

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Соња М. Миловановић

ТЕКСТЕМЕ КАО СТИЛСКЕ ДОМИНАНТЕ У
ПЕСНИШТВУ НОВИЦЕ ТАДИЋА

Докторска дисертација

Београд, 2018

UNIVERSITY OF BELGRADE
FACULTY OF PHILOLOGY

Sonja M. Milovanović

TEXTEME AS STYLISTIC DOMINANTS IN THE
POETRY OF NOVICA TADIĆ

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2018

БЕЛГРАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Соња М. Милованович

ТЕКСТЕМЫ КАК СТИЛЕВЫЕ ДОМИНАНТЫ В
ПОЭЗИИ НОВИЦЫ ТАДИЧА

Докторская диссертация

Белград, 2018

ПОДАЦИ О МОЕНТОРУ И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

Ментор: Проф. др Милош Ковачевић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Чланови комисије:

Проф. др Радивоје Микић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

Проф. др Драган Бошковић, редовни професор, Универзитет у Крагујевцу, Филолошко-уметнички факултет

Датум одбране

Реч захвалности

На разумевању да се бавим стилистичком анализом поезије Новице Тадића, подстицају, охрабрењу и сугестијама приликом израде тезе највећу захвалност дугујем ментору, проф. др Милошу Ковачевићу.

На читању појединих делова тезе, коментарима и корисним саветима посебно захваљујем колегама Соњи Веселиновић и Горану Корунувићу.

Захвалност дугујем и професорима Радивоју Микићу, Јовану Делићу и Александру Милановићу, као и Драгану Хамовићу, који су пратили и подржали моја научна интересовања у вези са темом којом се у тези бавим.

Допринос у изради тезе иде и колегама библиотеке Катедре за српски језик, Томиславу Матићу и Ивани Спасојевић, који су ми увек излазили у сусрет са потребном литературом.

ТЕКСТЕМЕ КАО СТИЛСКЕ ДОМИНАНТЕ У ПЕСНИШТВУ НОВИЦЕ ТАДИЋА

Резиме

Предмет овог рада је утврђивање, опис и интерпретација текстова као стилских доминанти у песништву Новице Тадића. Да би се то постигло, рад има теоријски и аналитички део. У теоријском делу бавимо се термином текстова: његовим статусом у науци, аналогијом са другим јединицама језичког система, односом према тексту и исказу, правимо разлику између текстова и текстостилема, и одређујемо тексту за потребе наше анализе.

Аналитички део рада подељен је на два дела: интерпретацију макродискурса (Тадићевих седамнаест песничких збирки објављених за песникова живота) и, унутар сваког од њих, микродискурса (појединачних песама), како би се, укључивањем и хоризонталног и вертикалног плана анализе, увиделе кохезионо-кохеренцијске везе и односи унутар читавог његовог опуса. Њих смо пратили пре свега у оквиру тематског круга аутопоетичких песама, и шире, теме аутентичног стваралаштва. Показало се да се Тадић овом темом бавио од прве до последње за живота објављене књиге, и да је она, најчешће у интерференцији са другим главним темама, попут теме зла или греха, била једна од његових песничких преокупација.

Друга целина аналитичког подручја рада односи се на неке од доминантних одлика Тадићевог стила – дијалогичност и фигуративност, које се тумаче на појединачним примерима песама (микродискурсима). У оквиру сегмента о дијалогичности, разматра се и шире теоријски план овог питања, док се у сегменту о фигуративности истичу до сада мање помињани или необрађени стилски поступци, као што су глаголска метафора или фразеологизми, или се о неким од њих (амплификацији и акумулацији) говори из другачијег (пре свега стилистичког) угла. Истакнуте одлике и поступци којима су песме реализоване треба да укажу на особености

Тадићевог стила. Конкретно, на варијантне аспекте у томе како је песник језички и композиционо моделовао препознатљиву слику света, дочарану првенствено осећањем човекове угрожености. Резултати до којих смо дошли показују, између осталог, тип промене у оквиру песничке слике, проблематику у вези са природом лирског ја, распоне обраћања, али и променљивост тона у обради одређених тема и мотива.

И у првом и у другом интерпретативном делу, анализом стилематичног и стилогеног плана микродискурса или пак везама међу макродискурсима покушали смо да укажемо на поетичке, семантичке и композиционе аспекте, развој и промене унутар Тадићевог опуса.

Кључне речи: текстема, текстостилема, стилска доминанта, стилске одлике, стилски посупци, кохезија, кохеренција, стилематичност, стилогеност

Научна област: стилистика

Уже научна област: лингвистика текста, поетика, семиотика

УДК:

TEXTEME AS STYLISTIC DOMINANTS IN THE POETRY OF NOVICA TADIĆ

Summary

The subject of this paper is the determination, description and interpretation of textemes as stylistic dominants in Novica Tadic's poetry. In order to achieve this, the paper is composed of theoretical and analytical parts. In the theoretical part, we deal with the term textemes: its status in science, analogy with other units of the language system, relation to text and statement, we make the distinction between texteme and textostylem, and we define the texteme for the needs of our analysis.

The analytical part of the work is divided further into two parts: the interpretation of macro-discourses (Tadic's seventeen poetry collections published during the poet's life) and, within each of them, micro-discourses (individual poems) in order to reveal cohesion-coherence links and relations within the entire body of work, by including both the horizontal and the vertical analysis plans. We have followed links and relationships primarily in the thematic circle of auto-poetic poems, and beyond, in the themes of authentic creativity. It turned out that Tadic dealt with this topic from the first to the very last of the books published during his life, and that it was, most often in interference with other major topics, such as the topic of evil or sin, one of his poetic preoccupations.

The second part of the analytical area of work relates to some of the dominant features of Tadic's style - dialogism and figurativity, which are interpreted on individual examples of poems (micro-discourses). Within the segment about dialogism, the broader theoretical plan of this issue is considered, while in the segment about figurativity, less-mentioned or treated stylistic processes stand out, such as the verbal metaphor or phraseologisms, or some of them (amplification and accumulation) are discussed from a different (above all a stylistic) point of view. The distinguished features and processes by which the poems were realized should show the character of Tadic's style. In particular, the variant aspects of how he modelled linguistically and compositionally the recognizable image of his poetic world, accomplished primarily by the feeling of

human vulnerability. The results that we arrive to will indicate, inter alia, the type of change in the poetic image, the problem of the lyrical self, the range of apostrophe, and the variation of the tone in the processing of certain topics and motives.

In both the first and the second interpretative parts, by way of analysis of the stