегла у поље”, О, 33).

Паганин је постао хришћанин када се на крштењу одрекао Ђавола и свих његових дела, самим тим признавши да су сва бића која је раније поштовао као божанство, у ствари само демони и непријатељи Бога. Мада се ретко појављује на позорници у овим јеванђељским причама (Мк. 3, 22–27), Сатана ипак игра главну улогу у божанској драми будући да „писци јеванђеља схватају да историја коју саопштавају има мало смисла без Сатане.” (Пејгелс 2008: 12)<sup>401</sup> Елен Пејглес покушава да фигуру Сатане објасни директним повезивањем са пореклом зла, имајући у виду пре свега зло као друштвеноисторијски, а не метафизички проблем. Отуда нам се чини да ово објашњење Сатаниног лика као израза зла у реалном свету, а не само искључиво метафизичне инстанце, највише одговара опису демонског у Тадићевом песничком универзуму. Исус је убијен због активности која је сматрана антидржавном, а Сатана и његове демонске стиле свете се Богу тиме што настоје да униште Исуса. Такође, и на метафизичком плану, сама идеја Исуса као спасиоца би била прилично обесмишљена без сукоба са Сатаном.

Лик Сатане се појављује као одраз наше самоперцепције и перцепције оних које називамо „другима”. Што се тиче самих друштвених импликација фигуре Сатане, чест је случај да се њиме дефинишу људски сукоби и карактеришу непријатељи. Тај систем бинарних опозиција људско/нељудско и ми/они јесте систем у којем је Сатанино место

---

<sup>401</sup> *Јеванђеље по Марку* укључује анђеле и демоне у нарацију, као и питање о људском насиљу. Тематизован сукоб између Божјег духа и Сатане служио је да се оправдају Исусови следбеници и демонизују њихови непријатељи. Наиме, Јеванђеља Новог Завета готово никад не поистовећују Сатану с Римљанима, али га доследно повезују са Исусовим јеврејским непријатељима, пре свега са Јудом Искаротским и главним свештеницима и писарима (Пејглес 2008: 13). Поистовећивање Сатане превасходно са Исусовим непријатељима биће будућа вековна традиција хришћанства и постаће „погонско гориво за ватру антисемитизма” (Пејглес 2008: 24).



јасно позиционирано. Отуда је присутан и принцип дехуманизације непријатеља, који, као „други”, припадају категорији нељудског. „И пошто се хришћани, читајући јеванђеља, типично поистовећују са Христовим ученицима, они, већ неких две хиљаде година, поистовећују своје противнике, било да су Јевреји, пагани или јеретици, са силама зла, и самим тим са Сатаном.”<sup>402</sup> (Пејгелс 2008: 7)

Грчки термин диаболос преведен као ђаво значи онај који баца нешто пред нечији путе. Код хебрејских приповедача, Сатанино присуство у причама може објаснити неочекиване препреке или промене среће, јер он према божијем наређењу или допуштењу омета људске планове и жеље, иако по дефиницији није злоћудан. Бог га шаље некада да некога заштити од горе несреће. Којом год активношћу да се бави, управо га она суштински одређује, па је и већина делатних субјеката у Тадићевој поезији, који својим активностима припадају демонском јер угрожавају све хумане вредности и саму човекову егзистенцију, означена именицама које долазе од глагола за именовање неке онеобичене радње. То што се име могло односити на било којег анђела који спречава неку људску активност, у Тадићевој поезији је произвело полиморфност и умноженост дијаболичног, с посебним акцентом на то да демонском припада све што је људско и из овога света, јер је њиме обузето. Многе приче о Сатани су сагласне око тога да највећи и најопаснији непријатељ није потекао, како би се то могло очекивати, споља, те да он није туђин или странац, већ да је реч о интимном непријатељу, другу, брату, пријатељу или сараднику. Он спада у особе од чије верности и добре воље зависи добробит породице и друштва – али реч је о некоме ко неочекивано постаје љубоморан и непријатељски расположен (Пејгелс 2008: 33). У том контексту можемо сагледати и функционисање Тадићевих демона. Не само што су они из природног и најближег човековог окружења, што обухватају све предмете и људе, већ и сам песнички субјект често настоји да се интимизира са њима, да им се приближи, што би био и један од путева избављења од демона.

---

<sup>402</sup> У хебрејској Библији и јудаизму до данашњих дана се Сатана никад не појављује како га хришћанство зна – као вођу царства зла и армије непријатељских духова у рату против човечанства и Бога. Када се први пут појављује у хебрејској Библији он није зао и није против Бога. У *Књизи Бројева* и у *Књизи о Јову*, он је један од божијих послушних слугу, гласник или анђео. На хебрејском су анђели често назовани божији синови и били су замишљени као хијерархијски рангови велике армије и чланови краљевског двора (Пејгелс 2008: 27).

Дефинишући борбу између добра и зла као борбу између светла и таме, јеванђелист Јован никада не представља Сатану као бестелесно биће. У његовом јеванђељу улогу кушача играју људи (Пејгелс 2008: 61). Јованов Сатана се не појављује и не делује директно. Његову улогу преузимају људи, Исусови слушаоци и најзад његова сопствена браћа. Код Матеја и Луке Сатана изазива Исуса да преузме земљску власт (Мт. 4, 8–9; Лк. 4, 5–6), али у Јовановом јеванђељу, Исуса изазивају људи (6, 14–15). У поезији Новице Тадића, Сатана је такође слика општељудског зла, која се диференцира у различите појавне облике. Зато он и припада овом свету, док је спасење остало у равни метафизике.

Још један од облика појављивања врховног демона јесте Луцифер. Према библијском предању и миту о човековом паду, протеривању из раја претходила је драма у анђеоском свету, у којој је Луцифер, као првобитно најсјајнија звезда (Иса. 14, 12), прогнан из небеских сфера и осуђен на прогонство, да вечно *проходи и обилази земљу*. Он представља архетип бездомника, луталице, некога ко је изгубио уточиште и смирење, божанску љубав, а задобио вечити дух негације, немира и деструкције. Тако је представљен и у песничком свету Тадићеве поезије, као рушилачки фактор који ремети хармонију божански створеног света, *псина неупоредива* (II, 33), *са сумпорном главом*.

Рекли бисмо да се у књижевности често сусрећемо са обликом синкретичког модела ђавола (уп. Ранчић 1997), који садржи у себи два слоја: основу теолошког модела (католичког, православног или исламског) и део очуваног паганског наслеђа (Ранчић 1997: 52), а неко његово позитивно деловање би били технолошки напредак и природна богатства. Ђаво влада људима посредно, стварајући неморални друштвени поредак који их тишти, а на општем плану влада тако што поседује свет који је створио, а који је и људски јер је материјалан: „Људима најпре намеће негативан вредносни систем, јер живе у његовом свету, а затим их наметнутим поретком држи у покорности, у свету богатих и сиромашних.” (Ранчић 1997: 38)

Ђаво је, као најсликовитија метафора зла, на различите начине присутан у Тадићевој поезији. Под овим именом се налазе многобројне фигуре, у којима се преплићу утицаји различитих традиција: од фолклорне, јерврејске и хришћанске, до гностичке (и богумилске), где се он може појавити у улози врховног творца и владара овог света, у улози Демијурга, на пример у песми „Ђаво је фараон” (IV, 230): *Ђаво је фараон. Ти си његова пирамида*. Некада може бити и на једној степеници ниже и појавити се као слуга врховног Демијурга: *Ђаво је слуга анђела Сатанаила* (O, 131). У

складу са тим, он има свој „део врта” („Враг вршља”, IV, 239) и своје мреже („У ђавоље мреже”, IV, 240). Другачије именован, Ђаво се појављује у више од стотину Тадићевих песама, а у последњем делу опуса, бива савладан у хришћанском духу, сузама и плачем („Ђаволове реформе”, О, 107) – *Сва сила вражја ништа нам не може. У структури сабраних песама, на крају се налазе песме из заоставштине међу којима и ова, те се у телеолошком смислу оставља место спасењу које долази.*

#### 5. 4 Остала тамна бића Тадићевог пандемонијума

Потпоглавље о прегледу осталих демона започећемо једном анегдотом коју је уз своје преводе Тадићеве поезије записао Стивен Терепф. Наиме, када је уговарао свој први сусрет са песником, Тадић се нашалио на свој рачун и рекао да ће тешко успети да уговоре да се виде током дана будући да је он вампир који се скрива међу сенкама<sup>403</sup>. Да Тадићева поезија често изгледа као да ју је исписивао „ђаволов друг”, неко ко присно познаје демонски свет будући да са њима „другује” читамо од прве песме. Статус демонског у Тадићеве поезији се налази на високом месту ако имамо у виду квантитет песничких слика подељених према приказаној предметности, те не изненађује појава оних истраживача који су у демонском видели најважнију одлику његове поезије.

Тадићеве демони су сасвим особене песничке слике, прави палимпсести наслаганих традиција, од фолклорне, преко средњовековне, барокне и романтичарске до модернистичке и постмодернистичке, а то потврђује њихов разноврсни начин појављивања и когнитивна кореспонденција тих појавних облика у менталним концептима самих читалаца. Поред тога, у њима се не преклапају само литерарне традиције, већ и у складу са њима различити облици религијских духовних форми, од анимистичких и тотемистичких, преко гностичких и богумилских, све до хришћанских.

Свет демона састављен је од оног врховног до оних обичних, свакодневних, малих демона који „воле собне просторе и употребне ствари” (Тадић 2012, I: 7) То опсесивно присуство демонског, нарочито ако имамо у виду његово појављивање управо у обичним стварима, предметима из свакодневног окружења можемо довести у

---

<sup>403</sup> „While arranging to meet him for the first time, he humorously replied that it might be difficult to see him during the day because he was a vampire lurking in the shadows.” (Terep 2009: ii)

везу са анимистичким представама о веровању у добре и зле духове за које се верује да настањују исти свет као и људи. Док ће се, са друге стране, често, па и опсесивно појављивање одређених животињских облика лако довести у везу са тотемистичким учењима да животиње (и биљке) могу имати натприродне моћи, одакле и потиче њихово посебно (страхо)поштовање које уживају у једној заједници.

Да се најпре позабавимо покушајима класификације демона који настањују овај свет. Идеја да се направи типологија демона, чини се, бивала је још опсесивнија од њиховог деловања. Наиме, мањкавост сваке од ових подела лежи у томе што ниједна није могла бити типологија, сачињена према једном принципу, критеријуму поделе, који би обухватио све појединачне ентитете, односно индивидуације демонског. Будући да их није један систем изнедрио, већ да се ради о интерференцији различитих књижевних традиција, али и религиозних система, и сам принцип класификације којем би биле покривене све форме демонског, унапред је осуђен на промашај.

Сачинићемо преглед оних класификација које сматрамо успелијим, а то су предлози типологије демонских ликова које су направили Александар Лаковић, Бојан Јовановић и Саша Радојчић, међу којима се као најпедантније изведена јавља Радојчићева подела. Она је сачињена уз метасвесно истицање важности оваквих подела у скалду са Хиршовом теоријом тумачења (1983), те давању предности значају уместо значењу, односно „реконструкцији схватања света и вредности” (Радојчић 2014: 92).

Преглед манифестација феномена демонског Александра Лаковића (2009: 89–110) обухвата бестијаријум из предела колективне свести, пандемонијум наше старе словенске религије, фолклорно-митолошке представе, персонификоване предмете свакодневља, предмете формирања бића и језичких ознака света зла и мрака, безимено зло, преименовано. Типологија Бојана Јовановића (2009: 111–124) демонско разврстава према пореклу: они који долазе из природе, они који долазе од човека, митолошка бића и представе. Она која долазе од људи, условљена су постојањем зла у човеку (2009: 112) у човековој злонамерности и пакости. Ту спадају и гротескна створења као спој људских и животињских особина, као и делимично до потпуно хуманоидна створења, од црних секретара до Лепе Луције. Своју демонологију аутор обогаћује бићима која су из сфере старогрчке и библијске митологије: лаокон, киклопчић, Ноје, анђели и Исус (2009: 113). У овом случају већ се не бисмо могли усагласити са Јовићевим мишљењем, нарочито када говори о демонизацији Исуса. Процес свеопште демонзације, који је несумњиво присутан, одиграва се као процес ширења зла, али још увек не можемо говорити о његовој универзалности, која би била на степену потпуног присвајања

хришћанских симбола, мада Јовановић говори о интересантним паралелним процесима – демонизацији сакралног и сакрализацији демонског (разапета кокошка на крсту).

Типологија коју даје Саша Радојчић је заснована на односу агенса и пацијенса у домену појаве зла: субјективност је некада жртва зла, некада његов починилац, а некада и једно и друго (2014: 94). Облици зла су супстанцијални, а не одређени каснијим додавањем моралних особина и његова подела обухвата (2014: 95–96):

- зло у субјективности,
- универзално зло,
- локално зло,
- зле животиње,
- зла фантастична бића са симболичким богатим именима,
- зла фантастична бића као производи језичке имагинације,
- зле људе,
- инверзију сакралног,
- неименовано/неодређено зло.

Ако се као преломна збирка по питању појављивања хришћанских елемената одреди збирка *Непотребни сапутници* (1999), према Радојчићевом истраживању само је зло у субјективности константно, док се заједно са појављивањем све више религиозних елемената јавља и све више универзалног неименованог зла, а све мање има локалног карактеристичног за прве збирке (уп. Радојчић 2014).

Врховни демон би имао своју аналогију у гностичком Демидјургу и Таволу, о чему смо већ подробније писали, те се сада нећемо поново задржавати, јер нам је намера да се овде бавимо другим демонима који настајују овај песнички универзум.

„Свако од нас, испод човечјих црта, носи тип понеке животиње, као знак свог порекла. Колико ли је људи који личе на булдога, који имају главу јарећу, зечју, лисичију, коњску, волујску!” (уп. Тадић 2012: IV, 276) Ове Мопасанове речи Тадић користи приликом опсервације сопствене збирке *Ждрело*, и тиме јасно видимо одакле је кренула песникова инспирација за сагледавањем животињског и демонског у хуманим облицима. Говорећи о овој збирци чији наслов јесте глобална метафора за град и космос, он чак наводи да је реч о простору које не само да је насељен демонима, већ људима од којих и демони зазиру. „Такви становници, и још гори, дакле они у којима је погинуо сваки образ божији, настанили су целокупну моју поезију, па се чини да само

опсесивно описујем општи бестијаријум који тутњи и меље своје житеље.” (Тадић 2012: IV, 276) Његова песма део је тог метежа у којем је настањен „накот ни зверињи ни људски” (Тадић 2012: IV, 289)<sup>404</sup>. „У свеопштој пустоши ја сам, бићима из своје фантазије, насељавао те празне и бесмислене просторе. Та измаштана створења личе на нас саме, и ми смо то, кад се боље погледа.”(Тадић 2012: О, 155)

Ако имамо у виду песников аутопоетички исказ којим описује тај демонски свет, а који нам свакако може бити путоказ у разоткривању његових функција, видећемо да тај свет, подложен потпуној демонизацији материјалних облика, има веза са богумислим схватањем материјалног света, а то је да се у свакој материјалној ствари налази демон. „Свет је пун немилосрдних егзекутора, заслепљених убица и ревноских гробара. Нема броја слугама ђаволовим; не малакше њихова десница. [...] О, нису то биле хуље, него анђели. Анђели Сотонини.” (Тадић 2012: О, 165) У оваквој интерпретацији материјалног света се може препознати одјек далеких анимистичких схватања по којој све ствари имају душу. Што се тиче утицаја богумилског учења, треба обратити пажњу управо на њихову демонологију. „Демони или злодуси имају веома важну улогу, што је последица месалијанског учења. Према Зигабену, богумили кажу да демони само од њих лете попут стријеле из лука; они настањују све друге људе [тј. небогумиле] и подучавају их у гријеху, доводе их до злоће, а након њихове смрти бораве у њиховим мртвим тијелима, остају у њиховим гробовима и чекају њихово ускрснуће како би били кажњени заједно с њима, а не да их напусте у њиховим мукама. Вјеровање да у свакоме човјеку чучи злодух они преузимају из месалијанске херезе. Сатанаелови демони живе у водама, врелима, морима и подземним мјестима. Повезаност представника демијурга с воденим елементом често је обележје богумилскога веровања, а можемо га можда објаснити чињеницом да је вода слика свеопште пасивности, симбол пластичнога начела из којег је створен свијет, па стога у бити краљевство Сатанаела и његових слугу. То је вероватно био један од разлога због којег су богумили одбацили крштење водом. Али, иако су тврдили да их се злодуси клоне, богумили су их се плашили, јер имају велику и невидљиву моћ да нашкоде, којој се не могу одупријети чак ни Христ ни Дух Свети, јер их Отац још увијек штити и није их лишио њихове моћи, већ им је дао власт над целим светом до његовог

---

<sup>404</sup> „Тамна бића којима сам настањивао просторе свих мојих књига – шта су она? Мехури од сапуннице? Измишљотине? Или описи, реални и уверљиви?” (Тадић 2012: О, 160)

окончања'. Зигабен потврђује да је Базилије научавао: 'штујте злодухе не да бисте примили помоћ од њих, него да вам они не би нашкодрили'." (Оболенски 2009: 214–215)<sup>405</sup>.

Осим тога, пронаћи ћемо и елементе тотемистичког, нарочито у адорацији одређених животиња и присуства духа у самим животињама. Демонизација се у Тадићевој поезији спроводи најчешће као анимализација, јер готово сви демони имају животињске елементе. Присуство свих бића, било да су животињска или нека друга, је застрашујуће и угрожавајуће. То су нарочито птице и птицолика бића (Тереф 2009: vi), посебно кокошка као злокобна творевина или архетип напада.

Најпре је читав овај свет виђен као велико животињско станиште, још од песме „У логу". И док Тамни пењач није у потпуности анимализован, мада има неке карактеристике, одмах потом се појављује читав низ животињских облика или бића које имају животињске делове<sup>406</sup>.

Животиња обухваћених Тадићевом поезијом има заиста много, тако да можемо саставити читав каталог, који подсећа на средњовековне бестијарије. Што се птица тиче, њих има неколико врста. Најпре су ту врране („Вилине воде", I, 130) врранино гнездо, вррана кћи („Док не заруди зора", I, 243), беле врране („Метлица 50", II, 20), вррана сулудњача („Претња", III, 146), потом гавран („Гавран, снег", I, 144; IV, 222) – представља небеског чиновника, дакле демонизованог човека, а појављује се и као гностички симбол у разрачунавању са хришћанским голубом, голубови („Шубара, голубови", II, 32), свраке („Сврака моја", I, 202), совуљаге („Црна миса", I, 247), несит тј. пеликан (II, 162). Механички славуј (I, 176) везан је за Хофманов појам романтичарске гротеске и аутоматизације, те је демонизација извршена кроз

---

<sup>405</sup> Са друге стране, вода је веома важан елемент у хришћанском, православном, обреду. Сваки симболички акт задржава и саму реалност, и њена мистичка својства, а у њој човек учествује посредством обреда и симбола. Символика воде открива смисао крштења и има важне симболичке аспекте: најпре космички, јер без воде нема живота, када симболише свет и космос она симболише стихију и смрт; а она је и симбол очишћења, чистоте, препорода и обнове. Вода се на мистички начин узноси у царство небеско и у рај и тако добија значење освећене нове и преображене ствари у Христу. Код Тадића је „жива вода" страшнија од смрти.

<sup>406</sup> У средњем веку нарочито долази до коришћења симболичких потенцијала животињских ликова како би човекова спољашњост могла да ослика његову унутрашњост. Средњи век је доба тријумфа демонских сила, веровања у демоне и свеprisутност зла (Харфам 2004: 77), које се манифестује кроз ружно. И ову традицију Тадић обнавља, мада се нигде аутопоетички о томе не оглашава. Ипак, целокупна његова естетика, тесно је и вишеструко везана за средњовековну поезију.

механизацију, као и механичка буљина („Из зида”, I, 192). Ту су поред Огњене кокоши (транссветовни лик, ситнији потомак гласног демона, који има и фолклорно порекло), и петли (Без наслова, II, 74) и чапља (2, 56), црни пернати кум („Пернати кум”, II, 57), пернати и тихи путовођа („Крај лета”, IV, 43), црвенорепа птица („Улез” III, 37), паун („Претња”, III, 146), подземни јастреб (IV, 231), друшкан кљукани јастреб, тетреб бубојед (II, 22), риђе тигрице („Иглице”, IV, 78), кос („Крчма, калај”, II, 40), црни кос („Враг вршља”, IV, 239), црвенорепа птица („Улез”, III, 37), али и птицолики створ, који је мешавина птице, гуштера и човека (IV, 245).

Од зглавкара и инсеката, поред Бога као *огромног вечитог инсекта* („Мене и све моје”, I, 163–164), ту је пре свега буба као општи назив за различите инсекте, затим ваш – *Светла ваш на црном зиду* – („Склониште, ваш”, II, 149), стидне ваши (II, 21), риђобради човек-ваш (III, 20), потом мољац („Тешкоћа”, I, 157) са хиљаду радних усница, пипака, сечива, рила, крилаца. Затим долазе различите бубе и стоноге (I, 82), крпељи („Крпељ што се качи и лепи за мене”, II, 159), два стршљена (II, 88), бубица и Света пчела („Та бубица”, O, 102), лептир (O, 74), стоноге, паук („Истовар угља, мака”, II, 38), црвени скакавац (I, 154; I, 157). У песми „Светим се” (I, 188) ту је и неодређено *микро чудовиште*, које је заправо *телаице са сијасет гладних усница*.

Глодари су, такође, многобројни станари Тадићевог бестијаријума. Вероватно најпознатији је глодар светих списа („Издахнуо у Београду”, IV, 237). Демонизована је веверица, а веза која посредује њеној демонизацији успостављена је на основу њене риђе, ђаволске боје. Цела Тадићева „жгадија” обухвата и кртице, зечице, јазавце („Прозлио сам се прозлио”, I, 160). Ту су и мишеви, као и слепи мишеви<sup>407</sup> („Сонет страха”, I, 162; „Дувачи, ноћна заповест”, II, 94), пацов подрумар (II, 22), пацов (II, 162), пацов као седми брат („Седми брат”, IV, 26), зец („Телохранитељ”, II, 24), даброви („Слепац”, II, 34), твор („Коњски шустер”, II, 219), куна („Дошао је из даљине”, O, 122).

Од осталих звери и зверски расположених животиња, треба поменути јагуаре, доге („Прекомерна је моја срећа”, II, 10), жуте псе („Убице се сунчају”, II, 11), прасца, лисицу, којота („Јављају ми из централе”, II, 14), хијене („Неко ми у сну дошапну”, IV, 15), змијицу („Превласт”, IV, 23; O, 89), велику жабу (IV, 223), водену алу (II, 86), јелена („Мистер, со”, II, 100), а блиска им је и домаћа мачка („Мачка”, IV, 41).

---

<sup>407</sup> За Кајзера је слепи миш прави пример гротескне животиње (2004: 256).



Јагње („Песма јагњету”, I, 207) је посебна врста животиње која функционише као амбивалентни симбол и која своју основу има у хришћанској симболици ове животиње-жртве.

Песма „Родитељ” (О, 75) готово је програмска када је деловање животиња у питању:

*Животињице моје*

*чеда моја*

*пијте моју крв*

*наситите се*

*моји мили*

Крилатост, као животињска особина, постаје демонска када се крила додају људима – *крилати некакви људи* („Јутро, магла”, II, 220). О посебном месту које добијају крилате животиње и крилати демони казује и читав циклус *Летачи на слову* из збирке *Окриље*: Соко, Кобац, Детлић, Јарац, Мува, Блатор, Сврака. Како су све животиње обједињене насловом „летачи”, а како све уистину то нису, видимо да Тадић користи летење као својство које се приписује демонима.

Иако много животиња овог бестијаријума јесу активни чиниоци демонског света, то не искључује њихово појављивање у другим функцијама. Са оволиким бројем најразличитијих животињских врста које се јављају са спектром значења, од конкретног до симболичког и алегоријског, Тадићев песнички свет често подсећа на средњовековни *Фисиолог*<sup>408</sup>. За наше истраживање је важно учити да је у науци „било

---

<sup>408</sup> *Фисиолог (Природослов)* је касноантичко књижевно дело, највероватније већег броја писаца (настало у Александрији између 2. и 3. века), специфичне хришћанске природословне садржине и припада групи егзегетских списа, као дело старе српске преводне литературе (Лазич 1989: 11). Своју популарност у средњем веку дугује пригодном књижевно-наративном и универзалном идеолошко-дидактичном плану дела у облику наративно-поучне приче. Реч је о једној посебној философији природословља, заснованој на рецепцији хеленистичког искуства, митској и телеолошкој садржини *Библије*, као и на идеологији спаса ранохришћанског и каснијег ортодоксног предања (Лазич 1989: 11). Директна инспирација би могли бити (псеудо) Аристотелови списи. За разлику од Аристотелових научних, псеудо-Аристотелови списи су добили псеудо-научни карактер и припадају александријској књижевној, научној и религиозној традицији. Циљ стицања врлина кроз правилно исповедање вере, представља етички и онтолошки императив Фисиолога, а постављен је неопходни пут достизања основног смисла хришћанског схватања философије живота – обожења (Лазич 1989: 19).

доста речи о гностичком утицају на алегоријски симболизам *Фисиолога*.” (Лазих 1989: 12) Посебно је наглашаван утицај гностичког пантеистичког учења о присуству божанског духа у целокупном материјалном свету, односно о могућности психичког живота биљака, животиња и минерала (Лазих 1989: 12). Пантеизам као религиозно осећање и начин мишљења античког човека дали су печат уметничком изразу.

Алегорија представља главни стилски израз *Фисиолога*. На хришћанску књижевност је најважнији утицај алегоријског метода Филона Александријског, који представља продужетак стоичког алегоризма. Међутим, за разлику од гностичке алегорије, александријска има сасвим другачији онтолошки став према алегорији, и нарочито према симболу, који су настали на основама старозаветне и новозаветне књижевности, јер без обзира на то што сличне методе тумачења називамо алегоријским (античка, хришћанска, стоичка, Филонова, гностичка...) сасвим је извесно да сваки од поменутих прилаза бива непосредно условљен и одређен филозофијом и традицијом из које настаје (Лазих 1989: 13). Не сме се изгубити ни теолошка основа овог дела, те да је оно прилагођено основни потребама вероануке. Сам комплексни мистички и алегоријски начин тумачења оставио је утицаја и на византијску књижевност, одакле се пренео и у стару српску, са повременим упливима и у потоњу литературу. Према Филону Александријском, човек, биљни и сав материјални свет чине симбол дубље и скривене метафизичке истине, а оваква космолошка схватања су иманентна Платоновом свету идеја. Описи карактера животиња, биљака и минерала представљају покушај стварања симболичке слике вечних духовно-моралних вредности и религиозних садржаја људског живота. Понекад је апстракција до те мере смањена и конкретизована да описи појединих реалних животиња чине реалистичку представу њиховог стварног физичког изгледа, карактера. (Лазих 1989: 26) *Фисиолог* је заснован на вредностима библијских идеала и садржаја, те тако и на значају саме поуке.

Поред алегоријских и симболичких потенцијала који су карактеристични и у Тадићевој поезији, животиње су код њега и стилски израз демонског. У том случају, они су и посредници за деловање демонских сила или репрезенти зла. Они могу бити и маска за људске особине, када опет посредно представљају облике злог делања.

Што се тиче самог гротескног обликовања и технике спајања делова, ту опет можемо уочити повезаност са *Фисиологом* и бићима попут кентаура и сирена: „Сирене су пола људи а пола гуске, инокентаври су пола људи пола мазге. Тако је и сваки човек

двоједушан, несавршен је на свим путевима својим. [...] разарају добре обичаје злим беседама” (Фисиолог 1989: 36). Још упечатљивији је пример мраволава: „Предњи део лављи, а задњи мравињи. Отац његов је телоједац, мати, пак, сочивоједац. А када рађа мраволавчића, рађа га са две природе – не може да једе меса, због мајчине природе, а нити сочива ради очеве. И угине због тога што нема хране. Тако и сваки човек двоједушан недовршен је у свим путевима својим. Јер не можеш рећи и да и не, као и не и да, као што рече сам Господ Исус Христос Син Божији и Слово божије.” (Фисиолог 1989: 40)

Тек у оном историјском или предисторијском моменту када су човек и животиња схваћени као суспстанцијално различити, дата је параболика, свесно замењивање човека и животиње. Античко замењивање човека и животиње које се користило у дидактичке сврхе, имало је својеврсно морално значење за хришћанску Европу (Андрес 2015: 16). Животиња је била личност у басни – *fabulae persona*. Док у басни животиње раде и говоре као људи, мисли се обротно – људи су животиње. А такав став, да су људи животиње, представља темељ хришћанске антропологије и морала (Андрес 2015: 17). Ова инверзија у потпуности одговара логици песничког света у Тадићевој поезији. Природа Тадићевог песничког света је таква да животиње бивају употребљене и са још једним разлогом: како би се њима указало на људе, управо кроз поменути инверзни принцип. Животиње не представљају неку људску особину и тиме и одређени тип карактера човека или његов поступак, већ управо идеју да људи јесу животиње, што имплицира њихово антихумано понашање, али и позицију из које се гледа и на људе и на животиње. Господин са кратким ножицама („Сонет на улици”, I, 150), лопуза са репином („Лопуза”, I, 197), човек који носи само једно обележје животињског порекла, шакалов шал („Он носи шакалов шал”, I, 232), као и полусложенички опис мачке-људи („Високи, у црним мантилима”, I, 228), примери су типова појављивања животињских елемената у поменутој функцији.

Као посебну животињу његовог брестијаријума, издвојили бисмо змију, чије су везе са гностичким учењима веома тесне. Иако је реч о симболу који је присутан и у хришћанству, његова је симболика знатно померена у односу на званично хришћанство. Функцију змије некада код гностика преузима логос-змија, чији је карактер у потпуности амбивалентан. Змија се утискује у нижи свет, а онда тај свет ослобађа. Најчешће се представља у облику уробороса, змије која прождире сопствени реп, а што треба да симболизује принцип да су све ствари једно, да оне настају из Једног и да ће се вратити Једном – *hen to pan* (*све је једно*). Као и стоици, и гностици су

користили алегоријски метод излагања и показивали презир према стварности, бавећи се искључиво симболичким значењима истина (Шепард 1986: 122)<sup>409</sup>. Змија која гризе властити реп симболизује свеукупност, јединство, у себи затворен развојни животни циклус. Тај симбол обухвата идеју кретања, континуитета и самооплодње, и представља вечно понављање (Гербран – Шевалије 2004: 1103). Истовремено она значи и спајање хтонског света, који симболизује змија, с небеским, који означава кружница. Може упућивати и на спајање супротних принципа неба и земље, добра и зла, дана и ноћи, кинског јина и јанга и свих вредности које те супротности садрже. Он је самом себи довољан јер истовремено и рађа и усмрћује и поред тога одражава основни дуалистички принцип јединства супротности. Када је установљена представа змије која прождире себе, аналогија са стоичким учењем о космичком стварању из ватре и уништењу ватром била је употпуњена (Шепард 1986: 123).

За разлику од хришћанске традиције у којој је змија главни „кривац” за изгнанство људи из раја, код гностика, управо имајући у виду поменуто древну источњачку традицију, она је истовремено и савезница људи, али и симбол божанске мудрости (Пејглес 1981: 16). Међу многим гностичким сектама, овде посебно бива занимљива група тзв. перата (они који су прешли) и која у сазвежђу Змије, односно Змаја, види смисао постања космоса. Они су у змији видели првог гностика, који је чувао исконско знање и покушао да га пренесе првом човеку (Лакаријер 2001: 13). Све фигуре на небу имају свој земаљски пандан – док је високо горе велика Змија склупчана у корењу неба, тако је и на земљи Еденска змија склупчана у корењу Дрвета знања, што упућује да је небо, дакле, први извор знања.

У Тадићевој поезији се овај мистични и гностички симбол проналази спорадично, али то не умањује значај његовог присуства. Свега једна песма га има у наслову, мада елементе овог кружног принципа обнављања, прождирања и истовременог рађања, проналазимо у Тадићевој поезији и раније. Већ у првој збирци, кроз надреалистичко онеобичавање, налазимо префигурацију уробороса:

---

<sup>409</sup> Многе од гностичких симбола су усвојили и алхемичари (Хермес-Тот), а уроборос је свакако један од тих симбола. Код Вавилоњана и Халдејаца представљена је како опасује небо док гризе свој реп, али је њено порекло од сунца-змије из феничанске традиције. Код старих Египћана, Апофис има главну улогу и показује да је он први кнез таме, као валенција моћи, против кога је кнез светлости Ре (Гербран, Шевалије 2004: 1106).

*у углу извезена риба*  
*чврсто за реп ухваћена*  
(„Столњак”, I, 41)

Модификујући и поигравајући се истовремено хришћанском симболиком рибе, као и њеном фолклорном појавношћу, одакле узима готову слику из брзалице „Риба риби гризе реп”, Тадић обликује аутентичног уробороса, који сведочи о изобличености овога света, дифузном мешању симболике и значењских путева и исхода, рибе као хришћанског симбола и змије/уробороса као гностичког симбола: као да хришћанство само себе поново мора родити. Тадић креће од ихтиса, ранохришћанске религије и симбола који је као акроним означавао Исуса Христа Божијег Сина Спаситеља. Много пре појаве хришћанства, риба је већ имала своје дубоко заступљено мистично значење у већини медитеранских, али и других култова. Њена симболика је разнолика: у већини случајева своди се на плодност као небески благослов и давање живота, што због чињенице да живи у води, која је давалац живота, што због великог броја јајашца која су сама по себи, такође, симбол живота и плодности. У овом контексту се срећемо са њом код култова Изиде, Хатор, Венере, Атаргатис, Велике Мајке у Ефесу која око својих гениталија носи ниску риба док јој је око врата ниска са симболима зодијака.

У песми „Уробор, латице” (II, 165), директно се упућује на гностички симбол уробороса. Он може попримити изобличене демонске размере, као у песми „Изложба” (IV, 42) :

*Неко непознато чудовиште*  
*на једној нози стоји*  
*савијајући врх репа у уста*

Змија као само једна од звери Тадићевог бестијаријума има различиту симболику, која је само једним делом гностичка и која не мора имати никакву негативну контацију („Лаокон, змијче”, II, 92), мада се може алудирати и на њено зло и препреденост (без наслова, O, 89) јер она није архетип већ склоп архетипова, везан за хладну, љигаву и подземну таму искона (Гербран – Шевалије 2004: 1102). Змија се игра полом као и свим супротностима; женка је и мушко је, близанац у себи самоме, као и толики велики богови творци који су увек, у свом првом испољавању, космичке змије (Гербран – Шевалије 2004: 1102).

Целокупни материјални свет подвргнут демонизацији, које није поштеђен ни животињски свет, а ни људи. Још од песме „Ти који се појављујеш” (I, 119–120) указује се на његове (демонске) *тешке најаве у стварима*. Тадићев пандемонијум је тако комплексан да је морао обухватити много више од познатих демона и зато је његова креативност у стварању демона, као језичка иновативност на плану стилског израза који га прати, готово фасцинирајућа и постаје главна карактеристика његове поезије, по којој је препознатљив и широј читалачкој публици. Да они опседају све материјалне ствари можда најбоље показују песме у којима се јавља иницијални аутентични демон *кезило* припојен уз неку материјалну ствар (лонац кезило, сијалица кезило, флаша кезило итд.), а у чему можемо уочити аналогију са богумилским учењем о демонским стаништима. С обзиром на човекову двојаку природу, на коју указују дуалистичке јереси, демони се могу пронаћи и у сваком човеку. Лексема кезило припада Тадићевим неологизмима, односно поетизмима. Настала је деривацијом од глагола кезити се или именице кез, чиме је у први план истакнута доминантна радња овог демона, а то је церење (кез), и само један део тела, а то су уста. Ова именица представља најбољу илустрацију гротескног обликотворног принципа на којем почива овај песнички свет. У основи су уста која се смеју (у питању је злокобни смех карактеристичан за демоне), али и уста која прождиру. На морфолошком плану, она је изведена додавањем суфикса -ло који је сврстава реду именица средњег рода. Несазнатљив до краја, кезило је подобан метаморфози и свеprisутности, док му средњи род, као ознака за децу и младунчад, са првобитном позитивном конотацијом, омогућава још снажније истицање супротности на његовом наличју. Средњи род чини се добрим избором из најмање два разлога која за Тадићеву поетику, односно демонологију, јесу посебно индикативна. Најпре је реч о томе да је средњи род некаква врста „рода између” и задржава могућност прерастања у мушко или женско, али који ће, са друге стране, задржати и извесну неодредљивост. Творачки суфикс -ло такође је веома занимљив, јер је и он обележен значењем двострукости и амбивалентности, о чему смо већ говорили. Тако настају и кезилови потомци – кезилићи, који су прошли процес додатне деминутивизације, чиме се, обратно, постиже њихово језовитије дејство. То двоструко умањивање постаје средство којим се постиже још јачи утисак гротескног, несклада између самог имена и начина на који ова бића делују.

Прво појављивање кезила је у песми „Када сам се тргао” (I, 20). Песма описује злокобни тренутак изненадног буђења у којем се се распукло огледало кезило. Тај тренутак цепања једног од главних и самосвојних Тадићевих демона, отворио је

демонски свет у којем се они стално и непрекидно умножавају и мењају облике, испуњавајући материјални простор и усмеравајући своје деловање ка самом песничком субјекту који пролази кроз процес демонизације и потврђује припадност том свету. Ако се огледало и саставило, кезило се распао и испунио простор. Умножавање се одмах наставља увођењем још једног од кључних демона који припада пернатом животињском свету, а то је кокошка, *ситнији његов потомак / дубоко је / квочки у корен перја поринут* („Квочка”, I, 23). Један за другим, дакле, појављују се два демона од којих први припада аутентичном Тадићевом песничком свету, док је други животињског порекла и део новонастајућег бестијаријума, везаног за фолклор културног поднебља којем припада и сам аутор. Прво појављивање кезила већ је у четвртој песми прве збирке *Присутства* („Кад сам се тргао”, I, 22), и одмах се паралелно јављају чудесни догађаји – завеса се њише, вода се у чаши љуља, огледало пуца. Да је реч о посебном магијском тренутку који није само пука страва, сазнајемо на крају када увиђамо реверзибилност у оквиру симултаног временског хода и симултаног ређања три слике где су две сасвим у складу са прогресивним временским током – завеса се више не помера, вода у чаши се умирује, али зато трећу карактерише реверзибилност непозната законима природе – огледало се саставља. Микић наводи да се кезило први пут јавља у песми „Ти који се појављујеш”, али да је именован тек на крају дуге припреме (Микић 2010: 48). Међутим, видимо да га има и раније. У песми „Гост” (I, 91), кезило је неко ко као гост долази у свет поетског субјекта „из сна”, као „лик димни”, који не поштује законе стварности у коју је упливао.

*Присутан у свакој ствари*, као израз потребе да се наказни свет персонализује и преведе у неки облик који и даље остаје „симболички неодређен али садржи макар незнатну меру одређености” (Микић 2010: 45), овај демон настањује читав циклус, назван по њему – *Кезила*: „Кезилов долазак” (I, 102), „Кезилова појава на прстима” (I, 103), „Кезилова ноћна игра” (I, 104), „Кезило говори” (I, 105), „Уста кезилова” (I, 106), „Лонац кезило” (I, 107), „Флаша кезило” (I, 108), „Бокал кезило” (I, 109), „Порцулан кезило” (I, 110), „Сијалица кезило” (I, 111), „Славина кезило” (I, 112), „Игла кезило” (I, 113), „Јабука је кезилова” (I, 114), „У посућу кезило” (I, 115), „У прозору кезило” (I, 116), „Иза ружичњака кезило” (I, 117), „Спала је сапуница” (I, 118), „Ти који се појављујеш” (I, 119). Кезило обузима предмете и преузима њихове ликове: лонац,

флашу, бокал, порцулан, славину, иглу, јабуку, посуђе, прозор, ружичњак, сијалицу<sup>410</sup>, док је, са друге стране, он сам сачињен од предмета који имају богато симболичко значење фолклорног, односно хтонског порекла – кезилова уста су пуна чешљева и четки, кука и ченгела (I, 106). Како су то све свакодневни употребни предмети, жели се указати да демонизација и присуство демонског није никакава раритетност већ правило постојања и функционисања света материјалног и да је као и свако зло, према Хани Арент, и оно садржано у баналностима. *Ајхман у Јерусалиму* (2000)<sup>411</sup> управо говори о томе да велика зла у историји човечанства нису починили фанатици или социопате, како се најчешће мислило, већ обични људи који су прихватили тумачење државе да су акције у којима учествују нормалне. Интересантно је како на се на плану песничких слика Тадићеве поезије транспонује ова идеја о томе да зло лежи у баналностима и да оно што је најчешће у свакодневици ствара пометњу, а не неки посебан изнимни случај драстичног издвајања злог лика. Кезило као демон обузима сваки предмет, а свакодневица која га допушта, потврда је тезе о баналности зла, која се још снажније исказује код ликова тзв. „извршилаца”, делатних субјеката о којима смо говорили.

Кезило поништава границе између светова, прелази из једног у други и изједначава се са бићима која поседују моћи и знак су опасности за човека и његов свет (Микић 2010: 56). Али је јасно да у хијерархјској структури демонологије, он не заузима врховно место, јер и њим неко господари – у *порцулан си сатеран* („Порцулан кезило”). У песми „Ти који се појављујеш” (I, 119–120), сазнајемо о кезиловој свеприсутности. Иако припада циклусу *Кезила*, повезан је са песмом „Смрт у столици” (I, 122–124).

Демонизација предметности присутна је и у збирци *О брату, сестри и облаку*: братова чаша, кошуља, чизме, ћув, љуљашка, капа, луле, ручица; сестрин креветац, гљива сестра, наушнице, лепеза, сличице, кула – све су то опседнути предмети. Иако су то предмети из најближе материјалне непосредности, они губе употребну интимност, а њихова трансформација и разоткривање се реализује на следећи начин:

---

<sup>410</sup> Сијалица кезило пример је онеобичавања куповине сијалице и њеног вађења из кутије, односно крајњи вид демонизације баналног.

<sup>411</sup> Ајхманова „изванредна плиткост” навела је Хану Арент да именује зло које не захтева никакву посебну злоћу ни поквареност, већ само дубок недостатак мишљења и суђења, али и осећаја моралне одговорности. У томе лежи парадокс баналног извршиоца екстремног зла. Хана Арент (2000) тврди да се политичко зло 20. века није могло остварити без регрутовања милиона „нормалних“ особа и институционалне сарадње која је раширила саучесништво на читаво друштво.



*Он малом руком маше кроз бриљан  
зове ме али одаје га  
изненада израсла чељуст  
(II, 67)*

*Ви ћете се ствари стропоштати  
на дно унакажавајућег предела  
под мртви прозор  
(„Ви ћете се ствари”, II, 84)*

Демонски преображаји у Тадићевој поезији прерастају у стравичне визије надреалистичког порекла, попут оне када у песми „Преображај наруквице” (II, 87) од наруквице настаје рукав који га дави. Демонизација захвата језик и само писање („Писмо, латице”, II, 115) – од *поганог језика до ситног крилатог мушичавог писма*. У песми „Опет оно” (II, 224) посматрамо како настаје то погубно мешање ствари и људи, односно увиђамо да је њихово гротескно срастање са предметима начин на који они постају опседнути и почињу да припадају демонском свету: беба-пепељара, флаше-девице, човек-касица. Предмети где демони обитавају су и радни сто, нахтрасна, столњак, завесе, затим сунђер (I, 46) који може истовремено бити и животиња и предмет, маказе (I, 72).

Посебну пажњу можемо посветити чешљу, који добија читав низ песама, а реч је о предмету који и сам носи богату фолклорну симболику, будући да се користио у обредима прелаза: „Чешљево рођење” (I, 83), „У зиду чешаљ” (I, 84), „Очешљано огледало” (I, 85), „У кревету чешаљ” (I, 86), „Опипавање чешља” (I, 87), „Лето са светлим чешљем” (I, 88), „Разведрило се” (I, 89), „Ишчешљавање чешља” (I, 90), „Гост” (I, 91). Чешаљ је предмет демонски уобличен, а његова бестијалност је изражена корз присуство животињских елемената: ножице, кукице, рилице, зубац, њушка, реп („Опипавање чешља”, I, 87). Постоји и његова светла варијанта, али је она лажна. Кезило и чешаљ су повезани<sup>412</sup>. Кезило има два чешља у устима („Гост”, I, 91).

---

<sup>412</sup> Са чешљем су повезовани и петли као демонске животиње (Без наслова, II, 74). Они рађају чешаљ мржње, чешаљ гнева.

Послужитељ је такође посебна врста демона повезана са чешљем („После потреса”, I, 99: *Знам да је црни чешаљ изнашао / Још један облик / У ком се појавио (...) Када је чешаљ за нешто запео / Пала је послужитељева здела / Отворила се у чешљев видљив део / Пала је са послужитеља / Људска образина*). У збирци *Ждрело*, сазнајемо да је песнички субјект *чешљев син* („Дунавски кеј”, I, 132), чиме се потврђује да је и сам прошао кроз процес демонизације.

Тамни пењач, демон који се појављује у два истоименим песмама које остварају и затварају прву збирку, тај *далеки моћник* којег смо већ раније, према дуалистичким јеретичким учењима прочитали као Другог Бога, има повлашћен статус не само у првој збирци, будући да метаморфозама обезбеђује своју свеprisутност. Сусрет песничког субјекта са тамним пењачем је чин директног суочавања са страхом од непознатог зла, а само једна од „тактика” приласка таквом демону јесте интензивно „нуђење” песничког субекта да коначно буде нападнут. Други део песме у којем видимо истог демона преобликован је у неименовано „то”. Избор трећег лица у овом случају у складу је са тенденцијом приказивања демона у неутралном роду, као вид сажимања могућности метаморфоза и трансформација. Демонско нема стални (об)лик, а то његово преображавање онемогућава да се оно адекватно именује, док је према магијским принципима потребно познавати му име да би се оно некако уништило. Отуда код Новице Тадића имамо толико различитих именована демонског које се трансформише, како би се именом ухватио сваки његов облик и лик и како би се на тај начин демон укротио:

*час је онај који оштри језик*

*час веверица час прљава кокош*

*час разјарена женка*

*верујем*

*да је неусирно и да ме је само незнатан део напао*

*и читаво је обиље остало*

*у неком глатком зиду неизазвано*

*или у шапи тамног пењача*

*дародавца*

(„Тамни пењач”, I, 61)

Дакле, из примарног демона, тамног пењача, иронично названог „дародавцем”, грана се Тадићев пандемонијум. Принцип умножавања јасно је показан у песми „Смрт у столици” (I, 122–124):

*много је њих превише је њих  
много скакутана много кезила  
о свеколика твоја загасита твоја  
[...]  
столица твоја растресла се у сто лица  
у столик*

*А ничији син, утвара, самотни скот  
Степеништем лагано силази  
У гомилу отворен  
Пре ноћи мрачан речник*

„Ни сам лирски субјект не жели да прикрије да је реч о нечему што се не може једнозначно одредити нити превести у оквире нечега што је прозирно и препознатљиво” (Микић 2010: 28). Песнички субјект је у првом лицу множине. Оваквом деиктичком ознаком се не упућује се само на колективитет којем он припада, већ се указује и на објективност при сагледавању присутног бића.

То биће које се успиње изазива страх и узнемиреност. Али, множински субјект је заштићен опном која се угиба према субјектима, што појачава осећање угрожености и страха (Микић 2010: 29). За тамног пењача се каже да је *са висоравни одуван*, у чему осећамо иронични тон. Означен као неиспољен гост, имплицитно се подразумева да садржи различите могућности и начине на које ће се испољити. Стихови *Отвара ли ми то он уста / да на папир пљувачку проспе* (I, 17) указују се на то да демони узимају власт над песничким субјектом који се бави писањем. Амбивалентност његовог бића, које је у сталном присуству/одсуству, изазива највећу узнемиреност (Микић, 2010: 31) Опна, врата, сенка и решетка су границе које одељују два света: свет из којег тамни пењач долази и свет у којем се колективни и индивидуални песнички субјект налази.

На крају збирке се налази истоимена песма као на почетку („Тамни пењач”), која је састављена из два дела. Док се у првом песнички субјект обраћа директно „моћнику из даљине” и чика га, провоцира да га овај нападне, у другом делу је фокус на

метаморфози демона— час је онај који оштри језик, након тога веверица, прљава кокош, разјарена женка: *верујем / да је несицирно и да ме је / само незнатан део напао / и читаво је обиље остало / у неком глатком зиду неизазвано / или у шаџи тамног пењача / дародавца*. Он је тај који оставља и ствара материјални свет:

*остављајући свет тако сличан  
исељеном мравињаку  
свет шупаљ и бобоњав*

*и речи ове пусте петелке*  
(I, 61)

Страшно биће које доноси узнемирење и страх појављује се одмах у првој песми „Шумор” циклуса *Онај који оштри језик*:

*Онај који оштри језик  
лежи у пећини која се  
међу световима налази*

*док удише  
врхови се планина одроњавају  
дрвеће се сагиба у корење  
птице гњуре у воду  
а ткива у кућама шуморе*  
(I, 20)

То биће, дакле које се налази у прелазу, као и тамни пењач, у простору је између светова, али активно делује у овом свету где изазива и страх и стрепњу, као што то можемо видети у другој строфи. Појављује се и у песми „Пред сан”: *под креветом лиже удове / оштри језик / чека да утонеш / у црно перје* (I, 26). Оно пролази кроз процес анимализације. Лиже удове како какав пас или мачка и оштри језик, а светлосни лептири су му непријатељи. Тадић већ овде уводи унверзалну дихотомију светлости—таме која ће се на различите начине појављивати даље у његовом опусу. Ова митолошка универзалија треба да нам наговести сукоб различитих светова, односно

принципа по којима су они устројени (Микић 2010: 33). Интересантна су та Тадићева оживотворења која касније помажу да се формира отпор свакој механичкој логици, док паралелно долази до аутоматизације живота. То су две компламентарне активности.

Велики је број најразличитијих бића која су описана тако да је представљен њихов изглед и шта она чине. Инспирација је могла доћи из фолклора, али та бића живе у потпуно другачијем свету од фолклорног (Микић 2010: 43) и видели смо у којој мери је постојећа фолклорна основа могла бити дограђена.

Микић издваја два обрасца као основу за грађење тих бића. На једној страни су необична бића чији је опис изграђиван без прецизнијег именованја (тамни пењач, свеколика, нико – дакле, бића непрозирне суштине, па се могу само посредно именовати и означити) (Микић 2010: 43). Процес именованја бића може се објаснити Јесперсеновим „миситицизмом језика” (Микић 2010: 45) – нечисте силе се, према фолклорним веровањима, већ самим именованјем могу изазвати. Друга група су они које песник посебно назива: кезило, кезилићи, грицкало, скакутан, звекан, ругало, саграило, облутан, блесан (Микић 2010: 46)<sup>413</sup>.

Песме говоре, такође, о томе како ће се вршити процес демонизације, односно како ће ствари и обличја овог света попримати демонске карактеристике. Демонизација материјалног света који окружује песнички субјект врши се најпре кроз зачуђујући процес антропоморфизације, те су тако сви демони, али и ствари које бивају демонима обузете, у ствари антропоморфизоване. На пример, већ у песми „Рукавице” (I, 24) – *бацио сам их угао / из кога ме упорно гледају*. Процеси демонизације врше се дакле паралелно са процесом антропоморфизације, односно кроз антропоморфизацију: *није то једно једино дрвце / у кутији шибица // сумпорно зрно његово је око / пре експлозије беса притајено* („Притајено око”, I, 25) Истовремено се на тај начин не врши само песничко очуђавање материјалног света, већ и алијенација песничког субјекта, који се удаљава од појавног света.

Као да се иста песма даље наставља у песми „Квочка”, где се антиципира један од будућих доминантних демона који припада птичјем роду. Сваки нови демон повезан је са већ постојећим или врховним: *Ситнији његов потомак / дубоко је / квочки у корен перја поринут* (I, 23) Даље ће се овај демон појавити у циклусу *Кокош у соби*.

---

<sup>413</sup> Микић изражава сумњу да је ово песников покушај да именује једно биће, подложно сталним променама, већ да је у питању више бића (2010: 46).

Интересантно је њено појављивање у песми „Кокош у соби” (I, 36). Песнички субјект зна да је она ту упркос томе што је не види:

*ње не видим  
иако собни простор  
квоца и узмахује  
да ми ваздух лице шиба*

*кад цигарете или прсте запаљујем  
креста се на шибици јави*

У следећем циклусу појављује се анонимна птица у песми „Птица” (I, 45). У народној књижевности, како би људско биће добило неку натприродну моћ, њему могу израсти мала крила испод пазуха, овде пак, птици испод крила расту руке:

*птица кљуната иза леђа што на грани чучи  
у малој руци израслој испод крилца  
твоју слику држи*

*тепа јој речи слатке речи кухињске*

Збирку *Смрт у столици* отвара песма под називом „Свеколика”. Свеколика је такође демон (карактерише је „риђи кашаљ”) који мења обличја. Али док је код Тамног пењача било тежиште на томе да се укаже на његову индефинитивност, идентификацијску неодредљивост и немогућност именовања, код Свеколике је важније појављивање у много ликова. Након ове пролошке песме улазимо у свет аутентичних Тадићевих демона – скакутана („Они нокте зајухују”, I, 70), а потом и кезила. Скакутан је „сродник” пилетов („Пиле”, I, 71), замишљен као сенка која надживљује биће (Микић 2010: 46). И „покојнице” се као и скакутани јављају у неорганизованим скуповима (*немирни скупови иште на томе да се укподмукли / злићи јетки занесени*). Следе и „грицкала” (I, 75): „Све што грицкала чине има за циљ да преокрене ток ствари и да изазове забну, па и да узнемири.” (Микић 2010: 48). Демонску дружину допуњују кезилићи („Кезилићи”, I, 77). Песма је организована као опис, без глагола којим би се означила радња, стање или збивање, а заправо је читава песма „радња”. Опис је дат

тако да се види шта кезилићи раде. Кезилићи су сведени на телесно. Најпре од тога да је у питању вештачки зли осмех, а потом и то да су губице, балаве, разроких језика, иверје (отпадници) похотни, сечива, сисала, лизала, мљацкала, кусала, телоточци и растакала, клапкала. Њихово је порекло змијско (разроки језици), а крију се на местима где и ваши (у порубима и шавовима), ситни демони сведени само на глаголе прождирања. Они су истовремено и паразити и отпадници (иверје), чак и када нису нарочито именовани („Дремеж”, I, 78). Поред тога што су њихови називи најчешће у деминутивима, такви су и делови њихових тела, па скакутани имају трбушчиће, ножице и ручице („У летњиковицу”, I, 79).

Тадићева поезија донекле следи причу о Сатани као палом анђелу, али то није једини вид појављивања анђела. У песничком свету ове поезије, они најчешће представљају двоструке отпаднике. Они могу бити отпадници заједно са главним палим анђелом, али се и од њега могу одвајати, будући да су и сами амбивалентна бића која делују према законима инверзије, мимо каузалности и логике ирреверзибилног времена:

*Вратиће се глас у анђелову трубу,  
и опет ће да устане накао на ноге.*  
(„Ноћ пролази”, III, 130)

У песми „У фризерском салону” (I, 212), то је анђеоски маказица који обавља посао шишања арханђела представља хуморно гротескно обликовану деформацију лица. У песми „Ножул” (I, 218) анђеоски доноси „звекет ножева” и „буку перја”. „Везујући две слике: слику анђела из предања и слику анђела који звекеће ножевима, Новица Тадић гради слику у којој су укрштена два означена. На тај начин се повезују две семантичке перспективе: једна, до одређене мере, преузета из предања и друга коју сам песник гради и која треба да, у одређеном правцу, деформише ону прву да би пренела поруку која је настала у специфичном искуственом контексту” (Микић 2010: 60). Амбивалентна је и природа *пламеног арханђела* („Кошчице жута”, I, 280), анђела против којег се треба борити („Раширио си носнице као крила”, II, 230). Анђеоски може бити благ („Испред мене се указујеш”, IV, 147; „Под крило”, III, 178), добар („Мале молитве”, IV, 236), анђеоски чувар („Шум крила”, III, 140), „Молба” (III, 105) „Превласт” (IV, 23), али може деловати и потпуно супротно и зачепити неком уста („Шта је рекао младић”, I, 224), бити анђеоски смрти („Свест”, I, 138) или гневни анђеоски („Језичара”, III, 9). У том случају, његова дела су идентична ђаволским:

*Туку ме анђели вишињи  
по плећима,  
врагови одоздо по петама.  
(„Долази плата”, IV, 266)*

*Ти, анђеле, дођи  
да ми душу  
извадиши  
(„Тонем”, IV, 267)*

Логика овог песничког света дозвољава да и крајње бестелесне појаве, каква је анђео, буду материјализоване. Отуда анђео не само да има тело, већ се оно на више места означава метонимијом – месо – не би ли се тиме степен његове телесности појачао до гротеске („Наплавина”, II, 41). Метонимијско издвајање анђеоских крила (*пало анђелово крило*, „Ново гробље”, IV, 108), прави директну везу ка Тадићевом схватању крила и летења као демонске особине.

Три ратника под маскама („Долазе по мене”, III, 175) представљају демонизоване људе, који су постали извршиоци одређеног система и дефинисани су једино својим репресивним функцијама којима угрожавају појединца. Такав је и велики давител из песме „На повратку из ноћног клуба” (I, 189).

Посебан демон из групе „палих”, који као и њихов предводник, име добија деривацијом уз помоћ суфикса -ло, је и *саграило* (I, 180) – *сиви скот многоудни*, који градским простором на узици псећој јагње проводи и оставља измет. Прикључује му се и *стравило* („Прва плоча”, I, 208), чије је име по својој природи двоструко семантички кодирано. Са једне стране, његов творбени суфикс упућује на сродност са овом групом Тадићевих бића, а са друге може означавати страву по себи, у аналогној вези са лексемом лудило. Цела песма, испевана у форми ритмичне прозе, говори нам уз шта се све везује стравило, односно шта све својим присуством демонизује. Попут кезила који је у низу песама демонизовао присутни свет, овде долази до сажимања и читав свет, сагледан као полазиште ужаса, налази се у једној песми. У „Првој плочи” (I, 208) сажета је читава историја човечанства као извора страха и станишта страве. То је закон – заповест коју оставља Тадић на крају збирке *Огњена кокош*. То је врховна заповест ове демонске животиње и кључ у којем се да читати овај свет – *огромно стравило*



*бесконечно стравило немогуће / стравило.* Текст ове песме је непрекинути запис, неподељен интерпункцијским знаковима, као *scriptum continuum* средњовековних рукописа. Одсуство те сегментације држи хаотичну целовитост света на окупу. Иако је и ово једна од Тадићевих песама без глагола, у њој су тим изостанком сажета сва овоземаљска збивања, и у њој сва бића и идеје.

Да су демонске слике заправо само слике овог света, објашњава и сам песнички субјект у песми „Вампир” (III, 104), коју у том смислу можемо сматрати и аутопоетичком, будући да се у извесном смислу разоткрива свет тамних бића. Она су еквиваленти самих људи. Отвара се питање постоје ли демонска бића по себи или су она само слика злог света који настањује савремени појединац<sup>414</sup>. Песма не даје коначан одговор, и остаје у семантичком пољу модалитета – можда – али сугерише значењску еквивалентност:

*Али није он (демон, Ј. М.) некакав глумац  
да доконе људе забавља.  
Он пресреће и зауставља  
где га зову и не очекују.  
Можда је он баш онај човек  
што с кишобраном у руци журно некуд оде.*

Слично је и у песми „Ноћ у Б.” (III, 128) – *Можда то и није била жена, већ вукодлак.* Заправо цео систем односа људског и демонског функционише по принципу реверзибилности. Као и у фолклорној традицији, демони имају обичај да се претварају у људе:

*Демон кад ме позове људским гласом,  
увек ме превари  
и, већ заробљеног, зароби.  
(„Ноћна шетња”, IV, 8)*

---

<sup>414</sup> У песми „Гатка о лажима” (IV, 181), непријатељи, оговарачи су *чудовишта од дима и лажи*. Такође, портрет људског бића може бити обогаћен једним детаљем који је животињског порекла, да би се прикључио демонском свету – *пуковник главом / и јарчевом белом брадом* („Пуковник главом”, IV, 39). Демонско се увек открива у детаљу, какав је већ поменуто *изненада израсла чељуст* (II, 67).

У песми „Тамне ствари” (IV, 29), идући трагом песничке имагинације, открива се порекло тог песничког света. Та синтагма „тамне ствари” обухвата сву појавност, и биће и предмете, и оне покрећу песнички субјект: [...] *отварају моје очи, / подижу руку, грче прсте*. Место и време које оне настају је фолклорног порекла: *иза девет брда; ноћ је њихово царство*. Та њихова амбивалентност, да су истовремено близу и далеко, објашњава се на крају, када песнички субјект показује да су оне у грудима, у срцу. Алузијом на барокног Венцловића, Тадићеве тамне ствари у срцу, блиске су црном биволу у срцу. И код једног и код другог аутора, оне остају неуништиве и необјашњиве. Тамна бића најстрашнији атак врше онда када *криве његов рукопис* („Наопако ми било”, IV, 146), односно нападају песничко биће које пише поезију.

Прихватање инверзног бога, демона, је и у лику кокотуше (I, 183), бога Косоши („Ритуал”, I, 181) или господара – људескаре са високим псима („Из лога”, I, 129). Принцип инверзије, означен као преображење (I, 169), показан је и у лику страшног сина. Очуђавање хришћанских концепата извршено је не само када је Бог (Отац) у питању, већ и Син, који постаје носилац демонских карактеристика: он стоји на једној ноzi (демонска хромост), треба да убије рибљом кости (риба је хришћански симбол) или да дође са плодом у руци (алузија на јабуку са дрвета спознања, која је човеку донела пропаст).

Како су демонизовани сви облици људског понашања, у овом универзуму нимало необично не изгледа успостављање различитих облика присности са демонима. Као и у фолклорном свету, са демонским силама се општи непосредно и са њима се ступа у непосредне везе и односе. Није у питању само друговање са ђаволом, већ је такав и риђи рођа („Јављају ми из централе”, II, 14) или демон мој („Огртач, фикција”, II, 15), о чему сведочи и позив утвари да се врати (O, 29).

На крају, демонизовани су сви људи који су слепи извршиоци некаквих послова: лопужа (I, 197), батинаш (I, 238), лукави прождирач (II, 10), вртлар (II, 30), механичар (II, 53), аранжер (II, 120), молер (III, 18), рупаш (II, 34), омчар (III, 40), док су директно фолклорног порекла: узма (II, 103), баук („Ракијаш”, II, 137), Баба Јага (II, 146), Змај (II, 196).

## 5. 5 Тадићева поезија и сликарство: додир стваралашких имагинација Новице Тадића и Јеронима Боша

Имајући у виду првобитно синкретичко јединство свих уметности, заједничко језгро из којег су потекле, говорити о њиховим међусобним релацијама потпуно је оправдано и данас када су се уметности формално одвојиле. Упркос само привидној раздвојености, интерференције знаковних система различитих уметности, па и сами методолошки приступи у њиховом проучавању, указују на то да се оне и даље држе принципима нераскидивог јединства, које их је окупљало и док се нису појмовно диференцирале<sup>415</sup>.

Ова проблематика се на посебан начин сагледава у оквиру савремених хуманистичких истраживања (Interart(s) Studies), а нарочито последњих деценија, тачније од деведесетих година 20. века, када бива уведен појам интермедијалности, као и појмови трансмедијалности и мултимедијалности уз постојећи појам интертекстуалности. Интермедијалност и мултимедијалност нам користе како бисмо објаснили повезаност између књижевности, филма, позоришта, телевизије и других нових медија, док је појам трансмедијалности постао један од кључних оперативних термина трансмедијалне наратологије приликом објашњавања феномена транспоновања света приче из једног у други медиј.

Појам интермедијалности је у науци све присутнији, а пораст интересовања се поклапа са технолошким прогресом и иновацијама у информационим технологијама. Поред великог наративног заокрета, увођењем посткласичне наратологије у оквир хуманистичких истраживања, дошло је, како на то упућује Волф, до још једног обрта на подручју хуманистике, који можемо назвати интермедијалним заокретом (2011: 2). Да бисмо овај појам боље разумели, морамо се позабавити и самим појмом медија (медијума). Волф предлаже шири концепт дефинисања – да под појмом медија подразумевамо не само технички комуникациони канал, већ и средство и материјал који формирају информацију кроз употребу једног или више семиотичких система (2017: 241)<sup>416</sup>.

---

<sup>415</sup> Концепт повезаних дела чува се у делима тзв. „тоталне уметности” (*Gesamtkunstwerk*), где се као најчешћи репрезентативни примери издвајају дела Вагнера или Ворхола.

<sup>416</sup> Овај рад Вернера Волфа објављен је први пут 1999. године.

Сам термин интермедијалност је најпре означавало прилично хетероген појам, док су се временом његова значења сужавала и спецификовала кроз различито оријентисане теоријске приступе. Оно што је кључно на почетку издвојити је да тај појам указује на укидање граница међу медијима, „crossing of media borders” (Рајевски 2005: 54) и да се тиме приближава како постмодернистичкој уметности, тако и интердисциплинарним и мултидисциплинарним истраживањима која су окренута отклањању свих ограничења у проучавању одређених феномена. Увиђамо да интермедијалност није тек само једна категорија, већ да постаје симптом културе нашег доба.

Али поред појма интермедијалности, морамо разликовати и друга два која су са њим у тесној вези, а то су мултимедијалност и трансмедијалност. Један од покушаја појмовног разграничења упућује на то да се под мултимедијалношћу подразумева појава присуства више медија у оквиру једног дела, да појам трансмедијалности реферише на прелазак из једног медија у други (транспозиција, транслација), док интермедијалност представља корелацију медија и њихове међусобне узајамне утицаје (Катенбелт 2008). У ширем смислу под појмом интермедијалности могли бисмо једноставно одредити било који феномен који укључује више од једног медија (Рајевски 2005: 46), док Рајевска прави разлику када овај појам одређује у ужем смислу и истиче да се он може схватати тројако: као медијска транспозиција (медијска трансформација, промена медија), чији најбољи пример представљају филмске адаптације књижевних дела; затим као мултимедијалност (плуримедијалност, односно комбинација медија) какву проналазимо у позоришним извођењима, опери, илустрованим рукописима, стриповима, перформансима, мултимедији<sup>417</sup>; и као интермедијални односи, попут референци на неки филм у литерарном тексту, или као појављивање одређених техника, на пример филмске технике, односно технике монтаже, у књижевности, као музикализацију књижевности и слично (2005: 51–52)<sup>418</sup>. Ова класификација опет не ограничава могућност да једно дело може испунити услове за сва три одређења.

Односи међу медијима у циљу проучавања најпре књижевне уметности постају подручје интересовања и посебне гране наратологије – трансмедијалне наратологије –

---

<sup>417</sup> Мултимедијалним називамо она дела уметности која комуницирају кроз више медија и на више канала преносе исту информацију. Мултимедијалност означава „сарадњу” различитих медија у једном материјалном артефакту или уметничком догађају.

<sup>418</sup> „Medial transposition”, „media combination”, „intermedial references” (уп. Рајевски 2005).

која је такође настојала да успостави дисктинкцију међу појмовима трансмедиијалности и интермедиијалности. Док интермедиијалност указује управо на односе међу медијима, њихове међусобне утицаје, трансмедиијалност означава појаву да се један феномен може појављивати у свим медијима, односно прелазити из једног медија у други (уп. Рајан 2013).

Рајевска наглашава да треба разликовати појмове интермедиијалности и интрамедиијалности (2005: 46)<sup>419</sup>. Појам интермедиијалност везује се за односе између медија, те у том смислу и заста сугерише прекорачење граница међу медијима и појављивање, на пример, једног мотива или дискурса у различитим медијима. Појам интрамедиијалности пак упућује на то да нема прекорачења граница, односно да се релације посматрају унутар једног истог медија. У том смислу се интертекстуалност може сматрати једним од типова интрамедиијалних односа, а ту се свакако убрајају не само релације међу текстовима већ и међу другим подсистемима какве су релације између филмова, слика, музичких композиција итд. Интертекстуалност и интермедиијалност имају једну заједничку црту, а то је преузимање нечега из једног дела и његово преношење у друго. Но, ти поступци се ипак знатно разликују, пре свега зато што интертекстуалност остаје у домену текста, а интермедиијалност отвара палету различитих односа текста као медија са другим медијима.

Колико су интермедиијалне студије занимљиве и значајне за проучавање књижевности, покушава да одговори Вернер Волф и открива пет могућих истраживачких поља: 1. литература као медиј који има заједничке трансмедиијалне особине са другим медијима и који зато захтева компаративни приступ; 2. књижевност као медиј који носи материјал за транспозицију у други медиј или који може позајмити материјал из другог медија; 3. књижевност као медиј који може ући у мултимедиијалне комбинације са другим медијима у оквиру једног уметничког дела; 4. књижевност као медиј који може да на различите начине реферише на друге медије; 5. књижевност као елемент историјског процеса поновне медијалности (2011: 4). За наше истраживање повезаности сликарства и књижевности, нарочито ће бити значајно прво поље.

У разговору „Интуицију треба изнова покретати” који је за *Књижевну реч* 1976. године водио са песником Новицом Тадићем, Петар Цветковић примећује: „Мало је

---

<sup>419</sup> „A broad intermediality concept of this kind allows for making fundamental distinctions between intra-, inter- and (ultimately) transmedial phenomena, at the same time representing a transmedially useful category.” (Рајевски 2005: 46)

песника који се користе искуством других уметности. Миљковић је говорио да се Ајнштајн може препевати. Читајући твоје песме, учини се, неретко, да да гледамо слике Шагала или Боша” (1976: 7). Иако помало неспретно, ово запажање које је о Тадићевој поезији изречено после изласка његове тек друге збирке песама, наговештава једну добро уочену повезаност не само различитих уметности већ и временски удаљених стваралачких имагинација, посебно када у виду имамо сликарство Јеронима Боша. Овај, чини се, симптоматични додир вековима удаљених уметника, који је у српској науци тек спорадично евидентиран<sup>420</sup>, требало би да укаже на нешто више него што је сличност ликовних и песничких слика и да проговори о комплексности повезаности која би нам могла помоћи у узајамном одгонетању великих тајни коју су за собом оставили опуси ове двојице уметника.

Погледајмо шта на поменути коментар одговара сам песник: „*Несретна* машта ради сама по себи, из себе саме; она се не обазире и као да јој се не тиче ништа друго. Миљковић је био несретна мисао. А несретна мисао звера; она може да ’препевава’, да сажима, да обухвата и црпи вечно гладна. [...] Наиме, стално ме прати једно да тако кажем под-осећање да је *свет као целина изопачен и нападан*, да је збориште помаме и жестине. Неоспорно је да су многи ствараоци то *под-осећање* довели до израза и пуног знања. Не знам колико сам ја у томе успео.”<sup>421</sup> Иако Тадић није дао директан одговор на постављено питање, он имплицитно указује на оправданост оваквог повезивања. У поновљивости, како Тадић каже тог „под-осећања” да је свет „изопачен” и „нападан”, у чему можемо ишчитати сублимирану и сажету читаву Тадићеву аутопоетику, проналази се кључ не само за читање првих двеју збирки већ и читавог његовог песничког опуса. Интуитивност која лежи у корену спознања и стварања, поновљена је у Тадићевом песничком свету, истина у другачијем уметничком материјалу, у другој епохи, али и даље носи снажне реминисценције на своје претходнике, ма којим уметностима да припадају. И не толико посвећеном читаоцу Тадићевих песама, као ни претераном познаваоцу и заљубљенику у Бошово сликарство, сличност између два уметничка универзума биће лако уочљива, а наш задатак је да откријемо смисао овог повезивања, односно, да покажемо о каквој врсти повезаности је реч, а која проистиче

---

<sup>420</sup> Тихомир Брајовић запажа да је Тадић „креатор бошовски фантазмагоричних поетских конфигурација” (2009: 27).

<sup>421</sup> Песник је и те како био свестан многих веза између његове поезије и сликарства и поезије других уметника (Тадић 2012: О, 160)

из примарне сличности песничких слика. Јасмина Лукић другачије мисли; она сматра да испитивањем природе демона и уочавањем сличности како са фолклорним и митолошким обрасцима, тако и са Бошовим сликама, не бисмо добили „релевантну основу за разумевање песничког пројекта чија су та бића део” (1985: 96). Ми ипак мислимо да ће нас уочавање сличности између имагинације двају вековима удаљених уметника ипак приближити сврховитијем закључку.

Јероним Бош (1450–1516), холандски сликар који је стварао на заласку средњовековног периода, изазов је како некадашњим тако и данашњим историчарима уметности. Готово све у вези са његовом животом и радом, недовољно је познато: од питања самог идентитета сликара до интригантности његових сликарских визија, које тешко да одражавају само дух епохе којој је припадао (уп. Поли 1979, Бозинг 2003). Како можемо уочити на његовим сликама, оне су прави пример онога што Јохан Хуизинга означава синтагмом „јесен средњег века” (1991). Дезинтеграција средњовековног религиозног погледа на свет и смисла уметности приближава нас не само раскалашности ренесансе, већ и оном доживљају смрти и греха које ће касније развити барок, док ће елементе барокне традиције преобликовати и надреалисти<sup>422</sup>.

У тумачењу Бошових слика, интерпретатори су се кретали различитим стазама, покушавајући да проникну у тајне његове имагинације. Званично, као припадник ортодоксног католичког уружења „Наша Госпа”, он је на својим сликама представљао религиозне садржаје, са посебним освртом на тему искушења, једнако занимљиву и нашем песнику, с тим што се о религиозности у Тадићевој поезији отворило читаво проблемско подручје које није остало у оквирима једне интерпретативне могућности, како смо настојали да покажемо. Дакле, на Боша можемо гледати не као на неког пуког визионара који се чудесним опијатима преносио у халуцинантна стања<sup>423</sup>, одакле су се рађале за логику разума необјашњиве визије, већ управо као на ону врсту уметника која се аутентичношћу свог израза у обликовању постојећих тема, тешко да ухватити у естетски хоризонт епохе којој је припадао. „Сликао је као да се стварност најлакше може досегнути ако се најпре штрпка по комадић од свега и свачега, а онда све то

---

<sup>422</sup> „Неки аутори га виде као својеврсног надреалисту из петнаестог века који црпе узнемирујућа обличја из подвести [...] За друге, Бошово сликарство одражава средњовековне езотеријске вештине као што су алхемија, астрологија или вештичарење. Најпровокативнија су можда ипак настојања да се Бош повеже с различитим јеретичким учењима која су постојала у средњем веку.” (Бозинг 2003: 7)

<sup>423</sup> Поред оваквих упрошћених тумачења, било је и оних која су све покушавала разрешити у домену утицаја јеретичких учења.

поново преслижи” (Симић 2006: 143), сликајући свет изнутра, а не онај споља, јер да би се видела истинита слика света треба обухватити и оно што људи виде затворених очију (Симић 2006: 145)<sup>424</sup>. Уистину, могли бисмо рећи да се он у оквиру свог религиозно инспирисаног сликарства и није удаљавао од времена у којем је живео и да управо говори о проблему умножавања грехова, па и проблемима унутар саме цркве<sup>425</sup>. Све би га то, говорећи данашњим језиком, поставило у ред друштвено ангажованих уметника (нарочито ако имамо у виду повезаност државне и црквене власти у Средњем веку). Бошов фантазмагорични свет који настајују најразличитији појавни облици демонског, личи на Тадићев песнички бестијаријум, који је резултат екстериоризације егзистенцијалне угрожености, односно израз материјалних и духовних зала нашег доба, чиме његова поезија додатно обликује поетику (нео)веризма. Један другачији вид мимезе који би се изворно и дао ставити под капу формалистичког „очуђења”, осликава како егзистенцијални страх, тако и социјалну и идеолошко-политичку позадину једног доба, као што и Бошове слике приказују настраности позног средњег века, оптерећеног умножавањем грехова, апокалиптичким идејама, крајем времена и доласком Будућег века. Нестабилност композиције, склоност ка детаљу па и изокретање конвенционалних правила перспективе уз дезоријентисаност самог простора, коју од Боша касније преузима и Питер Бројгел Старији, је оно што такође повезује двојицу уметника.

Пре свега, у очи упада невероватна сличност Бошових слика и Тадићевих стихова, најпре на плану обликовања ликовних и песничких слика. Поред детаља који приказују чудновата бића, која су заправо полу-бића, састављена од гротескно везаних полова (гмизавци са ликом човека, птичјим крилима, ногама инсеката), ту су и мини-

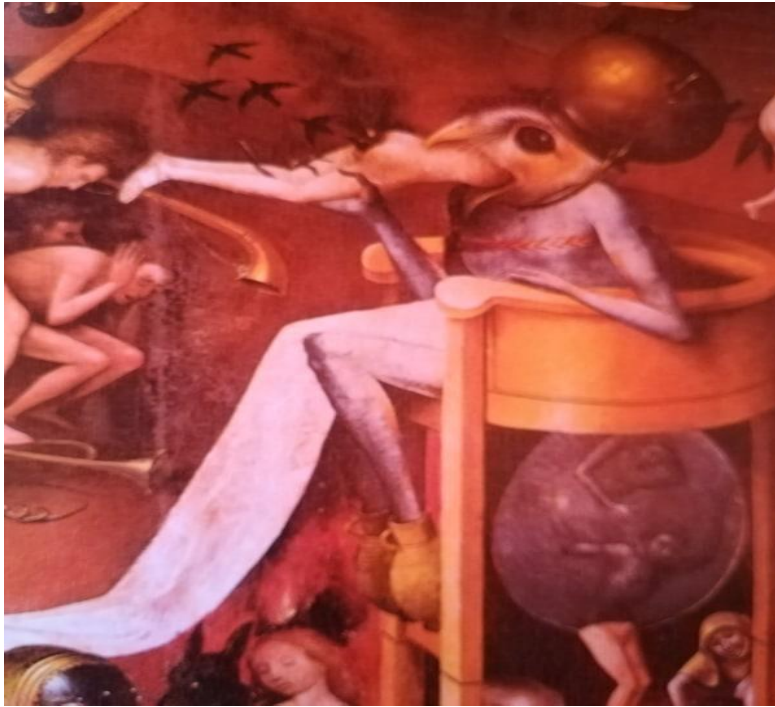
---

<sup>424</sup> Говорећи о Бошовом сликарству, Симић га повезује како са Лотреамоном, тако и са Џејмсом Тејтом, чију је поезију код нас преводио Новица Тадић.

<sup>425</sup> Против рађања пакла у средишту цркве говори и поема *Балдус* Теофила Фоленга из 1517. године.



сцене (попут прождирања и пробадања).



Слика бр. 1, Јероним Бош, *Врт уживања*, детаљ (Бозинг 2003)

Једна од основних карактеристика демонских бића која су представљена на Бошовим сликама јесте да су она резултат необичних језивих гротескних спојева, какве проналазимо и код Тадића. Од преплитања удова протагониста, комбиновања различитих животињских делова тела, животињских и људских делова тела (људске главе у корњачином окопу, доминиканац са мишјом главом) или незграпно спојених људских делова (ноге и главе на којој се само налазе уши), преко монструозних тела са дугачким реповима, инсектоликих бића (опет са по којом цртом антропоморфног). Бића Бошовог света су полу-бића, полу-људи, полу-животиње, али има и таквих врста претапања људских и животињских елемената у комбинацији са предметима (јаја<sup>426</sup>, игле, итд.) Инсект, ђаволчић, са главом човека и телом кукца прави је пример Бошовог полу-бића. Сва она су могла бити протумачена као визуелне трансплантације вербалних метафора које долазе из библијских и фолклорних извора. И код Боша и код

---

<sup>426</sup> Слике Бошових распуклих јаја којих има и код Тадића, код којих су јаје и кокошка чести мотиви (симболи). Она имају везе са обнављајућим принципом гротеске која потиче из народно-смеховне карневалске културе.

Тадића, та бића су слике зла које се проналазе у овом свету, и израз су саркастичног песимизма у овом свету.

Ханс Зеделмајер каже да се са Бошом демонско јавља први пут као област издвојена за себе, *sui generis*, и да је она издигнута насупрот небу и земљи са својим стваралачким принципима и законима (уп. Де Поли 1979: 122). Паклена бића Хијеронима Боша су хибриди који, како наглашава Умберто Еко имају „сопствену инкубацијску аутономију” (2007: 101) и не зна се да ли долазе из бездана или насељавају неопажено наш свет. Као припадник братства „Наша Госпа”<sup>427</sup> (иако конзервативног духа било је усмерено и на реформацију обичаја) вероватно је био позван да кроз своје приказе који су подсећали на низ алегорија, моралише о декаденцији свог времена, те је толику количину демона могуће тумачити пренамноженошћу порока у друштву. Отуда су и повремени детаљи земаљске раскалашности на његовим сликама део тежње која инсистира на страху од греха.

Код Тадића налазимо сличне спојеве, исте естетске обликотворне поступке само обликоване у другом материјалу – језичком, и не говоримо више о ликовним сликама већ о песничким. Бизарне гротескне спојеве можемо најпре уочити у Тадићевим полусложеничким неологизмима, којих у овом опусу има више од седамдесет, попут: жилет-језик, сумрак-жеље, бог-кртица, врата-уста, собичак-јаје, жлезда-звезда, руке-полипи, пламен-крило, уд-фрулица, цурица-цуцлица, пудер-речи, човек-ваш, гоблен-брбљарија, флаше-девице, левак-увце, беба-пепељара или клозет-мама. Поред постојања *кезила* и *кезилића*, *саграило*, *грицкало*, *мљацкала*, *кусала*, *сисала*, *лизала*, *клапкала*, *растакала* и *скакутани* представљају Тадићеве оригиналне визије демонских облика. Они се, баш као и код Боша, могу даље упустити у игру комбиновања са предметима као „флаша кезило”, „сијалица кезило”, „лонац кезило”, „бокал кезило”, „славина кезило”, „игла кезило” итд. Овим поступком су се познати елементи свакидашњице претворили у нешто што је непознато, туђе, али својом појавом врло узнемирујуће и изненађујуће, управо у складу са принципима одређења гротеске коју излаже Волфганг Кајзер (2004). Репертоар сличних узнемирујућих слика се шири у недоглед: „очешљано огледало”, „умрли колибри”, „моћан и дугореп црни чешаљ”, „уснице дубинског сунђера”, „рукописи са зглавкастим удовима”, „леје засађене људским телима”, „кућа на кокошјим ножицама”, „човек са копитама изван сандука”,

---

<sup>427</sup> Нема поузданих података о томе да је припадао било којем јеретичком удружењу.

до потпуно обликованих бошовских ситуација-слика, коју смо већ узимали као парадигматични пример демонског деловања:

*Животињице моје  
чеда моја  
пијте моју крв  
наситите се  
моји мили.  
(„Родитељ”, О, 75)*

Права бошовска демонска фигура, коју *ни Бог не сме погледати* састављена од диспаратних делова је у песми „Олупина” (II, 52). Песма је у целости опис тог страшног бића, а издвајамо само један њен део:

*Преместио чељусти у зенице.  
подвољке на мршаве образе;  
стегна обесио о кључне кости,  
јаје му цврчи у надутим устима.*

*Усадио зуб под нокат,  
изврнуо бураг и ставио га на лобању;  
закачио уд под језик,  
измешао прсте укрстио цеванице.*

Кључна разлика је што је у Тадићевом изокренутом свету место Бога упражњено и што на његово место долази један од демонизованих облика – *огроман вечити инсект који безбројна своја крилца и подкрилца исукује и склапа* – док је сфера божанског на Бошовим сликама, бар на први поглед, у регистрима католичког хришћанског учења.

До које мере се могу пронаћи сличности између ликовних и песничких слика и поред свих инсектоликих бића и демона, може посведочити и овај пример који иде у прилог тези да Бошове слике буквално садрже пресликане песничке метафоре, те да је заиста неопходно и даље истраживати о Бошовој књижевној лектири. Погледајмо један у низу аутопортрета Боша у виду алхемичара у горњем делу слике „Музички пакао” на триптиху *Врт уживања*; то је лик којем је тело стабло, ципела чамац, а шешир плоча на

којој се сподобе обрћу као око котла из којег куља пара. Иако личи на карикатуру то је једино персонализовано лице, како каже Ђиро Долфрес, једино које је свесно и које због тога пажљивом посматрачу Бошове слике неће промаћи (према Поли 1979: 25).



Слика бр. 2, Јероним Бош, *Врт уживања* (<https://www.blic.rs/kultura/vesti/vrt-uzivanja-desifrovanje-jednog-od-najslavnijih-i-najsokantnijih-remek-dela-u/mq1s6db>, 11. 10. 2017.)

Код Тадића, пак, читамо: *Ти који се појављујеш као крошња дрвета, обећани у свакој ствари могући лику*. Осим тога што је ликовни елемент дрвета присутан у обе слике, и код једног и код другог аутора реч је о метафизичком центру, уму датог света који креира и претаче, уобличава и разобличава. Други, пак, аутопортрет на слици *Искушења Светог Антонија*, где је представљен иза леђа Светог Антонија као инсектолико биће које има само главу са упечатљивим ушима и ноге, толико деформисан облик доведен до крајњих граница растакања његовог идентитета, подсећа на један исказ који је слика и прилика Тадићевог лирског субјекта – *Ругоба последња, изобличење свих изобличења ја сам* („Призивање ноћи”, I, 127) Та заједничка поетика изобличења, на формалном и садржинском плану, план је деловања Другог бога у Тадићевој поезији – *да све што постоји / изобличи / у наказу једну немогућу* („Славуј”, I, 176)



Слика бр. 3, Јероним Бош, *Искушења Светог Антонија* (<https://www.hieronymus-bosch.org/>, 11. 10. 2017.)

У том смислу, оба аутора своју естетику граде на елементима естетке ружног, које, како објашњава Умберто Еко (2007), потиче из реакције ужаса или страха и гађења које примећујемо и на сликама и у песмама. Ружно у виду застрашујућег и ђаволског доспева у хришћански свет са *Апокалипсом* (Еко 2007: 73). Раније се ђаволско није јављало са тако јасним соматским облицима, него више кроз поступке или последице свог деловања, али се након *Апокалипсе* јавља читав низ чудовишних бића и језивих догађаја који улазе у свет хришћанства:

*И скакавци бијаху као коњи спремљени на бој;*

*И имаху косе као косе женске, и зуби њихови бијаху као у лавова* (Откр. 9, 7)

[...]

*и имаху репове као скорпијине, и жалци бијаху на реповима њиховима* (Откр. 9, 10)

[...]

*И тако видјех у утвари коње, и оне што сјеђаху на њима, који имаху оклопе огњене и плаве и сумпорне; и главе коња њиховијех бијаху као главе лавова, и из уста њиховијех излажаше огањ и дим и сумпор* (Откр. 9, 17)

Бошове слике диектно можемо повезивати са *Откривењем Јовановим*. Једна од апокалиптичних слика је она на којој видимо два уха са ножем између, која сама ходају кроз свет, а потом је ту и изолована глава са шеширом која се претвара у циновске гајде.



Слика бр. 4, Јероним Бош, *Врт уживања*, детаљ (Бозинг 2003)

Између тела чуче и седе паклени духови и мучитељи. Занимљива, а истовремено веома збуњујућа је незаинтересованост и равнодушност саме жртве. Чини се да слици недостаје емоционална перспектива, управо као што и Тадићеву поезију карактерише одсуство емоционалности. Беспомоћно стојимо пред сликама предела на којима се лудује у врту похлепе; застрашујућа мешавина механичког, биљног, животињског и људског света и све се то представља као наш свет који се креће мимо устаљних пропорција. У Тадићевој песми „Пасја прескакала” (I, 152), у бошовској атмосфери, проналазимо мноштво демонизованих ликова животиња: јастреба, змију, пацова, сијасет инсеката, непозната чудовишта, савршене гмизавце, Мајку Страхоту, петеножну одојчад, војску црва непобедивих, зверчице, шумску коку – *истински наказни свет*. Издвојићемо још неколико примера Тадићевих слика бошовског типа:

*у ваздуху прохладном разјарена женка  
чепове отвара и над теменом  
у нарасли левак  
дугачко црево празни*

[...]

*пожудну сам језичину  
преко браде отегао  
дивне ли узице  
(„Сумрак”, I, 53)*

*И један дечак са свиралом  
Као коском*

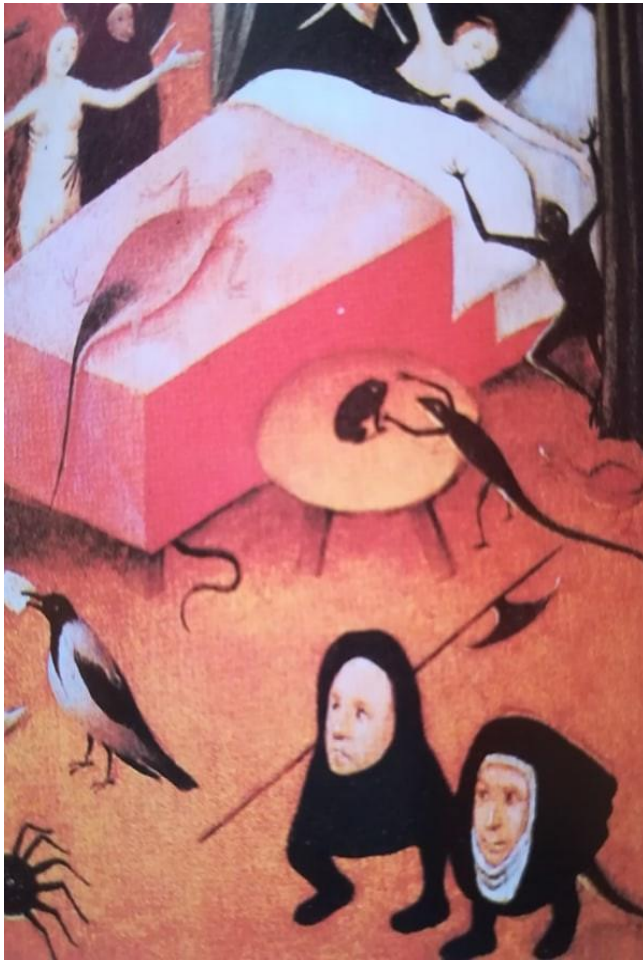
*Из ње мишији реп вири  
(„Послужавник”, I, 95)*

У песми „Звекан” (I, 148) присутан је бошовски лик једнооког, згрбљног, са жилет-језиком, ниткова који зечева коље, носи посуду за крв и секиру под пазухом<sup>428</sup>, као и у песми „Нико” (I, 182) где има косу од жице, стакла и свећа, двосекле усне и петокраки језик, а уместо стопала два вражја точкића. „У три лика” (I, 145), пародија и бласфемиа светог тројства, представља тројицу Тадићевих демона, који својим именима изазивају пре свега комична и гротескна осећања: зврндов, ругало (*протува отворених уста / округлих, избачена језика*), кењац. Аналогно њима су и Тубаста, Кривоуста, Кљуната – „проклето тројство” у песми „Аветима ја надевам имена” (IV, 155) у којима ове три фигуре чине један Лик. Још из наслова се провлачи идеја о њему као творцу тих авети (и свега што постоји). Ту се активност песничког субјекта приближава демијуршкој, јер се именовањем те авети и стварају.

Бошовском свету припада и господин са кратким ножицама („Сонет на улици”, I, 150), с тим што његову карикатуралност треба видети као опис недостатка одређеног етичког квалитета. Он је снисходљиви чиновник, жртва и истовремено творац тог система.

---

<sup>428</sup> Његова једноокост, киклоповштина, Тадићу може бити занимљива због саме визуелне гротескне представе бошовског типа, где недостатак симетрије изазива језовитост, али и због поигравања митом о Киклопу.



Слика бр. 5, Јероним Бош, *Смрт грешника*, детаљ (Бозинг 2003)

Код Тадића налазимо песме-описе одређених бића ухваћених у некој акцији, а управо ти портрети наликују оним које налазимо и на Бошовим сликама. На пример, у песми „Човек из института за смрт” (I, 190), прва четири дистиха су управо у функцији описа, док последња строфа, квинта, представља радњу коју он врши. Човеколико биће припада бошовском свету (са пластом труле косе на лобањи, линијом стиснутих усана трчкара буба, шаком-месецом му се завршава рука), а он песничком субјекту доноси ноћну пошту *и као у шали / припрети ми прстом*. Заправо, читава песма сведена је на опис једног догађаја, а то је доношење каквих вести песничком субјекту, али је у равни представљања он организован као опажање песничког субјекта. У питању је само опис, и то она врста описа која код Тадића „замрзава” радњу. Хвата је као детаљ, слику која је уистину радња, али лишена временске перспективе, односно протока времена. Та карактеристика Тадићеве догађајности, да је она сведена на један временски тренутак у којем се одвија у целисти, постиже се увођењем посматрачке перспективе песничког субјекта, који описује оно што види. Управо ту, Тадићев књижевни поступак је сличан

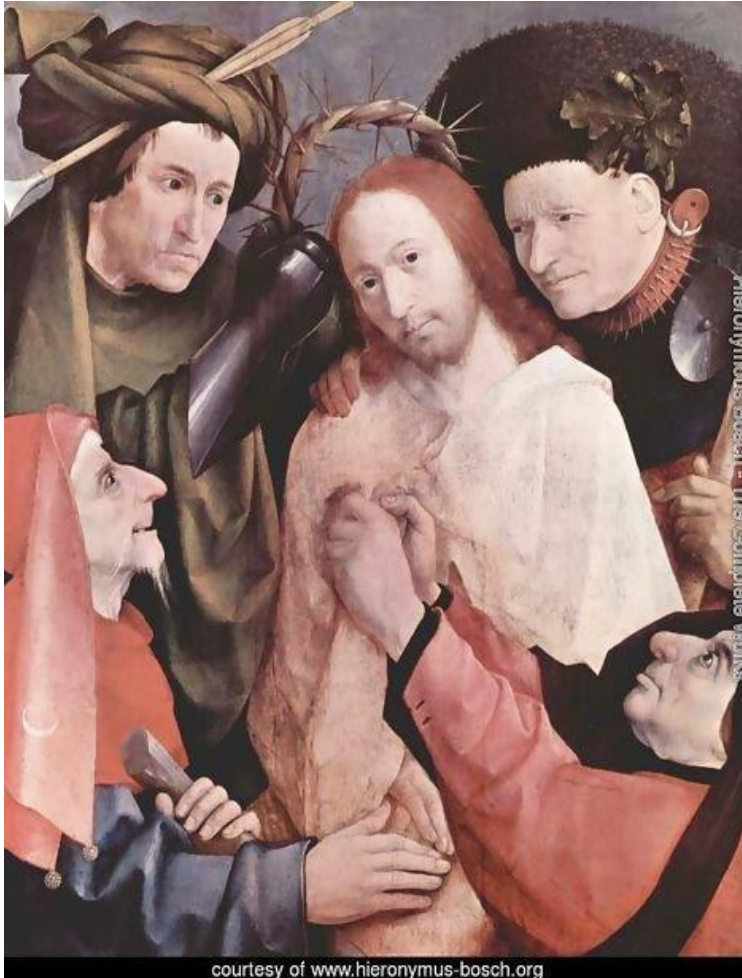


Бошовом сликарском поступку. На Бошовим сликама све врви од малих сцена симултаних догађања, у једном тренутку ухваћених четкицом. Наиме, реч је о посебном хибридном облику у којем долази до сједињења описивања и приповедања, „при чему долази до пригушивања или редуковања њихових суштинских функција – да покрећу или сасвим заустављају радњу” (Милосављевић Милић 2016: 242). Ово узајамно деловање наративног и дескриптивног Симур Четмен одређује као драматизовани опис (Четмен 1990: 31). Харолд Мошер, са друге стране, посматрајући овај исти однос дескриптивних и елемената, издваја четири категорије текста: чисту нарацију, описну нарацију, наративни опис и чисти опис (1991: 426). Описна нарација, као прерушена нарација, има пре свега циљ да описује и одликује се симултанализмом представљених догађаја, њиховим повезивањем на спацијалном, а не на темпоралном принципу, поновљивошћу збивања, обезличеношћу перспективе, групним и неименованим ликовима, презентом и глаголима несвршеног вида (Мошер 1991: 432–435). Управо овом категоријом Снежана Милосављевић Милић објашњава могућност трансмедијалног повезивања филма и књижевног текста (в. 2016), а у нашем случају, појављује се као поступак карактеристичан за везу сликарства и књижевности.

Поред свега поменутог, као најсимптоматичнија сличност издваја се сличност у атмосфери, која нам додатно помаже да загонетно стваралаштво ове двојице уметника повежемо и објаснимо. То је атмосфера стрепње, страха, помешаног са скрушеношћу, али која одише бизарним утиском уживања у минуциозним описима дијаболичних детаља, било да их читамо или гледамо.

Дијаболични ликови се код Боша појављују у живим бојама тако да почињу да губе застрашујући изглед. Бића која на трптиху *Искушења Светог Антонија* опседају пустињака, нису традиционални демони, превише зловни да би били схваћени озбиљно. Еко уочава да су скоро забавни попут карневалских ликова, али много лукавији (2007: 101). Шарл де Толнај потврђује ова запажања говорећи о Бошовом колористичком поступку, срећном распореду и тачном градирању светлости и боја (в. Поли 1979: 122). Код Тадића ће нам се често учини да постоји нека врсте посебне присности и блискости песничког субјекта са демонским светом, што се види не само у исцрпљивању карневалских потенцијала бахтиновски схваћене гротеске која у овом опусу стоји напоредо са језовитом кајзеровском, већ и на плану стилског израза кроз употребу деминутива.

Тадићеве песничке визије су праве „бошијаде”<sup>429</sup>, визије отуђеног света који је некада био наш, а који сада тешко препознајемо и од којег страхујемо, не желећи да у њему останемо, потпуно у складу са кајзеровски схваћеним гротескним светом. На Бошовој слици *Крунисање трновим венцем*, може се приметити изругивање Христовим мукама, где један од оних крвника који држи руку на Христовом рамену има огрлицу пуну ексера. Реминисценција на Исуса из истоимене Тадићеве песме је неизбежна.



Слика бр. 6, Јероним Бош, *Крунисање трновим венцем* (<https://www.hieronymus-bosch.org/>, 11. 10. 2017.)

Још једна велика тема која повезује ову двојицу уметника је тема искушења. Искушење пустињака познато је и у патристичкој, византијској и старој српској књижевности. Као један од најупечатљивијих примера из српске житијне књижевности издвојили бисмо *Житије светог Петра Коришког* од Теодосија. Ово житије нам је

---

<sup>429</sup> Бошијада је Зелделмајеров термин за доживљај отуђеног света.

занимљиво пре свега због појављивања демона који нападају светог Петра Коришког. Каже се да су то „беси многи” и „звери дивље”, тачније „беси лукави, који по природи својој мрзе људски род” (Теодосије 1988: 272). Посебна пажња се у овом житију поклања управо искушавању од стране бесова, где су они антропоморфизовани и оглашавају се много пута како би уплашили светог Петра Коришког. Овакав идејни оквир за испољавање и деловање демона веома је близак Тадићевом песничком свету, у којем је такође највећа пажња посвећена егзистенцијалној угрожености јединке од стране нападног демонског света. Ево како су ти бесови представљени у поменутом житију:

„Но беси лукави, који по природи својој мрзе људски род, као год што у почетку на првог човека Адама завишћу нападоше те га змијиним саветом прелестише да ће бог постати, и због преступљења заповести и кушања дрвета учинише да и од раја и од Бога буде одагнан, тако и на преподобнога завист подигоше, и пошто се заједно са оном поквареном змијом договорише, напрегоше све снаге да га многим нападима од стене и од пештере одагнају. Змија се не усуђиваше да изађе пред очи преподобнога, него у својој пештери дан и ноћ непрестано јаросна шишташе, и шиштањем буку и страх велик изазивајући узнемираваше преподобнога. А беси путем маштарија страховити клопот творећи и по ноћи вичући често нападаху на њ. Час долажаху као да вуку са собом ону змију, која разјапљиваше чељусти своје а они говораху да га прождере; час као да му сестра долази јављаху му се и у ноћи плачући говораху: 'Брате, брате', по имену га зовући, 'изађи господине брате, изађи о прими ме у пештеру, да ме звери не поједу. Тебе јединог уместо родитеља имађах, и с тобом, све напустивши, пођох, а ти ме саму оставио јеси! Гле, колико времена по горама, тражећи те лутам, од глади и плача изнемогло пропадам, а ти живиш не бринући се за мене као да сам туђа. Ти, каменосрдни немилостивче, зар да се не смилујеш на сузе моје? Хоће ли те примити Господ што си ме оставио? Изађи бар сада те ме узми и к својима одведи, па ћеш се опет у испосничку своју пештеру вратити'. А преподобни, схвативши да је то лукавство бесова, појаше псалме Давидове и ни речи им не одговараше. А они, ни у чему не успевши, одлажаху.” (Теодосије 1988: 272–273)

Као што можемо приметити, бесови се јављају *путем маштарија*, што упућује на то да су они само материјализација унутрашњих превирања искушеника<sup>430</sup>. Јављају се у најстрашнијим облицима које може замислити онај који бива искушен и муче његову свест реалним догађајима (у случају светог Петра Коришког, то је чињеница да је оставио сестру саму). „Беси нарочито могу изнутра да подривају човека. Могу да буду мисли које човека наводе на зло. Могу бити снови који море и изнурују. А то може бити и ничим контролисана човекова природа.” (Костић 2016: 98) Ту је, уједно, лако присетити се Гојине идеје са слике *Сан разума рађа демоне*, односно увидети антропоцентричну позицију, усмерену ка уму који ствара свет (демона). Демони се директно појављују у Тадићевој песми „Вриска Сељака” (IV, 257):

*Ако их тражиш, тамо су.*

*Ако са њим заиграш, њихов си,*

а као зли дуси у песми „У паклу” (I, 279) и као скотови (II, 21).

Јерониму Бошу је ова тема посебно драга, као и већини сваралаца његовог доба, тако да поред маестралног триптиха *Искушења Светог Антонија* о којем ћемо овде говорити, икушење овог, али и других светаца бива више пута сликано<sup>431</sup>. За

---

<sup>430</sup> Овде се јавља још једно опште место које је у својој поезији активирао и Тадић, а то је да се демони могу уклонити једино молитвом, односно помњањем Господовог имена: „[...] али их се ти немој бојати и застрашивања се њихова не плаши, него им се именом господњим противи и отићи ће посрамљени.” (Теодосије 1988: 275).

<sup>431</sup> Да би побегли од искушења живота у заједници, испосници и монаси су се повлачили у пустиње у Египту и Сирији, где су се сусретали са ђаволом. Пустиња је омиљено Сатанино станиште, где је кушао и Христа. Посебно је нападао монахе који су дошли да га изазивају (Расел 1995: 86). Једно од најугицајнијих дела монашке дијабологије је *Живот св. Антонија* од Атанасија Великог, александријског епископа, састављено око 360. год. н.е. Његов живот је описан као стална борба против демона и ђавола. Када су пали са небеса, Сатана и његове слуге су се одвојиле од остатка космоса и тако само себе осудили на ништаван живот, таму и небиће. Демони по природи немају облик али могу да узимају видљива обличја и производе представе и фантазије у главама својих жртава. Често узимају обличја звери или монструма, што сведочи о њиховој глупости и да у космосу нема за њих правог места. (Расел 1995: 86–87). Атанасијев опис ђавола чије су очи налик кћери зориној, огањ из разјапљених чељусту, из ноздрва жеравице, само је једна његова представа док је он могао узети и обличја анђела светлости, да умилно пева, цитира *Библију*, изговара молитве или изгледа као монах. Што је живот св. Антонија више личио Христовом, то га је Сатана више мрзео.

фантастичну гротеску ова слика представља пратему. Харфам Светог Антонија види управо као јунака савремене уметности, који се у свету опседнутом терором борио да сачува своју верзију светости (2004: 56). А у моментима када се осетимо, као и Свети Антоније, спопаднутим или исмејаним, природно се okreћемо гротескном које подрива све друге естетске катеорије, али и њудску врлину (Харфам 2004: 57).

Читав Тадићев „паклени” део опуса, бестијаријум и пандемонијум који су израз демонизације непријатеља и оваплоћења Сартровог егзистенцијалистичког доживљаја пакла, позадина је на којој посматрамо искушења и грехе, вредносну дехијерархизацију у савременом друштву, где се песнички субјект појављује као покајник („Хришћанин у граду”, III, 206; „Тајни монах”, IV, 167). Оно што је књижевне критичаре највише збунило у Тадићевом песничком опусу јесте то појављивање покајништва и православно хришћанско спознање греховности, те оријентисаност на молитве и плачеве у његовом дотадашњем искључиво тамном певу. Статус религиозног се у Тадићевој поезији посматра кроз свеукупни третман трансцендентног, а у контексту амбиваленције као једне од главних Тадићевих поетичких особина. Овде се задржавамо само на оним паралелама које можемо успоставити са Бошовим сликарством, јер прича о грешнику који се преобратио у паклу, сликару позната из *Тондаловог привиђења* (1149) тако не добија само израз на сликарском платну, већ се поново чита у поезији краја 20. века.

Ако се на сликама Јеронима Боша можемо запитати откуд толика фасцинација демонским која чак угрожава кохерентност религиозне идеје, код Тадића постављамо обрнуто питање. Зашто долази до урушавања кохерентности изокренутог дијаболичког уинверзума. Откуда насупрот тзв. „тамном певу” линија аскезе и покајања, линија православне духовности, молитве и плача. Та монашка аскеза, искушење које слика Бош, постаје део и Тадићевог песничког уинверзума. Ваљало би одгонетку тражити у алибију на сличан начин као код Боша. Тачније, можемо поставити и хипотезу да покајне песме представљају прави аутофикцијски елемент у Тадићевом песништву<sup>432</sup>. Увођење религиозног добија оправдање као алиби аутофикцијског ентитета, као што је и у Бошовом случају морало бити оправдање за самог сликара.

---

<sup>432</sup> Већ смо цитирали део из Тадићевих аутопоетичких записа, али је добро присетити га се и на овом месту: „Ја откад знам за себе, као да непрестано плачем. Можда је мој непрестани плач моја непрестана молитва.” (Тадић 2012: IV, 290)

Чему нас све то даље води? Увиђамо да је на овај начин представљена противречност једног света који је у кризи, краја једног доба и једног времена, средњег века и модернизма. И Бош и Тадић говоре о свету за који је карактеристичан процес денатурализације, дереализације и антинатурализма. Према Ги Скарпети (2003) ово су типичне одлике барконог уметничког израза, који ће поновити постмодернизам (мада Скарпета овај термин не користи). Свака од ових особина управо се одређује према настојању, тенденцији коју негира. Самим тим, она носи свест о преображају и ресемантизацији, што и потврђује (нео)веристичка линија у поезији, којој делимично припада и песништво Новице Тадића.

Барок потврђује чудовишност, али је суштина уметничких интенција обојице аутора да оснажују утиске нестварности стварног света и да приказују реалност као илузију. Наравно, треба напоменути да се поетика барока много живље појављује у песништву Новице Тадића него што је антиципира Бошово сликарство. Барокни човек је човек распет између светлих и тамних страна своје природе, а да се оне притом не поништавају. Чак ни било каква доминација једног од ова два принципа не иде у корист оповргавању другог. Тако су се можда управо у бароку сусрели велики сликар јесени средњег века и српски савремени песник краја модернизма и почетка постмодернизма.

Није Бош једини сликар чије су ликовне визије сродне Тадићевим песничким. Ту су и Гојине слике *Сан разума рађа демоне* и *Сатурн који прождире своју децу*. Отуђени свет настаје пред погледом сневача или оног који сања на јави или у сумраку када се ствари предочавају у неодређеном облику. Већ смо поменули Питера Бројгела Старијег, уз којег треба имати у виду и његовог сина (и унука). И код Старијег и код Млађег Бројгела се појављују тела састављена од животињских и људских делова која обављају посао мучења, без икаквог саосећања. Притом им је заједнички доживљај отуђеног света, док је Бројгелова Луда Грета (демонско биће, саставни део шала и фарса који код Бројгела добија на тајанствености) слична Тадићевој Лепој Луцији. Питер Бројгел Старији је утваре увео у свет свакодневице, у чему видимо сличност са Тадићевом перспективом изградње песничког света. Бројгел не слика отуђени свет наше свакодневице да би подучио, упозорио или изазвао самилост, већ нешто неухватљиво, необјашњиво, смешно, језиво и стравично.

У складу са радом Николе Милошевића који говори о појму алибија у култури (1978), појављивање религиозних тонова, а што се изразито јасно види на примеру појављивања песама са поштовањем култа Богородице код Тадића, припада области оваквог феномена. Појам алибија односи се на неку врсту специфичног покрића за

одређене морално неприхватљиве склоности. Посебна паралела могла би се успоставити управо са примером који овај аутор анализира, а то је слика *Искушења Светог Антонија* Јеронима Боша. Милошевић наводи да је Бош њоме имао намеру најпре да васпитно делује на људе. У првом плану (трећег дела триптиха) је побожни пустињак који одолева најезди нечистих сила, али у његовом изразу лица има нечег што се не уклапа са називом слике. Он одаје утисак „неког ко скрушено медитира него неког ко се одупире искушењима пакла”, што према Милошевићевим речима изазива несклад између идеје слике и свечевог изгледа (1978: 144). Слика је уложио своје стваралачко умеће да нам представи „поход нечистих сила” (Милошевић 1978: 144), те тако Свети Антоније није главни предмет интересовања, већ је пажња усредсређена на демоне. Да ли је то последица извесне љубави према демонологији као таквој или је у питању нека друга скривена тежња? У позадини се налази одред демона који напада цркву. Иако се овај детаљ уклапа у причу о покајању, осетићемо, како Милошевић каже „неку морбидну атмосферу” (1978: 145). Исти утисак остављају и црква и зли духови, обједињени пакленим дахом, те Бошова фантастика ствара сасвим необичан утисак, у супротности са општом наменом слике. Милошевић закључује да је сликар изашао из религиозног задатка да удовољи својој интимној и перверзној тежњи, у којој је морао видети нешто рђаво и ружно и у друштвеном погледу недозвољено. Кроз ликовну структуру цркве се кријумчари тежња ка одвратној морбидности, а грех се поништава уколико се ђаволи покажу тако да изазивају одређену врсту гађења. Религијски мотив његове слике је само алиби за такве тежње. Нешто слично тврди и Симић када каже да је можда само првобитна Бошова намера била дидактичка – да се упозори на грехе, „али је његова имагинација поткопала првобитни импулс”, с тим да и он примећује да је Бош „на крају уживао у ’демонској лепоти’ својих творевина” (2006: 147).

Тадићу, да би избегао цензуру, такође треба алиби, те да о злу овог света проговори уводећи религиозну тематику и то, престављајући је кроз амбивалентни однос, чиме је, са друге стране, остајао да лебди изнад могућих одређења као канонског религиозног песника. Иако му се у више наврата ова етикета приписивала<sup>433</sup>, текст његове поезије показивао нешто друго, и управо се у апоријама отварао у својој врхунској вредности, не дозволивши да се као читаоци према њему коначно и сигурно одредимо.

---

<sup>433</sup> Сам Тадић могао је бити крајње правоверно религиозан.

## 5. 6 Дискусија

Религија (од глагола *religare* што значи везивати) је духовна веза између човека и Бога (Калезић 1972: 46)<sup>434</sup>, док се под окултизмом сматра сурогат религије у периодима опадања праве религиозности. Тадићеве лична религиозност је блиска и једној и другој страни. Окултизму је сродна управо по томе што представља тајну, непознату, па и специфину везу са Богом, али и по томе што окултисти сами опште са светом духова и није им потребна ни црква ни свештенство (Калезић 1972: 37), а Тадић је песник обрнуте космогоније. Са друге стране, она је чврсто *везана* за примарну религиозну идеју, а то је идеја спасења. Биће, Ништа, Бог, Апсолут су такође онтолошки појмови који се јављају као тематски елементи песничких дела (Шутић 1985: 23), те и у Тадићевој поезији њихов третман припада областима религије и онтологије.

Унети разлику једно је од идејних исходишта Тадићевог певања, док нас његов преводилац Стивен Тереф, упућује на то да је имплементирање елемената из учења дуалистичких јеретика, идеје о лажном и самозваном Богу, творцу материјалног света, могао бити Тадићев имплицитни начин разрачунавања са политиком и идеологијом времена у којем је живео, и то на такав начин да свој текст спаси цензуре (2009: viii).

Са друге стране, Тадић се и тематски бавио проблемом богумилства у средњовековној Србији, о чему читамо у *Оставицини*. Алудирајући на историјски тренутак угњетавања и истребљења друге религиозне речи и другог религиозног гласа од стране владарске династије Немањића, Тадић реферише и на актуелност савременог тренутка и на укидање слободе појединца. Други религиозни систем, пандан званичном православном хришћанском богословљу, знак је и побуне, немирња и неприхватања догме. У оквиру постмодернистичке парадигме певања, увођење другог и другачијег

---

<sup>434</sup> Елементи религије су догма, клут, морал и верска заједница (црква). Догме су истине које говоре о Богу, а које је сам Бог разоткрио (Калезић 1972: 58). Култ је други елемент у који улази молитва, богослужење, клечање, метанисање и остале пропратне радње. Кроз њега се испољавају религијска осећања, јача се идеја религиозности, испољава се човекова тежња да се што ближе буде Богу како би добио његову милост, чак и мистично сједињење с њим (Калезић 1972: 59). Код Тадића се ови елементи јављају као вид испољавања религиозности (мада са највише тихог отпора према догми као принципу поимања и делања) и као пут усхођења Богу и спасењу, али потпуно у домену личног, упркос томе што се повремено јавља и колективни песнички субјект, па и колективни песнички глас.



гласа, разлике, није сметња за кохерентност, већ управо могућност усложњавања појма истине и проблематизовање њене јединствености. Присуство елемената из више религиозних система није израз никаквог богохуљења, већ је вид немирења и противљење било каквом једноумљу и догми. Антропоцентричност гностицизма постала је добар избор за ову Тадићеву интенцију.

Увиђајући различите односе, од blasfемичних и гротескно-ироничних до оних који у духу поетике жанрова молитве и плача прослављају Господа, нарочито Богородицу, сама варијабилност у промени тона наводи нас да закључимо да Тадић са религиозним темама и мотивима поступа „слично као и са осталим лексичким и семантичким материјалом од кога гради своје песме” (Ђорђевић 2009: 125), односно да изнова проблематизујемо суштински религиозни доживљај стварности који би фундаментално обележио читав његов опус. Стојан Ђорђевић, иако говори о присутним, специфично представљеним библијским мотивима, управо због постојања гротескних и ироничних компонената, проблематизује Тадићев религиозни доживљај стварности. У том смислу, сматрамо да се промена односа према религиозном може окарактерисати као промена односа према посебној врсти грађе, где сам религиозни доживљај може бити постиснут у други план. „Мотиви демонског и божанског у Тадићевој поезији не подржавају неки унапред одређен, догматизован доживљај стварности, него се њихови симболички потенцијали користе превасходно при сугерисању недокучивих, тамних основа ’свега што јест и јест и јест’.” (Коруновић 2012: 388) Дисфункционалност божанске надинстанце овде је објашњена песничким сликама које долазе из другог религиозног учења. Самим тим што су се у сликама овог песничког света пронашли елементи који потичу из другог религиозног система, гностичког и/или богумилског, наводи на запажање да је полифонија гласова овде израз кризе, а не афирмација одређеног црквеног учења, док се са друге стране потврђује исконска потреба за личним религиозним искуством и доживљајем. Постмодернистичко певање и вишегласје, полифонија која укида могућност постојања кохерентне целовите приче, основа је на којој треба читати и религиозни доживљај у Тадићевој поезији. Хибридноста религиозних идеја овде води једино концепту личне религиозности, као израза потребе појединца за спасењем, ван граница догматских или идеолошких ограничења. Тако увођење елемената различитих религиозних учења јесте вид критике религије као затвореног система, али, са друге стране, уплив blasfемичног тона није израз антирелигиозности, већ се да прочитати на нивоу проблематизовања догматског начина размишљања у контексту савремености. Лична религиозност је лично поетско

искуство реализовања сотериолошке идеје која је заједничка за различите религиозне системе и у том смислу Тадићева поезија постаје аутентични вид савременог религиозног песништва, које остаје мимо званичне византијске линије, али се са њом добрим делом преклапа.

Можемо закључити да Тадићева намера није да испева религиозну поезију као такву, него да проблематизује човеково искуство, па и религиозни доживљај, и преиспита његову снагу у рукама посрнулог појединца, човека овог или било којег другог времена или простора. Амбивалентност према религиозном садржају поткрепљена је увођењем дуалистичких јеретичких учења, која су проблем зла решавала увођењем другог Бога, тако да су песничке слике демона само метафоре зла у његовом песничком систему. У оквиру концепта личне религиозности, међутим, идеја спасења је очувана и у највећој мери је повезана са православним богословљем.

На крају, ваља још једном подсетити да нам сведочанства самог песника нису од велике помоћи када покушавао да одредимо статус религиозног. Ако је уистину и реч о Тадићу као религиозном човеку, православно и/или богумилски оријентисаном, његов имплицитни аутор и песнички субјекти нису идентични реалном аутору, а у томе и лежи магична лепота ове поезије, код које се амбивалентност шири и мимо граница текста.

## 6. ЦЕЛОВИТОСТ И КОХЕРЕНТНОСТ ТАДИЋЕВОГ СТВАРАЛАШТВА

Питање о кохерентности Тадићевог песничког опуса је једно од најчешћих која су се могла појавити у вези са његовом поезијом након објављивања збирки на самом крају 20. и на почетку 21. века, али нарочито након смрти, када се пред читалачком публиком нашао његов опус у целости. *Целокупност* је, заправо, отворила питање *целовитости*, а самим тим и подвукла питања о природи саме поетике овог аутора и основним поетичким елементима – присуству религиозне тематике, функционализацији демонских елемената, те принципима инверзије и амбивалентности, на којима његов песнички свет почива. Иако се од првих збирки, па све до појављивања, а касније и посебног обликовања певања у/о покајничком тону, са све чвршћом везом са религиозном тематиком (не само хришћанском), говорило о истрајности његовог писања и доследности у опису фантазмагоричног песничког света где је егзистенцијална угроженост представљена као свет паклених мука, питање о песничкој кохерентности се јасније поставља под упливом тог новог тона из домена религиозног искуства, а који се на различите начине тумачио. У овом раду смо доста простора посветили управо религиозној тематици, а сада бисмо се задржали на захтеву да у Тадићевом опусу препознамо идеју целовитости и тоталитета, једну, пре свега, модернистичку парадигму обликовања света књижевног дела и виђења стварности.

Наиме, захтев за таквом врстом кохерентности, која не би признавала дисонантност, одлика је модернистичке поетике и методолошке интерпретације која би јој одговарала. Немогућност усаглашавања око одговора на питање о целовитости и кохерентности полази, заправо, од „грешке” приликом постављања питања, будући да се модернистичка идеја приписује једном књижевном опусу који се опире модернистичкој поетици, иако из ње потиче, односно који се отвара према границама постмодернистичког искуства.

Ово поглавље јесте својеврстан наставак одељка у којем смо дали преглед збирки, јер се већ одатле наслућује до које мере постоји повезаност у Тадићевом опусу и на какав начин су делови организовани у целину. Преглед збирки и владајућих ставова у науци о књижевности требало би да упуту на могући одговор на питање о (дис)континуитету у овој тамној (анти)поеми. Говорећи о кохерентности у стваралаштву, Никола Милошевић наводи два разлога која упућују на њено изостајање, односно говори о два типа некохерентности, имајући у виду шта их узрокује: једна је идеолошка, а друга психолошка (1972: 21). И психички и идеолошки контекст

филозофских система махом представљају факторе радикалне инкохеренције: „Без обзира на природу уметничких тенденција, њихове последице су, у крајњој инстанци, исте. И када је реч о идеолошким, и када је реч о психичким факторима – њиховим деловањем бива мање или више нарушена иманентна логика уметничке структуре.” (Милошевић 1972: 39) Та тврдња се у потпуности односи и на књижевну уметност: „[...] и када је реч о књижевним делима, идеологија се јавља као фактор некохеренције. Од библијских времена па све до данас она разорно делује на настајање двају основних чинилаца литерарне творевине: индивидуализације и мотивације. Исти разорни ефекат на уметникову делатност имају и чиниоци психичке природе.” (Милошевић 1972: 34-35) Питање је, дакле, да ли овим узроцима, који одређују саму песникову личност, могу бити објашњени сви видови некохерентности. Односно, за нас постаје важно питање, имају ли некохерентности у самом тексту и неки поетички вид оправдања, потекао из саме природе текста и његових особина, односно саме природе уметности, о чему бисмо овде радије говорили.

У српској науци о књижевности, прихваћен је став о приметној промени тона певања у Тадићевом опусу, а тиче се, наравно, третмана религиозног тематског комплекса, и то од збирке *Непотребни сапутници* (1999). Међутим, до промене је дошло и мало раније, на шта упућује Јасмина Лукић, уочавајући наговештај ка извесној разлици већ у збирци *Погани језик* (1984), с тим што она указује на проблем самоће који се реализује у виду разликовања од других људи. Субјект је сада сам међу другим људима, са којима, због своје различитости, не успева да оствари комуникацију, у чему Лукић види пут ка неком потенцијалном новом тематском кругу и каже да ће нам тек наредне књиге рећи да ли се ту, у циклусу *Лудница*, „крије и наговештај неке знатније промене ауторске визуре” (1985: 103). Лукић истиче целовитост Тадићевог дотадашњег опуса – доследност, специфичан тематски круг наговештен у првој збирци, а пре свега искуство усамљеништва као организациони принцип (1985: 90). Она ову особину издваја пре експлицитне појаве покајног тона и плачевног духа, па је у том смислу њено запажање на линији визионарског, под условом да у тиховању на крају откријемо вид искуства усамљеништва. То би могао бити његов други пол, када оно за песнички субјект није више извор ужаса већ могућност да се од тог ужаса спаси. У том смислу би се баш на овом примеру теорија о кохерентности могла потврдити на један другачији начин, у складу са логиком Тадићевог амбигвитетног песничког универзума.

После шест објављених збирки, и Микић се усаглашава са водећим тумачима Тадићеве поезије који у њој виде релативно стабилан, у првој књизи наговештен, а

касније само развијан, основни тон који обележава песников доживљај света и начин казивања о том доживљају. За Микића је тада Тадић један од оних песника који су, из књиге у књигу, само употпуњавали свој јасно оцртан профил и писали једну целину прожету дубоким заједничким нитима (2010: 27). О проблему кохерентности и Микић имплицитно говори преко увођења појма божанског, јер уочава да се у новијим песмама песнички субјект Богу обраћа као неко ко верује у дубок смисао Божијег присуства у свету. Отуда је „песник тамних ствари” и песник који у Божијој мрви види моћни симбол оног унутарњег простора у ком се рађа дубљи смисао човековог разумевања сопственог положаја у свету (Микић 2010: 141).

Драган Хамовић сматра да у Тадићевом опусу, долази до промене тона приликом еволуције, тј. индивидуалног песничког развитака: „Многи нису разумели песникову духовну еволуцију, па га воле само као песника гротеске и ругалица, али сва је прилика да ће и такви све вишеразумевати његов молитвени, скрушени глас.” (Хамовић 2013: 260) Хамовић сагледава Тадићеву поезију кроз идеју развоја – духовну еволуцију – и у објашњењу промене, појављивања покајног тона, позива се на песникову личност, објашњавајући да развитак поезије јесте резултат преображаја самог песника. Он се, дакле, не задржава на иманентном, текстуалном нивоу, већ промену у развоју сагледава као последицу неких спољашњих измена које се тичу песника самог. Тај спољашњи пребражај природни је еволутивни ток.

Михајло Пантић такође заступа идеју о промени као *смени* у његовом опусу: „инфернални доживљај стварности праћен апокалиптичном, ишчекујућом језом, сменио је псалмопевни и молитвени тон” (2014: 21). Целину Тадићевог опуса Пантић ипак види другачије од Хамовића. За њега је то „велика фрагментарна антипоема, пуна огња и страха”, те „мозаични фрагментизовани спев (о паду човековом)” (2014: 21, 22).

Главно питање, питање развоја, односно целовитости опуса, отвара и рад Саше Радојчића (2014) који сматрамо вишестурко значајним за проучавање Тадићеве поезије и поетике, а посебно овде отвореног проблема. Питање које Радојчић поставља је да ли је развој ове антипоеме телеолошке или квазителеолошке усмерености<sup>435</sup> (2014: 96).

---

<sup>435</sup>Још је Феликс Водичка у *Проблемима књижевне историје* говорио о телеолошком тумачењу структуралних целина – дело или скуп дела се посматрају као целина усмерена ка некаквом циљу који се сазнаје унутрашњом анализом компонената у структури (1987: 19). Само питање телеолошке усмерености проблематизовано је и у системима историје књижевности, те је сасвим очекивано да може постати проблем и приликом сагледавања целовитости, односно развоја у књижевности појединачног писца.

Радојчић ово питање сматра двостурко индикативним, зато што је позна поезија сложенија од раније, али и због (другачије) појаве божанског начела. Како је у ранијим збиркама зло углавном локалне природе, ограничено на просторе који непосредно одређују песнички субјект, у каснијим оно постаје универзално, док Радојчић напомиње да је једина константа зло у самој субјективности (2014: 97), те да се у каснијим збиркама јавља идеја могућег спасења, уз реминисценције на инверзију сакралног у првим збиркама (2014: 98– 99).

Радојчић нуди два могућа решења, сматрајући да текст дозвољава обе интерпретације. То су теза о цезури и теза о развоју: теорија преокрета или теорија целине. Без обзира на то коју одаберемо, сотериолошка функција постоји, а зло није само себи сврха и оно није непорецива човекова судбина (Радојчић 2014: 100). Према првој, опус Новице Тадића није јединствен већ се јавља цезура увођењем божанског начела, а према другој је спас од почетка латентна могућност разрешења симболике зла, које је, како се може закључити из аутопоетичких белешки, намеравани елемент у Тадићевој поезији или можда накнадни песников покушај да да објашњење (Радојчић 2014: 99).

Погледајмо како се у најопштијим цртама постмодерност односи према модерности (према Милић 2002: 108)<sup>436</sup>, и покушајмо да овим односом прецизирамо узроке који је изазивају:

Табела бр. 1: Одлике модерности и постмодерности

Модерност	Постмодерност
јединствено схватање (осећање, значење) историје	мноштво схватања историје
целовитост света	фрагментација – децентрирање
субјекат усредиштен у себе	дисолуција (распад) субјекта

У складу са Лиотаровом концепцијом<sup>437</sup>, постмодерну разумемо као стање радикалног плуралитета који проналази израз у постмодернизму као његовој

<sup>436</sup> Милић се позива на студију: Ana Zagari, Daniel Carbone. *Paradojas Posmodernas. Posmodernidad*. Buenos Aires: Editorial biblos, 1988.

<sup>437</sup> Лиотар одређује филозофски појам постмодерне као стање духа, држећи се по страни од периодизацијских пракси, и супротставља се свим произвољностима, као и еклектицизму. Суштина

концепцији. Карактеристика постмодерног плуралитета у доносу на ранији је да он не представља само појаву унутар свеукупног хоризонта, већ да додирује сваки такав хоризонт, односно оквир или тле (Велш 2000: 14). Критички вид овакве концепције усмерен је према оним гледиштима код којих долази до изједначавања партикуларног, појединчаног, са апсолутним, те одатле плуралитет одређује и етичку основу концепције постмодерне. Тај радикални и конфликтни плурализам заправо је плуралитет форми рационалности којем одговара нови концепт ума, а то је трансверзални ум који „неће игнорисати меру стварне разлике” (Велш 2000: 17).

Постмодерна говори о разлагању целине и о неупотребљивости дотадашње концепције тоталитета – „[...] целина је, за постмодерно, заувек изгубљена” (Милић 2002: 112). Ослобађањем делова је створена основа за постмодерни плурализам насупрот модерном знању које је чувало форму јединства и било остварено посредством великих метаприча. „Пресудно је да треба савладати не само теитичку, већ и носталгичну перспективу јединства. Можда је довољно и објашњење да је таква јединственост ионако само увек накнадна констуркција, док свака епоха фактички садржи знатне дивергенције и фрактуре [...].” (Велш 2000: 45) Постмодерна тако у основи напушта жељу за јединством, и метапричама више не поклања никакво поверење.

Сам отклон од идеје јединства је последица историјског искуства. Постмодерна верификује ослобађање од опсесије за јединством критикујући га на тај начин што показује да оно не може бити остварено другачије него као репресивно и тоталитарно. Она, такође, промовише и структуру ефективног плуралитета. Али то никако не значи да се на било који начин по страни оставља проблем целине, већ се посредством идеје плуралитета покушава решити на другачији начин. Радиклани плурализам је термин Виљема Џемса (*A Pluralistic Universe*, 1909) који реферише на Лајбницову теорију о монадама. Иако се овде употребљава у другачијем смислу, оно што је заједничко и Џемсовој и постмодернистичкој концепцији јесте да се концепт плуралитета користи на такав начин да се показује да он није никакава сметња јединству и да се управо њиме то јединство може објаснити, као што се то чинило и употребом монизма. Специфичност постмодерног плурализма је у томе што он превазилази упоредност, а превазилази још и пуко изоштравање и потенцирање плуралности у смислу вишезначности и

---

његовог одређења постмодерне је у напуштању метаприча и у активирању идеје плуралитета (уп. Лиотар 1988, Лиотар 1990).

непојмљивости (Велш 2000: 339). Наиме, „до оствареног тоталитета не може се доспети другачије него тотализацијом партикуларног, а то значи пуном елиминацијом других опција, еклатантним искључењем. Целина постаје достижна само тако што ћемо се огрешити о њену логику, дијалектику и домашај. Терор је једини успешан пут ка целини. А пут од структуралног до фактичког терора је кратак. Он, у ствари, не постоји. Разлика је само у манифестним облицима. О терору је реч већ и на равни дискурса, а не тек у логору.” (Велш 2000: 73) Према постмодернистичкој концепцији, тек мисао плуралитета успева да одгонетне структуру целине, јер ни целовитост не постоји у фиксном облику, већ се успоставља у прелазима и релацијама. Управо зато што подржава плурализам, постмодерна не реферише ни на какву искључиву новину и отуда потиче њена веза с модерним. Она није смештена ни после модерне ни наспрам већ је у њу, на одређени начин, била укључена, само прикривено, како смо то већ уочили код Лиотара (1990).

Деридина концепција постмодерне је такође заснована на идеји плуралитета, с тим што она није само промена у односу на модерну, већ у односу на целокупну метафизичку традицију, док је мисао увек одложен и усмерен на различите стране, а открива се само захваљујући том кретању разлике, која је првобитна и незаобилазна у његовој теорији. Сваком мноштву претходи кретање разлике (Велш 2000: 154). У тој концепцији расутости лежи Деридина мисао о томе да истина никада није у стању да буде присутна на једном месту, цела и у једном комаду.

Наше мишљење је да Тадић наступа и као постмодернистички песник, разбијајући све велике Истине зарад појединачних истина, зарад дејства фрагмента. Велики системи више не могу дати коначне и потпуне одговоре који би могли имати универзално важење. Тим великим системима припадају и религијска учења. Без обзира на своју целовитост, подложна тумачењима и (ре)интерпретацијама, та учења у својој бити садрже потенцијал за деконструкционистичку (раз)градњу, као и сваки други текст, а нарочито онај који претендује на догматичност. Зато код Тадића не само да постоји интерференција религиозних система, већ сваки од тих система бива и унутар себе фрагментиран са потенцијалом промене смисла. То што проналазимо додир два система, монистичког и дуалистичког религиозног учења, која су самим тим што су се пронашла на једном месту истовремено узурпирала идеју Једног као примарну религиозну идеју монотеистичког система, угрожава целину која би требало да буде израз религиозне идеје Једног. Догма је узурпирана самим евидентирањем различитих теолошких система, јер се зло (и добро) из Тадићевог угла не могу



сагледати ни објаснити из једне тачке. Потребно је децентрирање субјекта, његово умножавање и уланчавање, одмеравање самим собом, удвајање његовог ума и његовог гласа, да би се из њега докучио инверзни систем на којем се заснивају.

Разбијање једног религиозног система увођењем семиотичког кода из другог није усмерено на уништење идеје религиозног као таквог, већ на укидање догме мишљења. Плурализам гласова, од којих један припада покајаном песничком субјекту, а други оном који је изгубио и „Бога и господара”, у духу је постмодернистичког плуралитета, где различити крајеви нису сметња која изазива разарање целине, већ управо ту целину и творе и објашњавају, показујући да истина није наједном месту. Отуда је Тадићу био потребан баш дуалистички религиозни систем, гностичко и/или богумилско учење, како би њиме подрио догматизам хришћанства, не, опет, зато што је реч о хришћанству као таквом, већ зато што је у питању систем Једног. Он то не чини из религиозних разлога, нити се поставља као тумач светих списа. Њему је религиозни садржај потребан за изградњу песничких слика које представљају егзистентни доживљај човека данашњице, индивидуе осуђене на испаштање у суштинској усамљености која сама у себи садржи потенцијал за једини могући облик спасења, што ће се у Тадићевој поезији реализовати кроз тиховање и молитву. Дуалистички систем какав је гностицизам прокламовано се борио против догматизма, те његово присуство треба тумачити и са те стране.

Интерференција различитих система је израз постмодернистичке фрагментарности и упитаности над великим Истинама, великим системима који више не могу дати одговоре. Таква врста „некохерентности” у његовом опусу само потврђује тезу о укидању доминације једне Идеје, према на почетку поменутом Лиотаровом концепту постмодернизма. Плуралитет гласова, плуралитет истина које опстају на једном месту уместо једне и велике Истине – та унутрашња фрагментарност, амбигвитет, дисперзивност и двострукост, кључна је постмодернистичка одлика Тадићевог певања, раскошна криза модернитета и место где се високи модернизам распарчава и подлеже идејама нецеловитости и јединства различитости.

Не можемо се, наравно, одупрети ни самим (ауто)поетичким исказима аутора којима нас је, свесно или не, могао навући на танак лед приликом читања. Заправо, сâм Тадић је имао идеју да саставља целину: „Састављам бесконачну поему од мноштва фрагмената. Расте неко чудо под мојом руком, пред мојим лицем.” (О, 153). Да га је та идеја прилично окупирали сведоче и електронске, нове, верзије старих збирки и песама,

које су послужиле као основа за формирање *Сабраних песама*<sup>438</sup>. „Тадићева бесконачна поема, од мноштва фрагмената, овде је напак једно цело. И то какво цело.” (Хамовић 2013: 261). Ово каже сâм приређивач описујући *Сабране песме*, имплицитно читајући Тадића из модернистичке перспективе, односно са позиције модернистичке визије целине. Међутим, иако сâм Тадићев аутопоетички запис може нагнати на радикално тражење *целовитости у целини*, у самом одломку читамо две друге веома битне ствари: Тадић је своје дело видео као жанровски хибридно, односно прелазно – као *поему*, и видео га је фрагментарно, не дакле као кохерентну целину састављену од делова који би се као каква слагалица уклапали један у други, већ који би управо остваривали тежњу за целином кроз дисонантно преклапање делова који се не могу једноставно допуњавати. Зато и сам аутор каже: „Моја поезија је лирски *мозаик* састављен од разних каменчића, а сваки ме је ударио и тај делић од мог невољеног живота попримио је понешто што не могу описати и рационално докучити (подвукла Ј. М.).” (Тадић 2012, О: 153) Или, на другом месту: „Расте једна књига; од фрагмената се сабира поема. Али, све је још расуто на тамном путу.” (Тадић 2012, О: 156) Са колико тешкоћа је и сам аутор промишљао да ову идеју целине доведе у везу са природом поступка која је и његов поетички избор, али и поетички сигнал времена у којем ствара, казује нам и сама врста недоумице у којој се налазио: „Можда и ја имам средишњу књигу око које се сабирају сви моји рукописи, и они први и ови потоњи. Можда и ја треба да изнађем наслов под који би, као под кров, стало све што сам досад написао.” (Тадић 2012, О: 158) У другом издању за збирку изабраних песама *Ноћна свита* (2000), која се потпуно разликује од прве верзије из 1990, и обухвата збирке *Погани језик* и *Ругло*, Тадић каже да је то његова „средишна књига”: „Око ње се сабирају сви моју рукописи, и они први, и они новији. Под тај наслов може да стане све што сам досад написао.” (Тадић 2000: 119) Отуда, вероватно, и потреба да читаоца убеди какав је начин читања потребан његовој поезији: „Не пропусти да бар неку од мојих песничких књига прочиташ и као једну једину песму.” (О, 157). Иако је Тадићев имплицитни читалац овде упућен на линеарно читање, то и даље не значи да је Тадић модернистички песник који је

---

<sup>438</sup> Исписивање једне књиге, „надкњиге” (Миловановић 2014а: 540), често су критичари издвајали као доминантну карактеристику његовог опуса, попут, на пример, Дучићевог. Тадић никада није престајао са радом на песмама и збиркама, и теорија о поетици композиције му је блиска идеја, видљива и на нивоу саме збирке као сложених поетских целина. Сматрао је да песмама циклуси и шире окружење дају посебно значење и да, када се издвајају из циклуса и збирки и пребацују у друге, а што је он радио, песме добијају нова значења, која су и њега самог понекад изненађивала.

повинован идеји линеарности и апсолутне целине. Отуда су посебно индикативне његове следеће речи: „Многи су се удавили у целини. [...] Тоталитет је ужасан. Као некакав црни шешир у који је стало све зло овог света. (Тадић 2012: О, 161)” Ова стрепња од целине је права постмодернистичка зевња, страх од угрожености догмом, терором једног и теретом појединчаног узетог за апсолутно и неприкосновено.

Питање је да ли и у којој мери се аутопоетички искази песника, и сами фрагментарни и сакупљени из различитих интервјуа и записа, могу узимати као несумњиво релевантне смернице у циљу откривања значења, па и таквог смисла који отвара питање кохерентности у стваралаштву. Да ли уопште аутопоетички записи могу бити мерило гаранције да смо на правом путу проналаска смисла, у овом случају питања (дис)континуитета у Тадићевој поезији? Управо ће песник о свом стваралачком процесу рећи: „Немам стрпљења да промишљам; не стремим савршенству, анархичан сам, импулсиван; волим фрагменте, минијатуре, хитре записе.” (IV, 276)

Ако и долази до укидања Целине, питање је о каквој кризи овог појма је реч. Постмодернизам карактерише стање кризе, али је криза прелазни облик и симптом промене у обликовању те целине. У Тадићевом опусу се, заправо, овај појам Целине не укида, али она бива фрагментизована, децентрализована, као и субјект који се у њој конституише. Откривање надтекстовне целине која лебди над фрагментарним текстом био би имплицитни циљ читања овог опуса као бесконачне поеме-антипоеме.

У критици истицана некохерентност и дисонантност сматрамо да је условљена интерференцијом учења из два религиозна система, која се не морају попуно и у свему разликовати, и која се, баш по питању учење о праштању и спасењу, поклапају. Како се свет рађа из хаоса таме, она има примат у описивању, а вишегласје је израз постмодернистичке поетике. То вишегласје је Тадићу послужило за сагледавање односа центра и маргине, хришћанства као званичне религије и дуалистичких јереси. У песмама о богумилима, којима се некако случајно, а сасвим природно, завршава његов опус, чита се не само однос званичног хришћанства према богумилима, већ и покушај реинтерпретације српске историје немањићког периода, када је под захтевима догме трпела другачија мисао. Да није реч само о историјском тренутку, већ и о митски обнављајућем, казује и то што је тај однос лако уочљив у актуелном друштвеном тренутку, што може бити циљ веристичке линије Тадићеве индивидуалне поетике.

Фрагментарност песничког субјекта аналогна је плурализованости постмодернистичког ума, фасетираног и атомизираниог. Јединство ума се може замишљати само преко завађености, мноштва, разлике (Велш 2000: 274), и једино с

обзиром на мноштво форми рационалности. „Кретање иде од једне истине, те готовог, затеченог света ка процесу стварања мноштва правих и чак сукобљених верзија или светова.” (Нелсон Гудмен, према Велш 2000: 278) Управо на том плану расцепканости субјекта видимо принцип фрагментарности по којем је опус и организован.

Наш закључак који се тиче једног од кључних питања у вези с Тадићевим песничким опусом, а то је питање кохерентности, покренуто увођењем другачијег гласа лежи, дакле, у томе што полазиште са којег се питање поставља не одговара самом књижевном делу. Кохерентност и целовитост која се тражила у Тадићевим текстовима представља модернистички тип целине која не подразумева плуралитет на начин на који га претпоставља постмодернистичка парадигма. Овакав вид читања би се у садашњем временском тренутку могао учинити и помало анахроним, а свакако недовољним да би се уочио онај тип постмодернистичке целовитости какав нам се у овом опусу нуди, од хибридне и фрагментарне форме текстова, поетике жанрова, те до садржинског плана, односно различитих погледа на одређене теме сагледаване од стране дисперзивног песничког субјекта, односно плурализованог и децентрираног ума.

Новица Милић пише да „[...] док 'постмодерно' (уз 'постмодернизам') као правац или период у књижевноисторијском значењу остаје веома произвољно, и својом еклектичком и хетерогеном употребом пре указује на то да је ту реч о кризи модерности и њених вредности, дотле филозофска употреба овог израза, највише код Лиотара, пружа грађу за одређене дубље судове о самоме модерном.“ (2002: 142) Исти аутор даље додаје: „Најпре, реч је о амбиваленцијама које Лиотарово 'постмодерно' задржава [...] Као криза модерног, 'постмодерно' игра улогу симптома за једну савременост у којој су вредности модерног доведене до одређене конфузије, где мерила традиције немају снагу коју су имала, и где је потребно преиспитати њихову природу.” (Милић 2002: 142) Управо је и Тадићева поезија на примеру питања њене кохерентности показала поменути кризу модерности и њено претапање у постмодерност.

У целини узев, Тадићеву поезију можемо видети као одговор на деридијански покушај суспензије могућности хијерархије и у духу његове критике стурктурализма и проблематичности фаворизовања синхрониских структура. „Значење мора сачекати да буде изречено или написано да би само себе настанило и постало оно што за разлику од себе јест: значење” (Дерида 2007: 11) Тако се прави смисао неког дела успоставља са еманципацијом „значања у односу на свако актуално подручје перцепције” (Дерида 2007: 13).

Лиотаров „рат целини”, систем активирања разлика, овде је деловао на плану укидања велике приче и подривања једног система, односно доминантног религијског концепта. Отуда православни покајни дух који тече напореда са гностичким. Укидање хегемоније еуклидовске геометрије (Лиотар 1990: 103) управо је укидање било каквих истина које, иако су само парцијалне, претендују на вечно универзално важење. На односима амбивалентности живи цео Тадићев песнички универзум. Они не дозвољавају да се било који облик окамени, те ову поезију чини вечно живом, како за обичне, тако и за професионалне читаоце.

## 7. ЗАКЉУЧАК

„Што ја нисам издвојио, ти читањем издвајаш.”

Тадић 2012: О, 157

Лесли Фидлер је још 1968. године, у чланку „Cross the Border – Close the Gap” (1969) постмодерног писца одредила као „двоструког заступника”, истовремено одомаћеног у свету технологије и у царству чуда, једнако спремног да излети у поље мита или еротике. То двоструко заступништво, двоструки однос, амбивалентна позиција, издваја се као кључно место у поезији Новице Тадића, чији је читав песнички свет поникао на искуству двоструких релација.

Књижевност постмодернизма има вишеструку или бар двоструку структуру, а „постмодернизам је тамо где се практикује начелни плурализам језика, модела и поступака, и то не само упоредо, у различитим делима, већ и у једном истом делу, интерференцијално” (Велш 2000: 27). Плурализам као постмодернистичка црта се појављује и у делу Новице Тадића и послужила нам је као основа за формирање перспективе из које смо у овом раду читали дело једног песника српске поезије с краја 20. и почетка 21. века, чија поезија постаје предмет све интензивнијих и подробнијих анализа.

Хипотезе, истраживање и резултате истраживања представили смо у седам поглавља: Увод, Преглед стваралаштва и рецепција песничког опуса Новице Тадића, Поезија Новице Тадића у књижевноисторијском окружењу, Поетика и аутопоетика, Природа и проблематика религиозности, Целовитост и кохерентност Тадићевог стваралаштва и Закључак.

У првом поглављу, упутили смо на предмет истраживања, а то је целокупна Тадићева поезија и поетика, прецизирали истраживачки корпус и задржали се на интерпретативним могућностима песничког текста које смо у раду користили. Резимирајуће домете теоријских приступа у проучавању поетског текста и имајући у виду природу саме поезије која није добила своју целовиту теорију, истакли смо

предности трансжанровских приступа и методолошког плуралитета, као околности које погодују свеобухватнијој и детаљнијој интерпретацији песничког текста.

Друго поглавље хронолошки је представило све Тадићеве збирке, као и сам чин приређивања целокупног његовог стваралаштва, у који је ушла и до тада необјављена рукописна заоставштина. Потом је уследио преглед књижевнокритичке рецепције, онако како је она следила Тадићеве песничке текстове, где смо дошли до закључка да је критика од самог почетка добро учила његов поетички хоризонт и подржала иновативност, као и посебност његовог тамног тона певања. Критичарску рецепцију смо сагледали као вид канонизације Тадићевог опуса, будући да је реч о песнику чијој поезији тек предстоји интензивније тумачење у наставним, средњошколским и универзитетским програмима.

Уследило је посматрање Тадићеве поезије у њиховоисторијском окружењу поезије друге половине, односно последње четвртине 20. века и прве деценије 21. века. Тадић се јавља у српској поезији седамдесетих година, са првим таласом постмодернизма и траје упоредо са њим, развија се и мења, повремено пратећи преображаје у оквиру саме постмодернистичке парадигме, а повремено мимо тих промена, према логици развоја сопствене ауторске поетике. Ако је Павић „писац без генерације” (Татаренко 2013: 33), на основу обављеног истраживања можемо повући аналогију, те рећи да смо, када је Тадић у питању, имали посла са песником без генерације, који се мање или више уклапао у актуелне поетичке токове, али који је својом поезијом успео да направи лук од високог модернизма до постмодернизма и наметне се својом поетичком посебношћу. У том смислу, Тадић је нешто попут „песника будућег века”, који ће извршити велики утицај на данашње савремене ствараоце.

Иако смо увидели парцијалност сваке периодизације, покушали смо да издвојимо неколико релевантних систематизација савремене српске поезије. Мањкавост сваке од њих је што се исцрпљују у дескрипцији и што тиме стварају слику хетерогеног плурализма, који је могуће проблематизовати из другачије временске перспективе. Половином 20. века, педесетих и шездесетих година, поезија је и брже и интензивније пратила друштвене промене него проза. Крајем века, ситуација се мења, те се прозни дискурс много интензивније и запаженије бави тим проблемима. Модернизму је интензивније одговарала поезија, постмодернизму проза, али то не значи да добре прозе нема половином века, нити да добра поезија изостаје на његовом крају.

Тадићеву поетику посматрали смо у оквиру поступка карневализације, издвајајући посебности његовог „тамног” карневала. Иако има особине карневалског осећања света – од принципа инверзије, дехијерархизације, мезалијанси, карневалских ликова и карневалског смеха, простора и времена, особеност природе Тадићевог песничког света се огледа у томе што његов карневал не доноси препород и нема снагу обнављања живота. Он је, наиме, у форми индивидуалног спасења остварен у религиозној сфери, и то домену православне аскезе.

Издавајући гротеску као фундаментални обликотворни принцип, представили смо начин на који она утиче на формирање песничких слика, те како се обликује посебна естетика ружног. Издвојене су и друге карактеристике Тадићевог поетичког система, а то су иронија и пародија. Будући да је целокупно његово стваралаштво окренуто описивању зла у овом свету, његовог порекла и видова појавности, где се границе метафизичке и антиметафизичке линије лако померају, посебну пажњу смо посветили објашњавању овог феномена, али и феномена страха и стрепње. У оквиру тог поглавља, бавили смо се и питањем песничког субјекта, поетиком наслова, циклуса и стиха. На крају смо покушали ухватити још једну везу међу временски удаљеним литерарним традицијама и сагледати однос Лотреамоновог и Тадићевог писања, а потом и везу са надреализмом, указујући на један много обухватнији лук који креће од фолклорне и средњовековне литерарне баштине, обнавља поетику барока и романтизма, и огледа се у модернистичком и постмодернистичком изразу.

Одсуством експлицитне емоционалности, као и израженом наративношћу, на стилском плану парадоксално постизаном и техником изостајања глагола, Тадић је проширио песничко искуство савремене српске књижевности.

Посебно поглавље посветили смо проблему религиозности, с обзиром на то да је појављивање стихова који су проповедали православну аскезу, молитву и плач, највише „збунило” Тадићеве проучаваоце, навикле на игре из његовог пандемонијума. Покушали смо објаснити амбивалентни однос према религиозном тематском материјалу, али и вишеструко коришћење религиозних тема. Пре свега имамо у виду мешање елемената православног и гностичког, односно богумилског учења, које је Тадићу послужило не само као песничка слика за објашњење порекла зла у свету, већ и као вид борбе против било какве догме мишљења. Са друге стране, линија покајног тона има своје посебно значење у оквиру традиције византијске линије, без дисонантности која се остварује тек када желимо изједначити инстанце песника и песничког субјекта.



На крају, дали смо и одговоре на питање о целовитости и кохерентности Тадићевог опуса, које је било изазвано променом тона певања, објашњавајући постмодерност његове поезије. Тадић није имао проблема са недостатком рецепције свог књижевног стваралаштва. Већи проблем је настао када је комплексност опуса направила поделе међу критичарима. Тешко је било схватити уплив покајног тона у духу православног богословља и помирити га са раније присутним бласфемичним односом према религиозном садржају. Неки су у томе видели нецеловитост и некохерентност његовог опуса, а ми смо у томе пронашли карактеристику постмодернистичке поетичке парадигме вишегласја. Употреба елемената из гностичких и/или богумилских учења не само да је створила ту полифонију, већ је истовремено пружила и њено оправдање, будући да је реч о религиозним системима који су се супротстављали догми званичног хришћанства. У коришћењу њиховог потенцијала, Тадић није усамљен и можда је један од директних следбеника Кишове фаворизације гностицизма. Сам тај систем био је вишеструко значајан, јер је пружио и одговор на порекло зла у свету, док је мисија коначног ослобођење човека од страха и стрепње кроз пут спасења организована као (само)спознаја.

Модерни неонадреалиста (Петров 1983), песник критичког веризма аналогног стварносној прози (прози новог стила), Тадић је од оних песника који укидају исповедни лиризам сваке врсте и који инсистирају на критичком ангажману поезије, у дослуху са временом и поднебљем у којем она настаје, а универзални песнички исказ само је штити од политизације и идеолошке експлоатације. Она се чува под маском фантазмагоричних слика које своје порекло проналазе у јединственом преплету митских и фолклорних, средњовековних, барокних, романтичарских, надреалистичких инспирација. „Преко ствари говорим о оном нестварном, зачуђујућем и угрожавајућем. Дакле, говором двојаким, говор удвајам. Страх, тескоба и мучнина основни су онтолошки и емотивни корелати. Сем тога, усамљеност.”, говори Тадић о свом приступу писању у интервјуу под насловом „Интуицију треба изнова покретати” (Цветковић 1976). Спој фантазмагоријског и сирово реалистичног, који је резултирао обновљеним интересовањем за снагу надреалистичке слике, присутан је у целокупној Тадићевој поезији, али знатно интензивније и експанзивније у њеном првом делу.

Постављајући нам кроз аутопоетичке рефлексије замке, навео је многе истраживаче да његовог имплицитног аутора, чак и песнички субјекат, поистовећују са аутором самим, што смо показали да је највећи извор заблуда које су настале у тумачењу његове поезије. Доследно се држећи двострукости, амбивалентности, Тадић

је успео да оствари парадокс поезије постмодернизма – да управо захваљујући фрагментарности одржи целину свог опуса и остави је живом за различита тумачења, она која су већ започета и она која нам тек предстоје.

## ЛИТЕРАТУРА

### 1. Извори

#### 1. 1 Дела Новице Тадића

##### 1. 1. 1 Сабране песме

Тадић 2012, I: Тадић, Новица. *Сабране песме 1*. Прир. Д. Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник), 2012.

Тадић 2012, II: Тадић, Новица. *Сабране песме 2*. Прир. Д. Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник), 2012.

Тадић 2012, III: Тадић, Новица. *Сабране песме 3*. Прир. Д. Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник), 2012.

Тадић 2012, IV: Тадић, Новица. *Сабране песме 4*. Прир. Д. Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник), 2012.

Тадић 2012, O: Тадић, Новица. *Оставишина*. Прир. Д. Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник), 2012.

##### 1. 1. 2 Збирке

Тадић 1974: Тадић, Новица. *Присутва*. Београд: Просвета, 1974.

Тадић 1975: Тадић, Новица. *Смрт у столицу*. Нови Сад: Матица српска, 1975.

Тадић 1981: Тадић, Новица. *Ждрело*. Београд: Просвета, 1981.

Тадић 1982: Tadić, Novica. *Ognjena kokoš: pesme*. Beograd: Rad, 1982.

Тадић 1984: Tadić, Novica. *Pogani jezik: pesme*. Beograd: Rad, 1984.

Тадић 1987: Tadić Novica. *Ruglo: pesme*. Beograd: Rad, 1987.

Тадић 1989а: Тадић, Новица. *О брату, сестри и облаку: песме*. Вршац: Књижевна општина Вршац, 1989.

- Тадић 1990а: Тадић, Новица. *Кобац*. Београд: Књижевне новине, 1990.
- Тадић 1990б: Tadić, Novica. *Ulica: pesme*. Београд: Rad, 1990.
- Тадић 1994а: Тадић, Новица. *Напаст*. Београд: Српска књижевна задруга, 1994.
- Тадић 1994б: Тадић Новица. *Потукач*. Београд: Време књиге, 1994.
- Тадић 1999а: Тадић, Новица. *Непотребни сапутници: песме*. Београд: Народна књига–Алфа, 1999.
- Тадић 2001а: Тадић, Новица. *Окриље*. Бања Лука: Глас српски, 2001.
- Тадић 2003: Тадић, Новица. *Тамне ствари*. Краљево: Библиотека „Стефан Првовенчани”, 2003.
- Тадић 2006: Тадић, Новица. *Незнан*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.
- Тадић 2008: Тадић, Новица. *Баволов друг*. Београд: Српска књижевна задруга, 2008.
- Тадић 2011а: Тадић, Новица. *Ту сам, у тами*. Београд: Архипелаг, 2011.
- Тадић 2011б: Тадић, Новица. *Ја и моја пратња*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.

### 1. 1. 3 Избори из поезије

- Тадић 1988: Tadić, Novica. *Pesme*. Београд: Rad, 1988.
- Тадић 1989б: Tadić, Novica. *Pesme*. Београд: Rad, 1989.
- Тадић 1990в: Тадић, Новица. *Ноћна свита*. Никшић: Универзитетска ријеч, 1990.
- Тадић 1992: Tadić, Novica. *Night mail: selected poems, translated with an introduction by Charles Simic*. S. I.: Oberlin College Press, 1992.
- Тадић 1993б: Тадић, Новица. *Крај године*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада, 1993.
- Тадић 1999б: Тадић, Новица. *О брату, сестри и облаку*. Чачак – Београд: Уметничко друштво Градац, 1999.
- Тадић 1999в: Тадић, Новица. *Улица и потукач*. Подгорица: Октоих, 1999.
- Тадић 2000: Тадић, Новица. *Ноћна свита*. Бања Лука: Глас српски, 2000.
- Тадић 2001б: Тадић, Новица. *Напаст*. Београд: Рад, 2001.
- Тадић 2002а: Тадић, Новица. *Ждело*. Бања Лука – Београд: Задужбина „Петар Кочић”, 2002.
- Тадић 2001б: Тадић, Новица. *Скакутани и кезила*. Београд: Народна књига – Алфа, 2002.

Тадић 2007: Тадић, Новица. *Лутајући огањ*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2007.

Тадић 2009а: Тадић, Новица. *Изабране песме*. Београд: Завод за уџбенике, 2009.

Тадић 2009б: Tadić, Novica. *Assembly*. Translated from the Serbian by Steven Teref, Austin: Host, 2009.

Тадић 2010: Тадић, Новица. *Кад помислим на себе кришом се прекрстим*. Нови Сад: Orpheus – Подгорица: Књижевна задруга Српског народног вијећа, 2010.

\*

Читанка 2016: *Читанка за четврти разред гимназија и средњих стручних школа*. Прир. Предраг Петровић, Мина Ђурић, Бошко Сувајцић и Наташа Станковић Шошо. Београд: Логос, 2016.

#### 1. 1. 4 Антологије

Блашковић 1997: *Почетак песме: избор из савремене југословенске поезије*. Прир. Л. Блашковић. Нови Сад: ИНГ, 1997.

Војводић 1988: *Воетија као слобода: антологија*. Прир. Р. Војводић. Београд: Слобода, 1988.

Вукадиновић 1989: *Zvuci i komešanja: pesmovnik (antologija) novijeg pesništva u Srbiji: 87 pesnika*. Прир. М. Vukadinović. Београд: Истраживачко-издavaчки центар SSO Србије, 1989.

Вукашиновић 2008: *Пред дверима: српска молитвена поезија*. Прир. В. Вукашиновић. Чачак: Легенда, 2008.

Вукићевић 1992: *Ноћ скупља вијека: антологија љубавног пјесништва Црне Горе*. Прир. Ч. Вукићевић. Подгорица: Swift, 1992.

Вуксановић 1991: *Песме о Косову: савремена српска поезија*. Прир. С. Вуксановић. Београд: Видици: Српска књижевна задруга: Републички завод за међународну научну, просветну, културну и техничку сарадњу – Приштина: Јединство, 1991.

Ђорђевић 2009: *Српски сонет: 1768–2008: избор и типологија*. Прир. Ч. Ђорђевић. Београд: Службени гласник, 2009.

Егерић 2008: *Антологији српског песништва: XIX–XX век, књига 2*. Прир. Мирослав Егерића. Нови Сад: Orpheus, 2008.

- Јагличић 1998: *Кад будемо трава: антологија новијег српског песништва*. Прир. В. Јагличић. Врбас: Слово, 1998.
- Крњевић 1985: *Међу јавот и мед сном: антологија српске поезије XX века*. Прир. В. Крњевић. Београд: Књижевне новине, 1985.
- Лакићевић 1991: *Бивши анђели: Српски песници из Црне Горе*. Прир. Д. Лакићевић. Титоград: „Октоих”, 1991.
- Марковић 1986: *Светиљке на путу: антологија послератне српске поезије (1950–1985)*. Прир. М. Марковић. Прокупље: Књижевно друштво „Раде Драинац”, 1986.
- Марч 1990: *Child of Europe: a New Anthology of East European Poetry*. Edited by Michael March. London: Penguin Books, 1990.
- Милић – Фатић 1999: *Унирексова књига љубавне поезије*. Прир. С. Милић, Б. Фатић. Београд: ЈУ Унирекс МБ – Подгорица: Унирекс, 1999.
- Пантић – Павковић 1988: *Ѕум Вавилона: критичко-поетска хрестоматија младе српске поезије*. Прир. М. Pantić i V. Pavović. Novi Sad: Књижевна заједница Новог Сада, 1988.
- Пејчић 2003: *Anthologia Serbica I. Приону душа моја: молитве Светога Саве: молитве Светоме Сави: (XIII–XX век)*. Прир. Ј. Пејчић. Novi Sad: Orpheus, 2003.
- Перић 1990: *Мајка: 100 песама о тајси*. Прир. Р. Perić. Novi Sad: Књижевна заједница Новог Сада, 1990.
- Перић 2008: *Јато: птице у српском песништву*. Прир. Р. Перић. Костолац: Клуб љубитеља књиге „Мајдан”, 2008.
- Перишић 1986: *Укус осамдесетих: панорама нове српске поезије (1986)*. Прир. М. Perišić. Београд: Књижевне новине – Смедерево: Festival Smederevska pesnička jesen, 1986.
- Симић 1992: *The Horse Has Six Legs: An Anthology of Serbian Poetry*. Edited by Č. Simić. Saint Paul: Graywolf Press, 1992.
- Тонтић 1991: *Модерно српско пјесништво: велика књига модерне српске поезије – од Костића и Илића до данас*. Прир. Стеван Тонтић. Сарајево: Свјетлост, 1991.
- Чолак 1989: *Лелечу звона дечанска: лирско говорење савремених југословенских песника о Косову: антологија*. Прир. Т. Чолак. Београд: „Вељко Влаховић”, 1989.

## 1. 2 Цитирана књижевноуметничка дела других аутора

- Библија или Свето писмо Старога и Новога завјета* (1998). Прев. Ђ. даничић, В. Караџић. Београд: Југословенско библијско друштво.
- БНХ 2005: *Biblioteka Nag Hamadi: Jevanđelje po Tomi, ostala gnostička jevanđelja i spisi pronađeni kod Nag Hamadija*. Прев. I. Andrejević. Београд: Esotheria, 2005.
- Лалић 2002: Лалић, Иван, В. *Најлепше песме Ивана В. Лалића*. Београд: Просвета, 2002.
- Лотреамон 1964: Lotreamon. *Sabrana dela*. Прев. D. Kiš i M. Miočinović. Београд: Nolit, 1964.
- Максимовић 2009: Максимовић, Десанка. *Тражим помиловање*. Доступно на: [http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK\\_SR\\_AzbucnikPisaca.aspx](http://www.antologijasrpskeknjizevnosti.rs/ASK_SR_AzbucnikPisaca.aspx) [4. 9. 2016.]
- Павловић 1985: Pavlović, Miodrag. *A Voice Locked in Stone. Glas pod kamenom*. Toronto: Exile editions, 1985.
- Првовенчани 2004: Првовенчани, Стефан. *Житије светог Симеона*. Београд: Фонд истине: БИГЗ Publishing – [Врање]: Епархија врањска, 2004.
- Свети Сава 2018: Сава, Свети. *Сабрана дела*. Београд: СКЗ, 2018.
- Теодосије 1988: Теодосије. *Житија*. Београд: Просвета–СКЗ, 1988.
- Тешић 2004: Тешић, Милосав. *Есеји и сличне радње*. Београд: Завод за уџбенике. 2004.
- Фисиолог 1989: *Фисиолог. Средњовековни медицински списи: избор*. Београд: Просвета–СКЗ, 1989.
- Поеме о Јову 1988: *Поете о Јови, prevod i komentari* Marko Višić, Podgorica: Oktoih, 1998.

## 2. Општа литература

- Абрамс 1999: Abrams, Meyer Howard. *A Glosary of Lierary Terms*. Boston: Thomson Wadsworth, 1999.
- Аверинцев, Сергеј Сергејевич. *Поетика рановизантијске књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.

- Алтисер 2012: Altiser, Luj. 2012. Ideologija i državni ideološki aparati: beleške za jedno istraživanje. U: J. Đorđević (ur.). *Studije kulture*. Beograd: Službeni glasnik, 143–147.
- Андрес 2015: Andres, Ginter. *Kafka – za i protiv (osnovi spora)*. Prev. I. Foht. Novi Sad: Kiša, 2015.
- Арент 2000: Arent, Hana. Ajhman u Jerusalimu. Prev. R. Mastilović. *Reč*. Br. 57 (3), 2000: 37–44.
- Ареопагит 2015: Ареопагит, Дионисије. *Дела*. Прев. А. М. Петровић. Ниш: Међународни центар за православне студије: Центар за византијско- словенске студије Универзитета, 2015.
- Аристотел 1982: Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. Prev. M. N. Đurić. Beograd: Rad, 1982.
- Аристотел 2000: Aristotel. *Nikomahova etika*. Prev. R. Šalabalić. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 2003.
- Арсенијевић Митрић 2018: Арсенијевић Митрић, Јелена. Седам дана ћутања у *Књизи о Јову. Црквене студије*. Год. 15, бр. 15, 2018: 725–734.
- Багић 2012: Bagić, Krešimir. *Rječnik stilskih figura*. Zagreb: Školska knjiga, 2012.
- Бакић Хејден 2008: Bakić-Hayden, M. Two Methods of Contemplation: Yoga and Hesychast Prayer: An Exercise in Comparative Religion. *Гласник етнографског института*, 56, 2, 2008: 171–183.
- Барен 1986: Барен, Т. П. ван. Ка дефиници гностицизма. *Градац*. Год. 13, бр. 71/72, 1986: 28–34.
- Барт 1971: Bart, Rolan. *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit, 1971.
- Барт 1986: Барт, Ролан. Барт о Барту. *ЛМС*. Год. 162, књ. 437, св. 5 (мај 1986): 759–773.
- Бахтин 1967: Bahtin, Mihail Mihajlovič. *Problemi poetike Dostojevskog*. Beograd: Nolit, 1967.
- Бахтин 1978: Bahtin, Mihail Mihajlovič. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*. Beograd: Nolit, 1978.
- Башлар 1969: Bašlar, Gaston. *Poetika prostora*. Prev. F. Filipović. Beograd: Kultura, 1969.
- Бергсон 2004: Bergson, Anri. *O smehu*. Novi Sad: Vega Media, 2004.
- Берђајев 1986: Берђајев, Николај. Теософија и гносис. *Градац*. Год. 13, бр. 71/72, 1986: 60–66.
- Бети 1988: Beti, Emilio. *Hermeneutika kao opšta metoda duhovnih nauka*. Prev. O. Kostrešević. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988.
- Бичков 1991: Бичков, Виктор. *Византијска естетика*. Београд: Просвета, 1991.



- Бјанки 1986: Бјанки, Уго. Проблем порекла гностицизма. *Градац*. Год. 13, бр. 71/72, 1986: 35–45.
- Благојевић 2000: Blagojević, Marina. Mizoginija: nevidljivi uzroci, bolne posledice. U: М. Blagojević (ur.). *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse*. Beograd: Ažin, 2000: 31–55.
- Благојевић 2005: Blagojević, Marina. Uvod: Mizoginija kao jedna moguća paradigma. U: М. Blagojević (ur.). *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse (drugi tom)*. Beograd: Ažin, 2005: 15–19.
- Блум 1975: Bloom, Harold. *A map of misreading*. New York: Oxford University Press, 1975.
- Блум 1980: Blum, Harold. *Antitetička kritika: teorija pesništva*. Prev. М. Herman Sekulić. Beograd: Slovo ljubve, 1980.
- Богдановић 1980: Богдановић, Димитрије. *Историја старе српске књижевности*. Београд: СКЗ, 1980.
- Бодријар 2001: Boudrijar, Žan. *Simulakrum i simulacija*. Prev. F. Filipović. Novi Sad: Svetovi, 2001.
- Бозинг 2003: Bozing, Valter. *Hijeronimus Voš*. Beograd: Tachen IPS, 2003.
- Бојовић 1992: Бојовић, Драгиша. *Крај века већ дође: антологија старе српске поезије „последњих времена”*. Приштина: Јединство – Народна и универзитетска библиотека Косова и Метохије, 1992.
- Бојовић 2002: Бојовић, Драгиша. *Песник будућег века: о поезији Димитрија Кантакузина*. Приштина: Институт за српску културу, 2002.
- Бојовић 2003: Бојовић, Драгиша. *Свети Јефрем Сирин и српска црквена књижевност*. Ниш: Центар за црквене студије – Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2003.
- Бојовић 2004: Бојовић, Драгиша. *Српска есхатолошка књижевност*. Ниш: Центар за црквене студије – Косовска Митровица: Филозофски факултет, 2004.
- Бојовић 2011: Бојовић, Драгиша. *Антологија плача*. Београд: Просвета, 2011.
- Борјев 2009: Borjev, Jurij. *Estetika*. Prev. R. Mečanin. Novi Sad: Prometej, 2009.
- Брајковић 1981: Брајковић, Драгомир. Доба свеопштег уједначавања. *Књижевне новине*. Год. XXXIII, бр. 621, 1981: 15.
- Бошковић 2013: Bošković, Dragan. Византија: идентитет или утопија историје српске књижевности? У: Д. Бошковић (ур.). *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*. Крагујевац: Филум, 2013: 73–79.
- Бошковић 2015: Bošković, Dragan. *Zablude čitanja*. Beograd: Službeni glasnik, 2015.

- Брајовић 2000: Brajović, Tihomir. *Teorija pesničke slike*. Beograd: Zavod za udžbenike, 2000.
- Брајовић 2009: Брајовић, Тихомир. *Кратка историја преобиља: критички бедекер кроз савремену српску поезију и прозу*. Зрењанин: Агора, 2009.
- Булгаков 1991: Булгаков, Сергиј Николајевич. *Православље: преглед учења православне цркве*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1991.
- Вајт 2011: Vajt, Hejden. *Metaistorija: istorijska imaginacija u Evropi devetnaestog vijeka*. Prev. R. Radunović. Podgorica: CID, 2011.
- Валдес 2002: Valdés, Mario J. Rethinking the History of Literary History. L. Hutcheon, M. Valdés (eds.). *Rethinking Literary History: A Dialog on Theory*. Oxford University Press 2002: 63–115.
- Васовић 1981: Васовић, Небојша. Антипоетски маниризам или небрижно брчкање у млакој свакодневици. *Књижевност*. Год. 36, бр.1, 1981: 69–73.
- Велек 1966: Velek, Rene. *Kritički pojmovi*. Prev. A. I. Spasić, S. Đorđević. Beograd: „Vuk Karadžić”, 1966.
- Велек – Ворен 1970: Wellek, René. A. Warren. *Theory of literature*. Harmondsworth: Penguin Books, 1970.
- Велек 1973: Wellek, René. *Concepts of criticism*. New Hawen: Yale University Press, 1973.
- Велфлин 1965: Velflin, Hajnrih. *Osnovni pojmovi istorije umetnosti: problem razvitka stila u novijoj umetnosti*. Prev. M. Đorđević. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965.
- Велш 2000: Велш, Волфганг. *Наша постмодерна модерна*. Прев. Б. Рајлић. Сремски Карловци – Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2000.
- Вестстејн 1995: Weststejin, Willem. The Lyric Subject in Kručenyč's Poetry. *Russian Literature*. XXXVII (1995): 659–678.
- Водичка 1987: Водичка, Феликс. *Проблеми књижевне историје*. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.
- Волф 2005: Wolf, Werner. The Lyric: Problem of Definition and a Proposal for Reconceptualisation. E. Müller-Zettelmann and M. Rubik (eds.). *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005: 21–56.
- Волф 2011: Wolf, Werner. (Inter)mediality onnd the Study of Literature. *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, 13. 3 (2011): 2–9. <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1789> [1. 5. 2017.]
- Волф 2017. Wolf, Werner. Musicalized Fiction and Intermediality. W. Berhart (ed.). *Essays on Intermediality by Werner Wolf (1992–2014): Theory and Typology, Literature-*

- Music Relations Transmedial Narratology, Miscellaneous Transmedial Phenomena.* Brill Rodopi – Leiden Boston, 2017.
- Гадамер 1978: Gadamer, Hans Georg. *Istina i metoda: osnovi filozofske hermeneutike.* Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1978.
- Гајли 2009: Rosemary Ellen Guiley. *The Encyclopedia of Demons and Demonology.* New York: Facts on File, 2009.
- Гаспаро 1986: Гаспаро, Ђулија Сфамени. О историји гносичких утицаја. *Градац.* Год. 13, бр. 71/72, 1986: 52–59.
- Георгијева 1995: Георгијева, Вера. *Филозофија исихазма.* Ниш: Градина, 1995.
- Гете 1991: Gete, Johan Wolfgang. Prirodni oblici poezije. P. Milosavljević (ur.). *Teorijska misao o književnosti.* Novi Sad: Svetovi, 1991: 185–188.
- Гиденс 2005: Gidens, Antoni. *Odbjegli svijet: kako globalizacija oblikuje naše živote.* Prev. A. Milićević. Zagreb: Klub studenata sociologije Diskrepancija – Naklada Jesenski i Turk, 2005.
- Гиљен 1982: Giljen, Klaudio. *Književnost kao sistem: ogledi o teoriji književne istorije.* Beograd: Nolit, 1982.
- Гиро 1965: Guiraud, Pierre. *Stilistika.* Prev. Branko Džakula. Sarajevo: „Veselin Masleša”, 1965.
- Гиро 2001: Giro, Pjer. *Semiologija.* Prev. Mira Vuković. Zemun: Biblioteka XX vek – Beograd: Plato, 2001.
- Горак 1991: Gorak, Jan. *The Making of Modern Canon: Genesis and Crisis of a Literary Idea.* London: The Athlone Press, 1991.
- Дамјанов 2013: Дамјанов, Сава. Периодизације српске књижевности на почетку XXI века. У: М. Радуловић (ур.). *Српска књижевна критика друге половине XX века: типолошка проучавања.* Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013: 397–412.
- Даненберг 2008: Dannenberg, Hilary. *Coincidence and Counterfactuality: Plotting Time and Space in Narrative Fiction.* London: University of nebraska Press, 2008.
- Делић 2008: Делић, Јован. *О поезији и поетици српске модерне.* Нолит: Београд, 2008.
- Деретић 2007: Деретић, Јован. *Поетика српске књижевности.* Београд: „Филип Вишњић”, 1997.
- Деретић 2013: Деретић, Јован. *Историја српске књижевности.* Зрењанин: Sezam book, 2013.

- Дерида 2001: Дерида, Жак. *Истина у сликарству*. Прев. С. Тузулан. Никшић: Јасен, 2001.
- Дерида 2007: Derrida, Jacques. *Pisanje i razlika*. Sarajevo: „Šahinpašić”, 2007.
- Дилтај 1991а: Diltaj, Vilhelm. Razdoblja i epohe. U: P. Milosavljević (ur.). *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1991: 316–323.
- Дилтај 1991б: Diltaj Vilhelm. Doživljaj i pesništvo. U: P. Milosavljević (ur.). *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1991: 313–315.
- Долежел 2008: Doležel, Ljubomir. *Heterokosmika: fikcija i mogući svetovi*. Prev. S. Kalinić. Beograd: Službeni glasnik, 2008.
- Драгојловић 2009: Драгојловић, Драгољуб. *Богомилство на Балкану и у Малој Азији*. 2. Београд: Службени гласник, 2009.
- Дуплесис 1996: Duplessis, Rachel Blau. Manifests. *Diacritics*. 26, 3/3, 1996: 31–53.
- Ђорђевић 2009: Сонет – звучна „мала кутија” у коју стане цео свет. Појмовник посебних сонета. У: Ч. Ђорђевић (прир.). *Српски сонет: 1768-2008: избор и типологија*. Београд: Службени гласник, 2009: 7–28; 307–331.
- Ђорђевић Милеуснић 2013: Ђорђевић Милеуснић, Душан. Шта је гносис? У: Д. Ђорђевић (ур.). *Гностички текстови*. Чачак: Градац – Београд: Б. Кукић, 2013: 30–32.
- Ђорђић 2010: Ђорђић, Стојан. Српска књижевност 20. века – покушај периодизације. *Нова зора*. Бр. 28/29 (2010/2011): 320–331.
- Ђурић 2010: Đurić, Dubravka. *Politika poezije: tranzicija i pesnički eksperiment*. Beograd: Autonomne ženske inicijative – AŽIN, 2010.
- Евдокимов 2001: Евдокимов, Павле. *Жена и спасење света: о благодатним даровима мушкараца и жене*. Прев. Б. Вићентијевић. Цетиње: Светигора, 2001.
- Евдокимов 2009: Evdokimov, Pavel. *Pravoslavlje*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Еко 2007: Еко, Umberto. *Istorija ružnoće*. Beograd: Plato, 2007.
- Елиот 1991: Eliot, Tomas Sterns. Tradicija i individualni talenat. U: P. Milosavljević (ur.). *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1991: 469–475.
- Енциклопедија Британика: <https://www.britannica.com/topic/Carnival-pre-Lent-festival> [15. 10. 2016.]
- Енциклопедија Ротлиц 2005: *The Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*. Edited by David Herman, Manfred Jahn and Marie-Laure Ryan. London: Routledge: 2005.
- Епштејн 2010а: Епштејн, Михаил. *После будућности: судбина постмодерне I*. Београд: Драслар партнер, 2010.

- Епштејн 2010б: Епштејн, Михаил. *После будућности: судбина постмодерне II*, Београд: Драслар партнер, 2010.
- Ženet 1973: Genette, Gérard. *Strukturalizam i književna kritika. Izraz. God. 17, knj. 33, br. 2/3 (1973): 139–156.*
- Женет 1982: Genette, Gérard. *Palimpsestes. La Littérature au second degré*. Paris: Seuil. 1982.
- Женет 1985: Ženet, Žerar. *Figure*. Prev. M. Miočinović. Beograd: „Vuk Karadžić”, 1985.
- Женет 1997: Genette, Gerard. *Paratext Thresholds of interpretation*. London: Cambridge University Press, 1997.
- Женет 2014: Genette, Gerard. The Architekt. V. Jackson and Y. Prins (eds.). *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014: 17–30.
- Живковић 1994: Живковић, Драгиша. „Вече на шкољу” Алексе Шантића. Д. Живковић, *Европски оквири српске књижевности V*. Београд: Просвета, 1994: 150–163.
- Живковић 2013: Живковић, Душан. Ерос и Танатос у песми „Радосно опело” Момчила Настасијевића. *Наслеђе*. Бр. 25, 2013: 59–67.
- Живковић 2016: Живковић, Душан. *Отворени лавиринти: Еко и Павић*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2016.
- Живковић – Младеновић 2016: Живковић, Душан, Ј. Младеновић. Односи митских аспеката и стилских карактеристика у српским и бугарским басмама. У: Добромир Григоров, Р. Петрова, В. Колев, Т. Георгиева, М. Стефанов, П. Мартинова (ур.). *Мултикултурализъм и многоезичие*. Том II. Антропологија. Литературознание. Велико Търново: Фабер, 2017: 449–459.
- Зорић 1999: Зорић, Павле. *Српско религиозно песништво двадесетог века*. Београд: Просвета, 1999.
- Иванић 2001: Иванић, Душан. *Основи текстологије: увод у текстологију нове српске књижевности*. Београд: Народна књига – Алфа, 2001.
- Иванка 1986: Иванка, Ендре фон. Религија, филозофија и гнозис. *Градац*. Год. 13, бр. 71/72, 1986: 31–34.
- Иго 1979: Hugo, Victor. Predgovor Cromwellu. У: М. Beker (ur.). *Povijest književnih teorija: od antike do kraja devetnaestog stoljeća*, Zagreb: Sveučilišna naklada Liber, 1979: 315–322.
- Јакобсон 1978: Jakobson, Roman. *Ogledi iz poetike*. Beograd: Prosveta, 1978.

- Јанић 1989: Јанић, Ђорђе. Ђаво у српским народним причама. У: П. Палавестра (ур.). *Српска фантастика. Неприродно и нестварно у српској књижевности*. Београд: САНУ, 1989: 221–232.
- Јасперс 1967: Jaspers, Karl. *Filozofija egzistencije. Uvod u filozofiju*. Prev. M. Sekić, I. Ivanji. Beograd: Prosveta, 1967.
- Јаус 1978: Jaus, Hans, Robert. Istorija književnosti kao izazov nauci o književnosti. H. R. Jaus. *Estetika recepcije*. Prev. D. Gojković. Beograd: Nolit, 1978.
- Јевтић 2016: Јевтић, Атанасије. *Теодицеја у Књизи о Јову*. Предавање на Православном богословском факултету Универзитета у Београду, 18. маја 2016. Доступно на: <<http://athanasios.org/index.php/library/audio/137-teodiceja-u-knjizi-o-jovu>> [23.02.2017.]
- Јерков 1992: Jerkov, Aleksandar. *Nova tekstualnost: ogledi o srpskoj prozi postmodernog doba*. Nikšić: Unireks – Beograd: Prosveta – Podgorica: Oktoih, 1992.
- Јерков 2013: Јерков, Александар. Шта би српска критика била? У: М. Радуловић (ур.). *Српска књижевна критика друге половине XX века: типолошка проучавања*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013: 413–434.
- Јованов 1999: Jovanov, Svetislav. *Rečnik postmoderne: sa uputstvima za radoznale čitaoce*. Beograd: Geopoetika, 1999.
- Јовановић 2016: Јовановић, Бојан. *Антропологија зла*. Београд: Heraedu, 2016.
- Јовановић 2014: Jovanović, Jelena. Na granici književnog teksta (Primena teorije parateksta Žerara Ženeta). *Zbornik radova sa Međunarodnoga znanstvenog skupa Riječki filološki dani*. Odsjek za kroatistiku Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Rijeci, 2014: 271 – 281.
- Јовановић 2017: Јовановић, Јелена. 2017. Три „химне” и три песника – Бојић према Дису и Црњанском. У: Ј. Делић, С. Шеатовић (ур.). *Поетика Милутина Бојића, зборник радова*. Београд – Требиње: Институт за књижевност и уметност, Библиотека Милутин Бојић, Дучићеве вечери поезије, 2017: 437–454.
- Јоган 1988: Jogan, Maја. Patrijarhalnost, mizoginija i religija. *Sociologija*. 3, 2/3 1988: 363–377.
- Јонас 1986: Јонас, Ханс. Одређивање типолошких и историјских граница гностичког феномена. *Градац*. Год. 13, бр. 71/72, 1986: 19–28.
- Јуван 2013: Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Prev. B. S. Pantović. Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.

- Јунг 1978: Jung, Karl Gustav. *Psihološke rasprave*. Prev. T. Bekić. Novi Sad: Matica srpska, 1978.
- Кајзер 2004: Кајзер, Волфганг. *Гротескно у сликарству и песништву*. Нови Сад: Светови, 2004.
- Калезић 1972: Калезић, Димитрије. *Упознајмо религију: из историје философије и религије*. Београд: аутор, 1972.
- Калер 1990: Калер, Џонатан. *Структуралистичка поетика: структурализам, лингвистика и проучавање књижевности*. Прев. М. Минт. Београд: СКЗ, 1990.
- Касирер 1978: Cassirer, Ernst. *Ogled o čovjeku. Uvod u filozofiju ljudske kulture*. Zagreb: Naprijed, 1978.
- Катенбелт 2008: Kattenbelt, Chiel. Intermediality in Theatre and Performance. Definitions, Perceptions and Medial Relationships. *Cultura, Lenguaje y Representación / Culture, Language and Representation*, 6 (2008): 19–29.
- Катнић Бакаршић 1999: Katnić Bakaršić, Marina. *Lingvistička stilistika*. Budapest: Research Support Scheme. Open Society Institute. Center for Publishing Development. Electronic Publishing Program. Доступно на: <http://rss.archives.ceu.hu/archive/00001017/01/18.pdf> [1. 11. 2013.]
- Кашанин 1990: Кашанин, Милан. *Српска књижевност у средњем веку*. Београд: Просвета, 1990.
- Квас 2007: Квас, Корнелије. Слика у надреалистичком тексту. У: Ј. Новаковић (ур.). *Надреализам у свом и нашем времену*. Београд : Филолошки факултет – Друштво за културну сарадњу Србија–Француска, 2007: 77–84.
- Квиспел 1986: Квиспел. Жил. Гнозис и психологија. *Градац*. Год. 13, бр. 71/72, 1986: 67–76.
- Киш 2006: Kiš, Danilo. *Ното poeticus*. Beograd: Prosveta, 2006.
- Кјеркегор 1979: Kjerkegor, Seren. *Brevijar*. Prev. D. Najdenović. Beograd: Grafos, 1979.
- Кјеркегор 2002: Кјеркегор, Серен. *Страх и дрхтање*. Прев. С. Жуњић. Београд: Plato, 2002.
- Ковачевић 2000: Ковачевић, Милош. *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: „Кантакузин”, 2000.
- Ковачевић 2012: Ковачевић, Милош. *Лингвостилистика књижевног текста*. Београд: СКЗ, 2012.
- Кољевић 1981: Кољевић, Никола. Разумљивост форме песничког света. *Књижевне новине*, Год. XXXIII, бр. 624, 1981: 39–40.

- Компањон: Компањон, Антоан. *Демон теорије*. Прев. М. Козић, В. Капор, Б. Ракић. Нови Сад: Светови, 2001.
- Константиновић 1986: Константиновић, Зоран. О дубинским димензијама интертекстуалности. У: П. Палавестра (ур.). *Теорија историје књижевности*. Београд: САНУ, 1986: 63–68.
- Кончар 1999: Кончар, Симеон. *Прадомовина Срба*. Београд: Српско-српско пријатељство, 1999. Доступно на: [http://www.svevlad.org.rs/povesnica/koncar\\_pradomovina.html](http://www.svevlad.org.rs/povesnica/koncar_pradomovina.html) [17. 4. 2017.]
- Костић 2014: Костић, Драгомир. Како човек да доспе до Бога (*Књига о Јову*). *Црквене студије*. Год. 11, бр. 11, 2014: 469–497.
- Костић 2016: Костић, Драгомир. Човек сједињен с Богом: Теодосијево *Житије Светога Петра Коришког*, тумачење. *Зборник радова Филозофског факултета*. Год. 46, бр. 1, 2016: 87–108.
- Кошутуић 1941: Кошутуић, Радован. *О тонској метрици у новој српској поезији*. Београд: Државна штампарија Краљевине Југославије, 1941.
- Критски 2007: Критски, Андрија. *Велики канон светог Андрије Критског: који се чита на великом повечерју у прва четири дана Свете четрдесетнице и на јутрењу четвртка пете седмице*. Прев. епископ Артемије. Грачаница: Епархија рашко-призренска, 2007.
- Лазих 1989: Лазих, Милорад. Фисолог у византијској и српској средњовековној књижевности. *Фисиолог. Средњовековни медицински списи: избор*. Београд: Просвета – СКЗ, 1989.
- Лакаријер 2001: Lakarijer, Žak. *Gnostici*. Прев. М. Кнежевић. Ђакак – Београд: В. Кукић – Уметничко друштво Градац, 2001.
- Ламберт 2004: Lambert, Gregg. *The Return of the Baroque in Modern Culture*, London: Continuum, 2004.
- Лествичник, Свети Јован. *Лествица*. Прев. Д. Богдановић. Шабац – Линц: Православно народна Хришћанска Заједница – Православна парохија, 1997. Доступно на: [https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewj8\\_Kzz-NLcAhWGCpoKHbX1CAIQFjACegQICBAC&url=http%3A%2F%2Fmanastirulesju.or\\_g.rs%2Ffiles%2Flestvica.pdf&usg=AOvVaw1Fr\\_CadkGUMkSBaav\\_zGHv](https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=3&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKewj8_Kzz-NLcAhWGCpoKHbX1CAIQFjACegQICBAC&url=http%3A%2F%2Fmanastirulesju.or_g.rs%2Ffiles%2Flestvica.pdf&usg=AOvVaw1Fr_CadkGUMkSBaav_zGHv) [4. 6. 2014.]



- Лешић 1986: Лешић, Зденко. Појам развоја књижевности и принцип периодизације. У: П. Палавестра (ур.). *Теорија историје књижевности*. Београд: САНУ, 1986: 51–62.
- Лешић 2010: Лешић, Зденко. *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник, 2010.
- Лиотар 1988: Liotar, Žan Fransoa. *Postmoderno stanje*. Novi Sad: Bratstvo–jedinstvo, 1988.
- Лиотар 1990: Liotar, Žan Fransoa. *Postmoderna protumačena djeci: pisma 1982–1985*. Prev. K. Jančin. Zagreb: Avgust Cesarec, 1990.
- Лотман 1976: Lotman, Jurij. *Struktura umetničkog teksta*. Beograd: Nolit, 1976.
- Лукић 1966: *Савремена поезија*. Прир. С. Лукић. СКУКК. Бр. 9. Београд: Нолит, 1966.
- Мајендорф 2008: Мајендорф, Цон. *Византијско богословље*. Крагујевац: „Каленић”, 2008.
- Мајенова 2009: Maјenova, Marija Renata. *Teorijska poetika*. Prev. Biserka Rajčić. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Мајорино 2008: Maiorino, Giancarlo. *First Pages: A poetics of Titles*. The Pennsylvania State University Press, 2008.
- Максић 2010: Maksić, Ivana. Linija otpadništva u francuskoj (post)moderni. *Polja*. God 55, br. 465 (sept.–okt. 2010): 114–125.
- Ман 1975: Man, Pol de. *Problemi modrene kritike*. Prev. G. B. Todorović, B. Jelić. Beograd: Nolit, 1975.
- Ман 1984: Man, Paul de. Antropomorphism and Trope in the Lyric. P. de Man. *The Rhetoric of Romanticism*. New York: Columbia University Press, 1984: 239–262.
- Матић 1922: Матић, Душан. Истина као конструкција. *Путеву*. 1. јан. 1922: 18–20.
- Марић 2005: Marić, Jovan. *Klinička psihijatrija*. Beograd: J. Marić, 2005.
- Марић 1964: Marić, Sreten. O Lotreamonu. Lotreamon. *Sabrana dela*. Prev. D. Kiš i M. Miočinović. Beograd: Nolit, 1964: 5–28.
- Мекхејл 2005: McHale, Brian. Poetry under Erasure. E. Müller-Zetzelmann and M. Rubik (eds.). *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam – New York: Rodopi. 2005: 277–302.
- Мекхејл 2009: McHale, Brian. Beginning to Think about Narrative in Poetry. *Narrative*. Volume 17, Number 1, 2009: 11–27.
- Мекхејл 2014: McHale, Brian. Thinking Some More about Narrative in Poetry: A Brief Reply to Bruce Heiden, *Narrative*. Volume 22, Number 2, 2014: 284–287.
- Милановић 1986: Милановић, Братислав. Врзино коло. *Књижевне новине*. Год. XXXIII, бр. 621, 1981: 16.

- Милић 2002: Милић, Новица. *Модерно схватање књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2002.
- Милић 2003: Milić, Novica. *Istina apokalipse: književnost i filozofija na „poslednjem sudu”*. Ћаџак: Градац – Веоград: В. Кukić, 2003.
- Милосављевић 2000: Милосављевић Петар. *Методологија проучавања књижевности*. Београд: Требник, 2000.
- Милосављевић Милић 2014: Милосављевић Милић, Снежана. Редефинисање наратива у посткласичној наратологији. У: Б: Димитријевић (ур.). *Свет у књижевности – књижевност у свету*. Ниш: Филозофски факултет, 2014: 332–346.
- Милосављевић Милић 2016: Милосављевић Милић, Снежана. Описна нарација и њени трансмедијални аспекти у роману *Крила* Станислава Кракова. *Филолог*. VII, бр. 13, 2016: 239–254.
- Милошевић 1972: Milošević, Nikola. *Ideologija, psihologija i stvaralaštvo*. Београд: Duga, 1972.
- Милошевић 1978: Milošević, Nikola. *Antropološki eseji*. Београд: Nolit, 1978.
- Милутиновић 1992: Milutinović, Zoran. *Negativna i pozitivna poetika*. Нови Сад: Matica srpska, 1992.
- Милутиновић 2009: Milutinović, Dejan. *Žanr – pojam, istorija, teorija. Philologia Mediana*. God. 1, br. 1, 2009: 11–37.
- Миндеровић 2006: Minderović, Zoran. *Gnosticizam: drevna misao o novom čoveku. E. Rejgels. Gnostička jevanđelja*. Prev. Z. Minderović. Београд: Rad, 2006.
- Миодраговић 1985: Миодраговић, Милован. Проблем страдања по *Књизи о Јову*. *Теолошки погледи*. 18, 1/3, 1985: 133–141.
- Митровић 1994: Митровић, Срба. *Антологија америчке поезије 1945–1994*. Нови Сад: Светови, 1994.
- Мишић 1963: Мишић, Зоран. *Песничко искуство*. Београд: Нолит, 1963.
- Мороз 2010: Moroz, Grzegorz. *Travel Book as a Genre in the Anglophone Literary Tradition*. Grzegorz Moroz – Jolanta Sztachelska (ed.). *Metamorphoses of Travel Writing. Across Theories, Genres, Centuries and Literary Tradition*. Newcastle upon Tyne: Cambridge, 2010: 21–29.
- Мошер 1991: Mosher, Harold F. Jr. *Toward a Poetics of Descriptized Narration*. *Poetics Today*. 12, no. 3 (autumn 1991): 425–445.
- Мукаржовски 1986: Мукаржовски, Јан. *Структура песничког језика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1986.

- Мукаржовски 1987: Mukaržovski, Jan. *Struktura, funkcija, znak, vrednost: ogledi iz estetike i poetike*. Beograd: Nolit, 1987.
- Нани 2005: Nänny, Max. Diagrammatic Iconicity in poetry. E. Müller-Zettelmann and M. Rubik (eds.). *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005: 229–249.
- Нијус 2016: Nyhus, Paul L. Medieval Heresy: Popular Movements from Bogomil to Hus, by Malcolm Lambert. *Canadian Journal of History*. 14 (1), 2016: 98–99.
- Николић 2015: Николић, Ненад. *Проблеми савремене књижевне историје*. Нови Сад: Академска књига, 2015.
- Нодило 1974: Nodilo, Natko. Stara vjera Srba i Hrvata na glavnoj osnovi pjesama, priča i govora narodnog. Reprint teksta iz 1885. *Vidik: književnost, umjetnost, suvremeni problemi*. God. 21, serija 3, 1974.
- Новаковић 2002: Novaković, Jelena. *Tipologija nadrealizma: (pariska i beogradska grupa)*. Beograd: Narodna knjiga–Alfa, 2002.
- Оболенски 2009: Obolensky, Dmitri. *Vogumili*. Zagreb: Hlad i sinovi, 2009.
- Ораић Толић 1990: Oraić Tolić, Dubravka. *Teorija citatnosti*. Zagreb: Grafički zavod Hrvatske, 1990.
- ОС 1981: Поетско и антипоетско: округли сто о младој српској лирици. (Душко Новаковић, Слободан Зубановић, Бранко Алексић, Новица Милић, Братислав Милановић, Ненад Грујичић, Живорад Ђорђевић, Гордана Ћирјанић, Милан Ђорђевић, Златко Красни, Миодраг Перишић, Јасмина Лукић, Предраг Богдановић, Звонимир Костић). *Књижевност*. Год. 36, књ. 71, св. 1 (јан. 1981): 74–95.
- Павић 1972: Павић, Милорад. *Гаврил Стефановић Венцловић*. Београд: СКЗ, 1972.
- Павић 1986: Павић, Милорад. Предговор. *Стари српски записи и натписи*. Београд: Просвета – СКЗ, 1986.
- Палавестра 1978: Палавестра, Предраг. Видови критичке поезије. *Књижевност*. Бр. 4, 1978: 595–603.
- Палавестра 1981: Палавестра, Предраг. Песништво осме деценије. *Књижевне новине*. Год. XXXIII, бр. 621, 1981: 14–15.
- Палавестра 1983: Палавестра, Предраг. *Критичка књижевност: алтернатива постмодернизма*. Београд: „Вук Караџић”, 1983.

- Палавестра 1986: Палавестра, Предраг. Критичка теорија и историја књижевности. У: П. Палавестра (ур.). *Теорија историје књижевности*. Београд: САНУ, 1986: 69–92.
- Палавестра 2012: Палавестра, Предраг. *Послератна књижевност 1945–1970 и њена историја*. Београд: Службени гласник, 2012.
- Палавестра 2013: Предраг, Палавестра. Проучавање и издавање грађе за историју српске књижевне критике: историја једног научног подухвата. У: М. Радуловић (ур.) *Српска књижевна критика друге половине XX века: типолошка проучавања*. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2013: 13–46.
- Пантић 1984: Пантић, Михајло. О неким одликама дневне критике. У: П. Палавестра (ур.). *Прилози за историју српске књижевне критике*. Београд: ИКУМ – Нови Сад: Матица српска, 1984: 131–141.
- ПЕЕП 2012: *The Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Fourth edition. Roland Greene and S. Cushman (eds.). Princeton University Press, 2012.
- Пејгелс 2006: Pejgels, Elen. *Gnostička jevanđelja*. Prev. Z. Minderović. Beograd: Rad, 2006.
- Перишић 1979: Перишић, Миодраг. Ангажовање или учествовање. *Књижевне новине*. Год. XXXI, бр. 596, 1979: 3.
- Перишић 1981а: Перишић, Миодраг. Синтези претходи критика. *Књижевне новине*. Год. XXXIII, бр. 624, 1981: 40–41.
- Перишић 1981б: Перишић, Миодраг. Далеки творац. *Књижевност*. Год. 28, бр. 1, 1981: 53–58.
- Перишић 2005: Перишић, Игор. Прилог за дефиницију термина аутопоетика. *Књижевна историја*. Год. 37, бр. 127, 2005: 615–626.
- Перишић 2010: Perišić, Igor. *Uvod u teorije smeha: kratak pregled teorije smeha od Platona do Propa*. Beograd: Službeni glasnik, 2010.
- Перкинс 1992: Perkins, David. *Is Literary History Possible?* The John Hopkins University Press, 1992.
- Петковић 1986: Петковић, Новица. Један осврт на формалистичко тумачење књижевног развоја и на његову разраду у савременој семиотици. У: П. Палавестра (ур.). *Теорија историје књижевности*. Београд: САНУ – Нови Сад: Матица српска, 1986: 93–103.
- Петковић 1990: Петковић Новица, *Огледи из српске поезике*. Београд: Завод за уџбенике, 1990.

- Петковић 1994: Петковић, Новица. Српска књижевност 20. века. У: П. Ивић (ур.). *Историја српске културе*. Горњи Милановац: Дечје новине – Београд: Удружење издавача и књижара Југославије, 1994.
- Петковић 1995: Петковић, Новица. *Елементи књижевне семитике*. Београд: Народна Књига – Алфа, 1995.
- Петковић 2000: Петковић, Новица. У: Г. Тешић (ур.). *Поетика: теорија и историја једног појма*. Београд: Народна књига – Алфа, 2000.
- Петковић 2004: Петковић, Новица. *Огледи о српским песницима*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2004.
- Петковић 2008: Петковић, Новица. Поезија и критика: Увод у тумачење лирске поезије. У: О. Радуловић (ур.). *Тумачење књижевног дела и методика наставе*. Део 1. Нови Сад: Филозофски факултет, 2008: 383–419.
- Петров 1983: Петров, Александар. *Крила и ваздух: Огледи о модерној поезији*. Београд: Народна књига, 1983.
- Петров 2008: Петров, Александар. *Канон*. Београд: Службени гласник, 2008.
- Петров 2018: Петров, Александар. *Гутенбергов одговор* (27. 4. 2018.), <http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/3119193/gutenbergov-odgovor.html> [30 4. 2018.]
- Петровић 2013: Петровић, Предраг. Авангардна Византија: недовршени или немогући пројекат? У: Д. Бошковић (ур.). *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*. Крагујевац: ФИЛУМ, 2013: 131–141.
- Петровић 1986: Петровић, Светозар. Нови и стари историзам у историји књижевности. У: П. Палавистра (ур.). *Теорија историје књижевности*. Београд: САНУ – Нови Сад: Матица српска, 1986: 33–42.
- Петровић 2002: Петровић, Сретен. Мит, религија и уметност. У: Владета Јеротић, Ђ. Коруга, Д. Раковић (ур.). *Семинар и Округли сто: Наука, Религија, Друштво*. Београд: Богословски факултет СПЦ – Министарство вера Владе Републике Србије, 2002: 57–71.
- Платон 1980: Platon. *Država*. Prev. A. Vilhar, B. Pavlović. Beograd: BIGZ, 1980.
- Пођоли 1975: Podoli, Renato. *Teorija avangardne umetnosti*. Prev. J. Janićijević. Beograd: Nolit, 1975.
- Поли 1979: Poli, Frančesko de. *Veliki majstori umetnosti: Boš*. Beograd: Nolit, 1979.
- Познанић 2000: Poznanić, Branislava. 2000. *Žena u pravoslavlju*. U: M. Blagojević (ur.). *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse*. Beograd: Ažin, 2010: 205–215.

- Поповић 2000: Поповић, Богдан. *Антологија новије српске лирике*. Београд: Завод за уџбенике, 2000.
- Поповић 2010: Popović, Tanja. *Rečnik književnih termina*. Београд: Logos Art, 2010.
- Принс 2011: Prins, Džerald. *Naratoški rečnik*. Prev. B. Miladinov. Београд: Službeni glasnik, 2011.
- ПРКТКК 2011. *Прегледни речник компаратистичке терминологије у књижевности и култури*. Нови Сад: Академска мисао, 2011.
- Раденковић 1997: Раденковић, Љубинко. Представе о ђаволу у веровањима и фолклору балканских Словена. *Зборник Матице српске за славистику*. Год. 53, 1997: 15–38.
- Радић 2015: Радић, Радован. *Византија и богумилство*. Београд: Бернар, 2015.
- Радовић 1987: Radović, Miodrag. „Strah” od uticaja. *Polja*. God. 33, br. 335 (jan. 1987): 2–3.
- Радосављевић 2007: Радосављевић, Артемије епископ. Предговор. А. Критски. *Велики канон светог Андрије Критског: који се чита на великом повечерју у прва четири дана Свете четрдесетнице и на јутрењу четвртка пете седмице*. Prev. епископ Артемије, Грачаница: Епархија рашко-призренска, 2007: 7–9.
- Радуловић 2000: Radulović, Lidija. Nečista i neformalno моћна: sakralni aspekti ambivalentnog odnosa prema ženi u tradicijskoj kulturi Srba. U: M. Blagojević (ur.). *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse*. Београд: Ažin, 2000: 169–191.
- Радуловић 2015: Радуловић, Марко М. Српсковизантијско наслеђе у песништву послератног модернизма. *Књижевна историја*. Год 47, бр. 155 (2015): 151–176.
- Рајан 2012: Ryan, Marie-Laure. Possible World. Hühn, Peter et al. (eds.). *The living handbook of narratology*. Hamburg: Hamburg University. Доступно на: <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/possible-worlds> [25. 4. 2017.]
- Рајан 2013. Ryan, Marie-Laure. Transmedial Storytelling and Transfictionality. *Poetics Today*. 34. 3 (2013): 361–388.
- Рајевски 2005: Rajewsky, O. Irina. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités: Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques*. Numéro 6 (automne 2005): 43–64
- Ранчић 1997: Ранчић, Јасминка. *Ђаво у митологији Јужних Словена*, Београд: Идеа, 1997.
- Расел 1982: Rasel, Džefri B. *Mit o đavolu*. Prev. G. Velmar-Janković. Београд: Prosveta, 1982.

- Расел 1995: Rasel, Džefri B. *Princ tame*. Radikalno zlo i moć dobra u istoriji. Prev. M. Petrović Radulović. Beograd: PONT, 1995.
- Рикер 1993: Riker, Pol. *Vreme i priča. Tom 1*. Prev. S. Miletić, A. Moralić. Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.
- Рифатер 2006: Рифатер, Мајкл. Семантика песме. Прев. М. Панић. *Београдски књижевни часопис*. Год. 2, бр. 2, 2006: 199–214.
- РКТ 1992: *Rečnik književnih termina*. D. Živković (ur.). Beograd: Nolit, 1992.
- Роуз 1993: Rose, Margaret. *Parody: Ancient, Modern and Post-modern (Literature, Culture, Theory)*. Cambridge University Press, 1993.
- Рубик 2005: Rubik, Margaret. In Deep Waters. Or: What's the Difference between Drowning in Poetry and Prose? E. Müller-Zettelmann and M. Rubik (eds.). *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005: 189–206.
- Сартр 1962: Sartre, Žan Pol. *O književnosti i piscima*. Prev. F. Filipović. Beograd: Kultura, 1962.
- Сартр 1983: Sartre, Žan Pol. *Biće i ništavilo: ogled iz fenomenološke ontologije*. Prev. M. Zurovac. Beograd: Nolit, 1983.
- Свенсен 2006: Svensen, Laš. *Filozofija zla*. Prev. N. Ristivojević Ratković. Beograd: Geopoetika, 2006.
- Свенсен 2008: Svensen, Laš. *Filozofija straha*. Prev. Lj. Rajić. Beograd: Geopoetika, 2008.
- Сирин 2002: Сирин, свети Јефрем, *Молитвеник и Псалтир преподобног Јефрема Сирина*, Врање: Манастир Преподобног Прохора Пчињског, 2002.
- Скарпета 2002: Скарпета, Ги. *Повратак барока*. Прев. П. Секеруш. Нови Сад: Светови, 2003.
- СМ 2001: *Словенска митологија – енциклопедијски речник*. Редактори Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. Београд: Zepet book world. 2001.
- СМР 1998: Кулишић, Шпиро, П. Петровић, Н. Пантелић. *Српски митолошки речник*. Београд: Етнографски институт САНУ–Интерпринт, 1998.
- Солар 1986: Солар, Миливој. Идеја повијести и повијест књижевности. У: П. Палавестра (ур.) *Теорија историје књижевности*. Београд: САНУ – Нови Сад: Матица српска, 1986: 5–16.
- Солар 2012: Solar, Milivoj. *Teorija književnosti. Rječnik književnoga nazivlja*. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Софроније 1987: Софроније, Архимандрит. *Виђење лица божијег*. Прев. П. Рак. Београд: Богословски факултет СП цркве хиландарски фонд, 1987.

<https://svetosavlje.org/o-strahu-bozijem-iz-knjige-vidjenje-lica-bozijeg/> [16. 10. 2015.]

- Стерјопулу 2003: Стерјопулу, Елени Апостолос. *Поетика лирског циклуса*. Београд: Народна књига – Алфа, 2003.
- Стојановић 2003: Стојановић, Драган. *Иронија и значење*. Београд: Завод за уџбенике, 2003.
- Стојановић Пантовић 1998: Стојановић Пантовић, Бојана. *Наслеђе суматраизма: поетичке фигуре у српском песништву деведесетих*. Београд: Рад, 1998.
- Стојановић Пантовић 2007 : Стојановић Пантовић, Бојана. Наративност поезије Ивана В. Лалића. У: А. Јовановић (ур.). *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића*. Београд: Институт за књижевност и уметност – Учитељски факултет, 2007: 93–108.
- Стојановић Пановић 2012: Stojanović Pantović, Војана. *Pesma u prozi ili prozaida*. Београд: службени гласник, 2012.
- Тамарин 1966: Tamarin, George R. *Теорија гротеске*. Сарајево: Svijetlost, 1962.
- Татаренко 2013: Татаренко, Ала. *Поетика форме у прози српског постмодернизма*. Београд: Службени гласник, 2013.
- Таубес 1986: Таубес, Сузан Анима. Гностичке основе ниҳилизма. *Градац*. Год. 13, бр. 71/72, 1986:106–117.
- Томсон 1972: Thomson, Philip. *The Grotesque: The Critical Idiom*. New York: Routledge, 1972.
- Трифуновић 1974: Трифуновић, Ђорђе. *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. Београд: „Вук Караџић”, 1974.
- Улиг 2010: Ulig, Klaus. *Теорија књижевне историје: начела и парадигме*. Београд: Službeni glasnik, 2010.
- Фелан 2007: Phelan, James. *Experiencing Fiction: Judgements, Progression, and the Rhetorical Theory of Narrative*. Columbus OH: Ohio University Press, 2007.
- Фидијан 1997: Phiddian, Robert. Are Parody and Deconstruction Secretly the Same Thing? *New Literary History*. Vol. 28, No. 4, 1997: 673–696.
- Фидлер 1969: Fiedler, Leslie. Cross the Border – Close the Gap. *Playboy*, december 1969.
- Фиш 2014: Fish, Stanley. How to Recognize a Poem When You See One. V. Jackson and Y. Prins (eds.). *The Lyric Theory Reader: A Critical Anthology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2014: 77–85.



- Фрејзер 2003: Frejzer, Džeјms Džordž. *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*. Prev. Ž. Simić. Beograd: Ivanišević, 2003.
- Фридман 2012: Fridman, M. *Problematični pobunjenik*. Prev. I. Javor. Beograd: Službeni glasnik, 2012.
- Фридрих 2003: Фридрих, Хуго. *Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*. Нови Сад: Светови, 2003.
- Фројд 1919: Freud, Sigmund. *The Uncanny*. <<http://web.mit.edu/allanmc/www/freud1.pdf>> [01. 10. 2012.]
- Фуко 1988: Fuko, Mišel. Niče, Froјd, Marks. *Filozofsko čitanje Froјda*. Beograd: Izdavački centar SSO Srbije, 1988.
- Фуко 2005: Fuko, Mišel. *Druga mesta*. M. Fuko. *1926–1984–2004: hrestomatija*. Novi Sad: Vojvođanska sociološka asociјacija, 2005: 29–37.
- Хајдегер 1969: Hajdeger, Martin. *Doba slike svijeta*. Prev. B. Hudoletnjak. Zagreb: Studentski centar Sveučilišta, 1969.
- Хајдегер 1985: Hajdeger, Martin. *Bitak i vrijeme*. Prev. H. Šarinić. Zagreb: Naprijed, 1985.
- Хартман 1979: Hartman, Nikolaj. *Estetika*. Beograd: BIGZ, 1979.
- Харфам 2004: Harfam, Džefri. *Groteskno: prvi principi*. Prev. L. Mustedanagić. *Polja*. God. 49, br. 429 (jul–avg. 2004): 49–57.
- Хасан 1983: Hasan, Ihab. *Pristup pojmu postmodernizma*. Prev. Z. Ciana. *Polja*. God. 29, br. 297–298 (nov–dec. 1983): 455–458.
- Хачион 1986–1987: Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism: Parody and History. Cultural Critique*. No. 5. *Modernity and Modernism, Postmodernity and Postmodernism*. University of Minnesota Press, 1986–1987: 179–207.
- Хачион 1994: Hutcheon, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. London and New York: Routledge, 1994.
- Хачион 1996: Хачион, Линда. *Поетика постмодернизма: историја, теорија, фикција*. Нови Сад: Светови, 1996.
- Хачион 2000: Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-century Art Form*. University of Illinois Press, 2000.
- Хегел 1959: Хегел, Георг Вилхелм Фридрих. *Естетика I*. Прев. Н. Поповић, Београд: Култура, 1959.
- Хејден 2014: Heiden, Bruce. *Narrative in Poetry: A Problem of Narrative Theory. Narrative*. Volume 22, Number 2, 2014, 269–283.

- Хин – Кифер 2005: Hühn, Peter, J. Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> Century*, Berlin – New York: de Gruyter, 2005.
- Хин – Шенерт 2005: Hühn, Peter, J. Schönert. Introduction: The Theory and Methodology of the Narratological Analysis of Lyric Poetry. Hühn, Peter, J. Kiefer. *The Narratological Analysis of Lyric Poetry: Studies in English Poetry from the 16<sup>th</sup> to the 20<sup>th</sup> Century*, Berlin – New York: de Gruyter, 2005: 1–13.
- Хирш 1983: Hirš, Erik Donald. *Načela tumačenja*. Beograd: Nolit, 1983.
- Хуизинга 1991: Huizinga, Johan. *Jesen srednjeg vijeka*. Prev. D Perković. Zagreb: Naprijed, 1991.
- Цетелман, Рубик 2005: E. Müller-Zettelmann and M. Rubik. Introduction. E. Müller-Zettelmann and M. Rubik (eds.). *Theory into Poetry: New Approaches to the Lyric*. Amsterdam – New York: Rodopi, 2005: 7–17.
- Чајкановић 1994а: Чајкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Сабрана дела Веселина Чајкановића. Прир. В. Ђурић. Књига друга. Београд: СКЗ–БИГЗ–Просвета–Партенон М. А. М, 1994: 128–131.
- Чајкановић 1994б: Чајкановић, Веселин. *О врховном богу у старој српској религији*. Сабрана дела Веселина Чајкановића. Прир. В. Ђурић. Књига трећа. Београд: СКЗ–БИГЗ–Просвета–Партенон М. А. М, 1994: 123–134.
- Чајкановић 1994в: Чајкановић, Веселин. *Стара српска религија и митологија*, рукопис приредио Војислав Ђурић. Сабрана дела Веселина Чајкановића. Прир. В. Ђурић. Књига пета. Београд: СКЗ–БИГЗ–Просвета–Партенон М. А. 1994: 288–297.
- Четмен 1970: Chatman, Seymour. *Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film*. Cornell University Press, 1970.
- Четмен 1990: Chatman, Seymour. *Coming to Terms. The Rhetoric of Narrative in Terms: Fiction and Film*. Cornell University Press, 1990.
- Чиплић 1930: Чиплић, Богдан. *О женидби и удадби у средњем потисју*. Београд: б. и. 1930: 113–125.
- Џејмс 1909: Wiliam, James. *A pluralistic Universe*. 1909. <https://jennymackness.files.wordpress.com/2016/08/james-william-a-pluralistic-universe.pdf> [19. 3. 2017.]
- Џејмсон 1991: Jameson, Frederic. *Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism*. Duke University Press, 1991.

- Џонсон 1982: Johnson, W. R. *The Idea of Lyric: Lyric Modes in Ancient and Modern Poetry*. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press, 1982.
- Шеатовић Димитријевић 2011: Шеатовић Димитријевић, Светлана. Нада и светлост: култ Богородице у Симовићевој поезији. У: А. Јовановић, С. Шеатовић Димитријевић (ур.). *Песничке вертикале Љубомира* Београд: Институт за књижевност и уметност: Учитељски факултет – Требиње: Дучићеве вечери поезије, 2011: 281–301.
- Шевалије, Гербран 2004: Ševalije, Žan, A. Gerbran. *Rečnik simbola*. Novi Sad: Stylos – Kiša, 2004.
- Шејнман 1998: Шејнман, Михаил Маркович. *Веровање у ђавола кроз историју религије*. Прев. Т. Голубовић. Београд: Библиотека Армон – Клуб писаца Миодраг Б. Шијаковић, 1998.
- Шепард 1986: Шепард, Х. Џ. Гностицизам и алхемија. *Градац*, год. 13, бр. 71/72, 1986: 117–127.
- Шилер 1991: Šiler, Fridrih. О naivnoj i sentimentalnoj poeziji. P. Milosavljević (ur.). *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1991: 180–182.
- Шкроб 1964: Škreb, Zdenko. Teoretske osnove literarno historijske periodizacije. Flaker, Aleksandar. Z. Škreb. *Stilovi i razdoblja*. Zagreb: Matica hrvatska, 1964, 95–130.
- Шлегел 1999: Šlegel, Fridrih. *Ironija ljubavi*. Prev. D. Stojanović. Beograd: Zepter book world, 1999.
- Шлир 1986: Шлир, Хајнрих. Гноза. *Градац*. Год. 13, бр. 71/72, 1986: 45–52.
- Шоптов 1995: Shoptow, John. The Music of Construction: Measure and Polyphony in Ashbery and Bernstein. S. Schultz (ed.). *The Tribe of John: Ashbery and Contemporary Poetry*. Tuscaloosa AL: University of Alabama Press, 1995: 211–257.
- Штајгер 1991: Štajger, Emil. Uvod u „Osnovne pojmove poetike”. P. Milosavljević (ur.). *Teorijska misao o književnosti*. Novi Sad: Svetovi, 1991: 502–504.
- Шутић 1985: Шутић, Милосав. *Поезија и онтологија*. Београд: „Вук Караџић”, 1985.

### 3. Посебна литература – о поезији Новице Тадића

#### 3. 1 Зборници и монографије

*Кад помислим на тебе, кришом се прекрстим: зборник радова о песничком делу Новице Тадића.* Ј Делић (ур.). Нови Сад: Orpheus – Плужине: Центар за културу, 2012.

Микић 1989: Микић, Радивоје. *Песма и мит о свету*, Јединство: Приштина, 1989.

Микић 2010: Микић, Радивоје. *Песник тамних ствари*. Београд: Службени гласник, 2010.

*Новица Тадић, песник.* Д. Хамовић (ур.). Краљево: Библиотека „Стефан Првовенчани”, 2009.

*Огњено перо.* Д. Лакићевић (ур.). Београд: Српска књижевна задруга – Филолошка гимназија, 2014.

#### 3. 2 Чланци у часописима, зборницима и монографијама

Ајдачић 1988: Ајдачић, Дејан. Демонски хаос. *Борба*. Год. 67, бр. 167 (15. јун 1988): 8.

Алексић 2014: Алексић, Јана. Онтологија зла у поезији Новице Тадића? У: Д. Лакићевић (ур.). *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ – Филолошка гимназија, 2014: 155–175.

Алексић 2009: Алексић, Милан. Између ђавола и бога. У: Д. Хамовић (ур.). *Новица Тадић, песник*. Краљево: Библиотека „Стефан Првовенчани”, 2009: 137–152.

Андрић 1976: Андрић, Радомир. Песме о стварима које то нису. *Књижевна реч*. Год. 5, бр. 56 (11. мај 1976): 14.

Антић 1992: Антић, Гојко. Поетика на промени. *Мост*. Бр. 132, 1992: 3–7.

Антић 1995: Антић, Гојко. Лирска епистола са фикс-идејама (поетика Новице Тадића). *СКГ*. Год. 4, књ. 1, бр. 5/7 (1995): 92–108.

Антонијевић 1975: Antonijević, Damjan. Prisustva i promene: poezija Novice Tadića. *Polja*, God. 21, br. 198/199 (avg–sept. 1975): 6–8.

Анушић 2000: Анушић, Анђелко. Бог је на пјесниковој страни. *Република*. Год.1, бр. 27 (6. јули 2000): 51.

- Аћимовић Ивков 2004: Аћимовић Ивков, Милета. Песмимистичка доследност. *Књижевни лист*. Год. 6, бр. 17 (1. јануар 2004):
- Аћимовић Ивков 2009: Аћимовић Ивков, Милета. Молитве и молбе: „Нови смер” у поезији Новице Тадића. *Повеља*. Год. 39, бр. 2 (2009): 101–110.
- Аћимовић Ивков 2013: Аћимовић Ивков, Милета. Позне кише Новице Тадића. *ЛМС*. Год. 189, књ. 492, св. 3 (септ. 2013): 264–270.
- Бабић 1987: Babić, Duško. Pet đavolskih podvižnika: o poeziji Novice Tadića. *Književna kritika*. Год. 18, бр. 6, 1987: 75–79.
- Бабић 2014: Бабић, Душко. Демонско и христолошко у поезији Новице Тадића. У: Д. Лакићевић (ур.). *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ – Филолошка гимназија. 2014: 103–125.
- Богнар 2001: Богнар, Зоран. Молитве из тмине. *Дневник*. Год 78, бр. 19661 (31. октобар 2001): 18.
- Божовић 1999: Божовић, Гојко. Језа постојања. Н. Тадић. *Улица и потукач*. Подгорица: Октоих, 1999: 145–150.
- Божовић 2000: Божовић, Гојко. Поета епохалне самосвести. *Дисово пролеће*. Бр. 31. 2000: 13.
- Божовић 2001: Божовић, Гојко. Демонологија урбане свакодневице. *Књижевни магазин*. Год. 1, бр. 1, 2001: 33.
- Божовић 2007: Божовић, Гојко. Песник епохалне самосвести. Н. Тадић. *Лутајући огањ: изабране песме*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2007: 193–201.
- Божовић 2011а: Гојко Божовић. Мистерија и удес постојања. Н. Тадић. *Ту сам, у тами*. Београд: Архипелаг, 2011: 57–62.
- Божовић 2011б: Божовић, Гојко. Реткост међу песницима и међу људима. *Београдски књижевни часопис*. Год. 7, бр. 22, 2011: 116–118.
- Бребановић 2008: Brebanović, Predrag. Antitetički kanon 1. *Reč*. Вр. 77(23), 2008: 115–139.
- Бребановић 2009: Brebanović, Predrag. Antitetički kanon 2. *Reč*. Вр. 79 (25), 2009: 75–104.
- Владушић 2012: Владушић, Слободан. Новица Тадић и Шарл Бодлер. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књ. 60, св. 1 (2012): 165–175.
- Гордић 1995: Гордић, Славко. Песништво Новице Тадића: од поруге до меланхолије. *ЛМС*. Год. 171, књ. 455. св. 4 (1995): 684–686.
- Данојлић 1975: Данојлић, Милован. Четири збирке песама. *ЛМС*. Год. 151, књ. 415, св. 5 (мај 1975): 581–587.

- Делић 2007: Делић, Јован. Новица Тадић – пјесник леденог хумора. *ЛМС*. Год. 183, књ. 480, св. 3 (септ. 2007): 403–414.
- Делић 2009: Делић, Јован. Гротеска у лексици: о језичкој креативности Новице Тадића. У: Д. Хамовић (ур.). *Новица Тадић, песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2009: 51–65.
- Делић 2011: Делић, Јован. Нијансирање „црног пева”: уз експлицитну поетику Новице Тадића. *ЛМС*. Год. 187, књ. 487, св. 5 (мај 2011): 853–864.
- Делић 2012: Делић, Јован. Непрестани плач као непрестана молитва. У: Ј. Делић (ур.). *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим*. Нови Сад: Orpheus – Плужине: Центар за културу, 2012: 7–8.
- Делић 2014: Делић, Лидија. Сумрак и сумрачићи: слике зла у раној поезији Новице Тадића. У: Д. Лакићевић (ур.). *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ–Филолошка гимназија, 2014:143–153.
- Ђорђевић 1985: Ђорђевић, Стојан. Jedna po jedna pesma. *Književna kritika*. Год. 16, бр. 3 (мај–јун 1985): 145–149.
- Ђорђевић 2000: Ђорђевић, Стојан. Сарказам и лирска катарза. *Политика*. Год. 97, бр. 31033 (18. март 2000). Култура, уметност, наука: 28.
- Ђорђевић 2001а: Ђорђевић, Стојан. Иронија, гротеска и патос лирског изрицања. С. Ђорђевић. *О песничким књигама*. Београд: Рад, 2001: 62–78.
- Ђорђевић 2001б: Ђорђевић, Стојан, Устук душе. С. Ђорђевић. *О песничким књигама*. Београд: Рад, 2001: 132–135.
- Ђорђевић 2002: Ђорђевић, Стојан. Метеорске метафоре. *Златна греда*. Год. 2, бр. 6 (април 2002): 67–68.
- Ђорђевић 2003: Ђорђевић, Стојан. Поезија Новице Тадића, *Књижевна историја*. Год. 35, бр. 120/121 (2003): 503–512.
- Ђорђевић 2004а: Ђорђевић, Стојан. Искра наде. *Политика*. Год. 101, бр. 32555 (26. јун 2004). Култура, уметност, наука. Год 56, бр. 26: В4
- Ђорђевић 2004б: Ђорђевић, Стојан. Метерофске метафоре. С. Ђорђевић. *Три критике*. Бања Лука: Књижевна задруга, 2004: 33–38.
- Ђорђевић 2006: Ђорђевић, Стојан. Оглед из упоредне критике. *Кораци*. Књ. 36, год. 49, св. 5/6 (2006): 149–156.
- Ђорђевић 2007: Ђорђевић, Стојан. Апокалипса која не престаје. *ЛМС*. Год. 183, књ. 480, св. 3 (септ. 2007): 415–420.

- Ђорђевић 2009: Ђорђевић, Стојан. Библијски мотиви у поезији Новице Тадића. У: Д. Хамовић (ур.). *Новица Тадић, песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2009: 125–136.
- Ђорђевић 2015: Ђорђевић, Стојан. *Иреалистичко доба – српска књижевност од 1990. до 2010.: критичка пролегомена*. Београд : Службени гласник, 2015.
- Ђуровић 1991: Ђуровић, Жарко. Поетска артикулација човековог ужаса. *Јединство*. Год. 47, бр. 224/225 (17. август 1991): 12.
- Живановић 2009: Живановић, Никола. Доследност поетике у настајању. *ЛМС*. Год. 185, књ. 483, св. 1/2 (јан.–феб. 2009): 264–267.
- Игњатовић 1971: Игњатовић, Срба. Песник Новица Тадић. *Багдала*. Год. XIII, бр. 152 (нов. 1971): 18.
- Игњатовић 1972: Игњатовић, Срба. Сан из камена: Песник Новица Тадић. *Књижевна реч*. Бр. 2 (мај 1972): 23.
- Игњатовић 1975: Игњатовић, Срба. Тамни пењач. *Политика*. Год. 72, бр. 22097 (12. април 1975). *Култура уметност*. Год. 17 бр. 1018: 14.
- Игњатовић 1976: Ignjatović, Srba. Novica Tadić: *Smrt u stolici*. Novi Sad. 1975. *Delo*. God. 22, knj. 22, br. 11 (novembar 1976): 110–112.
- Игњатовић 1981: Игњатовић, Срба. За индуктиван пут. *Књижевне новине*. Год. XXXIII, бр. 621, 1981: 16–17.
- Игњатовић 1982: Игњатовић, Срба. Свет фантазми. *Политика*. Год. 79, бр. 24712, 24. јули 1982: 11.
- Игњатовић 1990: Ignjatović, Srba. Današnji Novica Tadić. *Odjek*. God 43, br. 13–14, 1990: 11.
- Игњатовић 1992а: Игњатовић, Срба. Језички волшебник Новица Тадић. *ЛМС*. Год. 168, бр. 450, св. 1/2 (јул–авг. 1992): 95–101.
- Игњатовић 1992б: Игњатовић, Срба. Понорна и вртложна семантика Новице Тадића. *Савременик плус*. Бр. 1 (1992): 112–119.
- Игњатовић 1993: Игњатовић, Срба. Понорна и вртложна семантика Новице Тадића. Н. Тадић. *Крај године: изабране и нове песме*. Нови Сад: Културни центар Новог Сада 1993: 249–258.
- Јовановић 2009: Јовановић, Бојан. Демонско у поезији Новице Тадића. У: Д. Хамовић (ур.) *Новица Тадић, песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2009: 111–124.

- Јовићевић 2011: Jovićević, D. Otkrivanje arhetipskog zla. *Danas*. Год. 5, бр. 1326, 16. мај 2011: 18.
- Кордић 1982: Кордић, Стеван. Град као пакао. *Овдје*. Год. 14, бр. 153 (фебруар 1982): 19.
- Коруновић 2012: Коруновић, Горан. „Демонско и божанско у поезији Новице Тадића и Данила Драгојевића”. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књ. 60, св. 1, 2012: 369–402.
- Костић 1982: Костић, Слободан. Неочекиваност израза. *Јединство*. Год. 38, бр. 288 (3. децембар 1982): 7
- Крагујевић 1993: Крагујевић, Тања. У тами тама или: чудило. *Књижевна реч*. Год. 22, бр. 423 (25. септембар 1993): 14.
- Крагујевић 2007: Крагујевић, Тања. Архив туге и друга огледала. *Кораџи*. Год. 41. (40), књ. 38. (37), св. 7/8, 2007: 133–152.
- Кузмић 2014: Кузмић, Александра. Опседнута ведрина у поезији новице Тадића или о кезилу и кезилићима. У: Д. Лакићевић (ур.). *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ–Филолошка гимназија, 2014: 81–90.
- Лакићевић 1982: Лакићевић, Драган. Страх од пацова. *Књижевна реч*. 10. март 1982: 5.
- Лакићевић 1983: Лакићевић, Драган. Велика жаба. *Савременик*. Год. 29, књ. 57, 1/2, 1983: 126–133.
- Лакићевић 1985: Лакићевић, Драган. Мрак – манијак или песник улице. *Књижевна критика*. Год. 16, бр. 3 (мај–јун 1985): 150–157.
- Лакићевић 1990: Лакићевић, Драган. Поезија улице. Н. Тадић, *Улица*, Београд: Рад, 1990: 89–96.
- Лакићевић 1992: Лакићевић, Драган. Живопис ужаса. *Јединство*. Год. 48, бр. 85–86, (28–29. март 1992): 11.
- Лакићевић 2012: Лакићевић, Драган. Крик и молитва. У: Ј. Делић (ур.). *Кад помислим на тебе, кришом се прекрстим: зборник радова о песничком делу Новице Тадића*. Нови Сад: Orpheus – Плужине: Центар за културу, 2012: 54–61.
- Лакићевић 2014: Лакићевић, Драган. Београдски топоними у поезији Новие Тадића. У Д. Лакићевић (ур.). *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ–Филолошка гимназија, 2014: 27–43.
- Лаковић 2006: Лаковић, Александар Б. Летопис урбаног зла. *Београдски књижевни часопис*. Год. 2, бр. 2, 2006: 195–198.



- Лаковић 2008: Лаковић, Александар Б. Између ђавола и бога. *Књижевни магазин*. Год. 8, бр. 90, 2008: 33–36.
- Лаковић 2009: Лаковић, Александар Б. Демонизовано станиште и угрожени појединац. У Д. Хамовић (ур.) *Новица Тадић, песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2009: 110.
- Лукић 1982: Лукић, Јасмина. Собичак-јаје, мрачно ждрело. *Књижевност*. Год. 37, књ. 78, св. 4–5, 1982: 544–552.
- Лукић 1984: Лукић, Јасмина. Говор усамљеника. *Књижевна реч*. Год. 13, бр. 247 (25. децембар 1982): 16–17.
- Лукић 1985: Lukić, Jasmina. *Drugo lice: prilozi čitanju novijeg srpskog pesništva*, Beograd: Prosveta, 1985.
- Мандић 1984: Мандић, Зоран. Прича о уплашеном човеку. *Дневник*. Год. 43, бр. 13647 (25. октобар 1984). Култура, наука, уметност, бр. 254: V.
- Мандић 1987: Мандић, Зоран: Затворен песнички свет. *Дневник*. Год. 45, бр. 14682 (13. септембар 1987). Култура, наука, уметност, бр. 400: 16
- Марковић 1982: Marković, Predrag. Pakleni deminutiv. *Vidici*. God. 28, br. 3/4, 1982: 198–202.
- Марковић 1983: Marković, Predrag. Magija i mehanika. *Delo*. God. 29, knj. 29, br. 5 (мај 1983): 167–168.
- Марковић 1984: Марковић, Предраг. Сурова светлост. *Књижевне новине*. Год. 35. бр. 674/675 (15. октобар 1984): 9.
- Милић 2000: Милић, Новица. Песник загонетке певања. Н. Тадић. *Ноћна свита*. Бања Лука: Глас српски, 2000: 113–117.
- Микић 1980: Микић, Радивоје. Мистицизам језика у поезији Новице Тадића. *Књижевност*. Год. 35, бр. 69, св. 2 (фебруар 1980): 356–361.
- Микић 1984: Микић, Радивоје. Свет као извор ужаса. *Књижевна реч*. Год. 13, бр. 247 (25. децембар 1984): 16.
- Микић 1985: Mikić, Radivoje. Simbolički nagoveštaji. *Književna kritika*. God. 16, br. 3 (1985): 135–138.
- Микић 1988: Микић, Радивоје. Песник изокренутог света. *Књижевне новине*. Год. 40, бр. 754 (15. мај 1988): 16
- Микић 1989: Mikić, Radivoje, Opisi bića u poeziji Novice Tadića. *Književna kritika*. God. 20, br. 3 (1989): 115–125.

- Микић 2000: Микић, Радивоје, Крик утамниченог и тајна света. *Дисово пролеће*. Бр. 31. 2000: 14.
- Микић 2009: Микић, Радивоје: Ђаво и песнички облик. Н. Тадић. *Изабране песме*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2009: 273–291.
- Микић 2011: Микић, Радивоје. Песник понорне туге. *Књижевни магазин*. Год. 11, бр. 115–116–117, 2011: 34–35.
- Микић 2012: Микић, Радивоје. Аскетска служба поезији. У: Ј. Делић (ур.) *Кад помислим на тебе, кришом се прекрстим: зборник радова о песничком делу Новице Тадића*. Нови Сад: Orpheus – Плужине: Центар за културу, 2012: 9–18.
- Микић 2013: Микић, Радивоје. *Песма и значење*. Краљево: Народна билиотека „Стефан Првовенчани”, 2013.
- Милановић 1982: Милановић, Братислав. Тамни вилајет Новице Тадића. *Књижевне новине*. Год. 34, бр. 660 (9. децембар 1982): 23.
- Миловановић 2014а: Миловановић, Соња. Верзије збирке Напаст Новице Тадића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. Књ. 62, св. 2 (2014): 539–554.
- Миловановић 2014б: Миловановић, Соња. Хифенска метафора и њене функције у поезији Новице Тадића. У: Д. Лаковић (ур.). *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ–Филолошка гимназија, 2014: 205–2015.
- Младеновић 2013: Младеновић, Јелена. Дар суза и поетика плача у поезији Новице Тадића. У: Д. Бошковић (ур.). *Византија у (српској) књижевности и култури од средњег до двадесет и првог века*. Крагујевац: Филум, 2013: 227–243.
- Младеновић 2014: Младеновић, Јелена. Делатни субјекти у поезији Новице Тадића. *Свет у књижевности књижевност у свету, тематски зборник радова*, Ниш: Филозофски факултет, 2014: 21–33.
- Младеновић 2015а: Младеновић, Јелена. Гротескни обликотворни принцип у поетици Новице Тадића. У: М. Анђелковић (ур.). *Савремена проучавања језика и књижевности*. Година VI, књ. 2. Крагујевац: Филум, 2015: 417–427.
- Младеновић 2015б: Младеновић, Јелена. Проблем мизогиног дискурса у поезији Новице Тадића. У: V. Lopičić, B. Mišić Plić (ur.). *Jezik, književnost, diskurs: književna istraživanja*. Niš: Filozofski fakultet, 2015: 243–254.
- Младеновић 2016: Младеновић, Јелена. Могућности наратолошке анализе лирске поезије (Петер Хин, Јерг Шенерт, Теорија и методологија наратолошке анализе лирске поезије). *Philologia Mediana*. Год. VIII, бр. 8 (2016). Ниш: Филозофски факултет: 787–802.

- Младеновић 2017: Младеновић, Јелена. Тишина као индикативно обележје поезије. У: Д. Бошковић, Ч. Николић (ур). *Тишина*. Зборник радова са XI међународног научног скупа *Српски језик, књижевност, уметност*. Крагујевац: Филум, 2017: 373–382.
- Младеновић 2018: Младеновић, Јелена. Елементи православног и гностичког учења у поезији Новице Тадића. У: Д. Бојовић (ур.). *Византијско-словенска чтенија I*. Ниш: Центар за византијско-словенске студије Универзитета у Нишу – Међународни центар за православне студије, Центар за црквене студије, 2018: 401–412.
- Негришорац 2014: Негришорац, Иван. Осмех Новице Тадића: искушења песничког аскетизма. У: Д. Лакићевић (ур.). *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ–Филолошка гимназија, 2014: 9–17.
- Ненин 1985: Ненин, Миливој. Померени свет. *ЛМС*. Год. 161, књ. 435, св. 1 (јан 1985): 111–113.
- Нешић 1986: Nešić, Staniša. Pomereni ugao. *Književna kritika*. God. 1, br. 6, 1986: 216–221.
- Павић 1982: Pavić, Vladimir. Grad ili teški znak. *Lica*. God. 10, br. 1/3, 1982: 98.
- Павковић 1981: Павковић, Васа. Зла бука зла. *Књижевност*. Год. 44, књ. 86, бр. 1/2 (1988): 110–119.
- Павковић 1988: Pavković, Vasa. Beleške o savremenoj poeziji; Zla buka zla. *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije*. Prir. M. Pantić i V. Pavković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988: 23–31; 54–67.
- Павковић 1989: Павковић, Васа. Из мрачног века. *ЛМС*. Год. 165, књ. 443, св. 3 (март 1989): 448–450.
- Павковић 1991: Павковић, Васа. Са тамне стране. *НИН*. Год. 41, бр. 2097 (8. март 1991): 50.
- Павковић 2009: Павковић, Васа. Свет као пандемонијум. *Београдски књижевни часопис*. Год. 5, бр. 16/17 (2009): 169–173.
- Пајић 1984: Пајић, Петар. Дух нове генерације. *НИН*. Год. 35, бр. 1770, 1984: 38
- Пантић 1987: Пантић, Михајло. Демонска (анти)поема. *Књижевне новине*. (1. 9. 1987): 737–738.
- Пантић 1988: Pantić, Mihajlo. Fragmenti o mlađoj srpskoj poeziji (umesto predgovora); Demonska antipoeма. *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske*

- poezije*. Prir. M. Pantić i V. Pavković. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1988: 5–22; 46–53.
- Пантић 1994: Пантић, Михајло. Оде страха. *Политика*. Год. 91, бр. 29122 (12. новембар 1994). Култура, уметност, наука: 19.
- Пантић 2007: Пантић, Михајло. Дневник уличног шетача. *НИН*. Бр. 2931 (1. март 2007): 109–111.
- Пантић 2009: Пантић, Михајло. О злу и осталим очигледностима. У Д. Хамовић (ур.). *Новица Тадић, песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2009: 41–47.
- Пантић 2011: Пантић, Михајло. Уз правог песника и у паклу нам је добро. *Београдски књижевни часопис*. Год. 7, бр. 22 (2011): 109–111.
- Пантић 2012: Пантић, Михајло. Новица Тадић: поезија градског искушеника. У: Ј. Делић (ур.). *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим*. Нови Сад: Orpheus – Плужине: Центар за културу, 2012: 62–69.
- Пантић 2014: Пантић, Михајло. Анахорет у Београду: Поезија Новице Тадића. У: Д. Лакићевић (ур.). *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ – Филолошка гимназија, 2014: 19–25.
- Паовица 1989: Паовица, Марко. Постојање у смрти. *Књижевна реч* (новембар 1989): 20.
- Паовица 2006: Паовица, Марко. Мистериозно и чудовишно у поезији Новице Тадића. *ЛМС*. Год. 182, књ. 477, св. 3 (март 2006): 356–383.
- Поповић 1982а: Поповић, Богдан А. Између идеја и емоција. *НИН*. 1982: 39
- Поповић 1982б: Поповић, Богдан А. Песнику, од његовог критичара. *Књижевна реч*. Год. 11, бр. 185 (25. март 1982): 6.
- Поповић 1988: Поповић, Bogdan A. Ручање čira. В. А. Поповић. *Pesnici i kritičari: načela i dela IV*. Београд: Prosveta, 1988: 43–45.
- Поповић 2000: Поповић, Богдан А. Пепео који говори. *НИН*. Бр. 2592 (21. септембар 2000): 44.
- Потић 2003: Поттић, Душица. Иронијска нада. *Повеља*. Год. 33, бр. 3 (2003): 143–146.
- Протић 1975: Протић, Предраг. Новица Тадић: Присуства: *Књижевност*. Год. 30, књ. 60, бр. 6, 1975: 661–662.
- Путник 2014: Путник, Ноел. Собни и улични гностицизам Новице Тадића. У: Д. Лакићевић (ур.). *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ – Филолошка гимназија, 2014: 127–142.

- Радојчић 2001: Радојчић, Саша. Нови круг: Тамни Псалми. Новица Тадић: *Окриље*. Бања Лука, 2001. *Повеља*. Год. 31, бр. 2 (2001): 134–136.
- Радојчић 2003: Радојчић, Саша. Родослов наопаког света. *Књижевни магазин*. Год. 3, бр. 19/10 (2003): 4–5.
- Радојчић 2006: Радојчић, Саша. Вражје рупе и лековите дадиље. *Златна греда*. Год. 6, бр. 62 (дец. 2006): 65.
- Радојчић 2009: Радојчић, Саша. Свет и анти-свет: Динамика значења, интенција и вредности у Тадићевој негативној поеми. У: Д. Хамовић. *Новица Тадић, песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2009: 77–87.
- Радојчић 2014: Радојчић, Саша. Појавни облици у функцији зла у Тадићевој негативној поеми. У: Д. Лакићевић (ур.). *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ – Филолошка гимназија, 2014: 91–101.
- Радоњић 1989: Radonjić, Saša. Carstvo užasa. *Polja*. God. 35, br. 362 (april 1989): 183.
- Радоњић 2013: Радоњић, Горан. Позиција лирског субјекта у поезији Новице Тадића. *ЛМС*. Год. 198, књ. 492, св. 3 (септ. 2013): 277–284.
- Радуловић 2012: Радуловић, Оливера. Библија и православна традиција у песништву Новице Тадића. У: Ј. Делић (ур.). *Кад помислим на тебе, кришом се прекрстим: зборник радова о песничком делу Новице Тадића*. Нови Сад: Orpheus – Плужине: Центар за културу, 2012: 44–53.
- Радуловић 1981: Радуловић, Селимир. Пјесник сурове сензибилности: Новица Тадић. Ждрело. *Књижевне новине*. Год 33, бр. 631 (3. септембар 1981): 32.
- Радуловић 1983: Радуловић, Селимир. Од анаморфичне до обезглављене пројекције свијета. *ЛМС*. Год. 159, књ. 431, св. 6 (јун 1983): 1041–1044.
- Радуловић 2014: Радуловић, Селимир. Весели пакао савремености. У: Д. Лакићевић (ур.) *Огњено перо Новице Тадића*. Београд: СКЗ–Филолошка гимназија, 2014: 69–80.
- Росић 1975: Rosić, Tiodor. Elementi pesnike fantastike. *Savremenik*. God 21, knj. 42, sv. 8–9, 1975: 240–241.
- Росић 1976: Rosić, Tiodor. Tematsko-motivska doslednost. *Savremenik*. God. 22, knj. 44, (jul–decembar 1976): 85–87.
- Росић 1988: Росић, Тиодор. Наказни свет Новице Тадића. *Књижевна реч*. Год. 17, бр. 318, (25. март 1988): 8.
- Симић 1982: Симић, Горан. Говор пустог града. *Живот*. Год. 31, књ. 62, бр. 7/8, 1982: 158–159.

- Симић 1995: Симић, Чарлс. *Незапослени видовњак: есеји и сећања*. Прев. В. Рогановић. Вршац: Књижевна општина Вршац – Панчево: Ментор, 1995.
- Симић 2006: Simić, Čarls. *I đavo je pesnik: eseji*. Prev.V. Roganović. Beograd: Otkrovenje, 2006.
- Симовић 1982: Simović, Dragan. Магија ревања. *Улазница*. Год. 1. бр. 85, 1982: 51–52.
- Сребро 1984: Сребро, Миливој. Говор песничких слика. *Јединство*. Год. 40, бр. 218 (15. септембар 1984): 11.
- Стојановић 1976: Стојановић, Јовица. Философска жица поезије. *Градина*. Год. 11 Бр. 6, 1976: 117–119.
- Стојановић 1995: Стојановић, Татјана. Песник двостурко изокренутог света. *Књижевна реч*. Год. 23, бр. 456-457 (10–25. март 1995): 12.
- Стојановић Ђорђевић 1985: Stojanović Đorđević, Jelena. Браћа срвеног јарца. *Књижевна критика*. Год. 16, бр. 3, 1985: 139–141.
- Стојановић Пантовић 1999: Стојановић Пантовић, Бојана. Сплеткарење демона. *Политика*. Год 96, бр. 30931, 1999: 31
- Стојановић Пантовић 2001: Стојановић Пантовић, Бојана. Паклено чистилице. *Политика*. Год. 98, бр. 31606, 2001: IV.
- Стојановић Пантовић 2002: Стојановић Пантовић, Бојана. Неименовано то. Новица Тадић. *Ждрело*. Бања Лука–Београд: Задужбина „Петар Кочић”, 2002: 133–139.
- Стојановић Пантовић 2004: Стојановић Пантовић, Бојана. Неименовано то. Б. С. Пантовић. *Раскрића метафоре*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2004: 153–157.
- Стојановић Пантовић 2009: Стојановић Пантовић, Бојана. Актуелност експресионистичке естетике у поезији Новице Тадића. У: Д. Хамовић (ур.). *Новица Тадић, песник*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2009: 67–75.
- Тереф 2009: Teref, Steven. Introduction: The Birdman of Belgrade. In: N. Tadić, *Assembly*. Translated from the Serbian by Steven Teref, Austin: Host, 2009, i–x.
- Тонтић 2011: Тонтић, Стеван. Смрти, ево ме. *Београдски књижевни часопис*. Год. 7. бр. 22, 2011: 104–106.
- Тодоровић 1988: Тодоровић, Драган. Игре са ђаволом. *Дневник*. Год. 46, бр. 14847 (27. март 1988). Култура, наука, уметност, бр. 427: 20
- Хамовић 1995: Хамовић, Драган. Тама, Тадићево сведочанство. *Повеља*. Год. 25, бр. 3 (1995): 57–61.

- Хамовић 1999: Хамовић, Драган. Сведочанство о тами: запис о мрачном свету поезије Новице Тадића. Д. Хамовић. *Песничке ствари: из српске поезије XX века*. Београд: „Филип Вишњић”, 1999: 152–158.
- Хамовић 2000: Хамовић, Драган. Аскеза посебне врсте. *Луча*. 9, 18 (2000): 118–120.
- Хамовић 2009: Хамовић, Драган. Песник страшне унутрашње борбе. Д. Хамовић. *Песма од почетка: есеји, критике и записи*. Зрењанина: Агора, 2009: 78–81.
- Хамовић 2011: Хамовић, Драган. Незамисливи мегдани Новице Тадића. *ЛМС*. Год. 187, књ. 487, св. 5 (мај 2011): 865–870.
- Хамовић 2012а: Хамовић, Драган. Покајна завршница. Д. Хамовић. *Матични простор*. Београд: Службени гласник, 2012: 91–99.
- Хамовић 2012б: Хамовић, Драган. Покајни тон Новице Тадића. *ЛМС*. Год. 188, књ. 489, св. 1/2 (јан.–феб. 2012): 186–192.
- Хамовић 2012 I: Хамовић, Драган. Напомене приређивача. Н. Тадић. *Сабране песме 1*, 2012: I, 282.
- Хамовић 2012 II: Хамовић, Драган. Напомене приређивача. Н. Тадић. *Сабране песме 2*, 2012: II, 281.
- Хамовић 2012 III: Хамовић, Драган. Напомене приређивача. Н. Тадић. *Сабране песме 3*, 2012: III, 265.
- Хамовић 2012 IV: Хамовић, Драган. Белешка о приређивању Сабраних песама Новице Тадића. Н. Тадић. *Сабране песме 4*, 2012: IV, 282.
- Хамовић 2012 O: Хамовић, Драган. Напомене приређивача. Н. Тадић. *Сабране песме. Оставитина*, 2012: O, 273.
- Хамовић 2013: Хамовић, Драган. О сабраним песмама Новице Тадића, о књизи првој и књизи последњој. *ЛМС*. Год. 189, књ. 492, св. 3 (септ. 2013): 259–263.
- Хамовић 2014: Хамовић, Драган. Настасијевић, Попа, Тадић: линија поетичке сродности. У: Д. Лакићевић (ур.). *Огњено перо*. Београд: Српска књижевна задруга – Филолошка гимназија, 2014: 45–57.
- Цветковић 1975: Цветковић, Петар. Стихови, не и песма. *Борба*. Год. 52, бр. 158 (14. јун 1975). Свет културе и уметности: 2.
- Чакаревић 2011: Čakarević, Marjan. Mir božji. *Polja*. God. 56, br. 472 (nov. – dec. 2011): 189–193.

### 3. 3 Интервјуи

- Богутовић 2007: Богутовић, Драган. Кроз слова се расипам. Разговор са Новицом Тадићем поводом Награде „Меша Селимовић”. *Вечерње новости*. Год. 54 (17. фебруар 2007): 27.
- Васић 2009: Васић, Небојша. Шум Вавилона двадесет година после. Разговор са Михајлом Пантићем. М. Пантић. *Други свет иза света*. Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 2009: 177–182.
- Вулићевић 2007: Вулићевић Марина. Сведочење о потресном. Разговор са Новицом Тадићем. *Политика*. Год. 104, бр. 33539 (22. март 2007): 16.
- Цветковић 1976: Цветковић, Петар. Интуицију треба изнова покретати. Разговор са Новицом Тадићем. *Књижевна реч*. Год. 5, бр. 58 (9. јун 1976): 7.

### 3. 4 Прилози са Интернета

- Александар Шмеман. *Лик жене – спасење света*, [http://vaznesenjeovcarbanja.blogspot.com/2014/04/blog-post\\_7.html](http://vaznesenjeovcarbanja.blogspot.com/2014/04/blog-post_7.html) [17. 5. 2017.]
- Миодраг Дурутовић. *Промоција сабраних дјела Новице Тадића*. Доступно на: <http://www.eparhija.me/promocija-sabranih-dela-novie-tadica-niksic-2013> [4. 4. 2016.]
- Павел Марсинијак. Marciniak, Pawel (2015). *Transfictionality*. Доступно на: <http://fp.amu.edu.pl/transfictionality/> [30. 4. 2017.]
- Свештеник Алексеј Јанг. Теозофија. Доступно на: <https://svetosavlje.org/u-lavirintima-tame-od-sajentologije-do-satanizma-pravoslavije-i-sekte-knjiga-iv/15/?pismo=lat> [25. 4. 2017.]
- Табула смарагина: <https://www.slideshare.net/eagleone333/hermes-tabula-smaragdina> [20. 6. 2015.]

\*

<http://www.novipolis.rs/memento/29020/jesi-li-umoran-boze.html> [21. 10. 2016.]

<http://www.pantheon.org/articles/g/gorgons.html> [29. 8. 2017.]

<http://www.gradac.org.rs/detaljno.php?id=56> [15. 12. 2017.]



<http://zaprokul.org.rs/knjizevni-konkurs-novica-tadic/> [6. 3. 2018.]

<http://www.politika.rs/sr/clanak/328455/Hocu-nagradu-ako-je-dobije-i-supruga> [15. 05. 2016.]

<http://www.rts.rs/page/radio/sr/story/24/radio-beograd-2/3119193/gutenbergov-odgovor.html> [30. 4. 2018.]

<http://www.eparhija.me/promocija-sabranih-dela-novie-tadica-niksic-2013>, [17. 2. 2016.]

<https://svetosavlje.org/osana-svjat-gospod-savaot/> [21.6. 2016.]

## БИОГРАФИЈА АУТОРКЕ

Јелена С. Младеновић рођена је 1984. године у Крушевцу. Дипломирала је на групи за Књижевност и српски језик на Филозофском факултету Универзитета у Нишу. Као студенткиња ДАС филологије на истом факултету, била је стипендисткиња Министарства просвете, науке и технолошког развоја РС и ангажована на пројекту *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски, глобални оквир* на Филолошко-уметничком факултету Универзитета у Крагујевцу. Од јануара 2014. године је укључена у извођење наставе, а од октобра 2015. године и запослена на Департману за српску и компаративну књижевност Филозофског факултета Универзитета у Нишу, у звању асистента за предмете из области Српске књижевности 20. и 21. века. Учесница је бројних научних скупова у земљи и иностранству и објављује радове у научним часописима и зборницима. Активно учествује у културном и књижевном животу, пише књижевну критику актуелне литерарне продукције и са трупом „Књижевна боџија” организује јавна читања књижевних дела. Приредила је други том *Сабраних дела* Бранка Миљковића (Ниш: НКЦ, 2017) са песмама расутим у часописима и песмама из рукописне заоставштине. У часопису *Градина* уређује књижевну критику. Чланица је Друштва књижевника и књижевних преводаца Ниша и Међународног центра за православне студије. Живи у Нишу и воли поезију.

## ИЗЈАВА О АУТОРСТВУ

Изјављујем да је докторска дисертација, под насловом

### ПОЕЗИЈА НОВИЦЕ ТАДИЋА

која је одбрањена на Филозофском 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, 29. јула 2019. год.

Потпис аутора дисертације:

  
(Име, средње слово и презиме)

**ИЗЈАВА О ИСТОВЕТНОСТИ ЕЛЕКТРОНСКОГ И ШТАМПАНОГ ОБЛИКА  
ДОКТОРСКЕ ДИСЕРТАЦИЈЕ**

Наслов дисертације:

**ПОЕЗИЈА НОВИЦЕ ТАДИЋА**

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, 29. јула 2019. год.

Потпис аутора дисертације:

  
(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:

### ПОЕЗИЈА НОВИЦЕ ТАДИЋА

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, 29. јула 2019. год.

Потпис аутора дисертације:

  
(Име, средње слово и презиме)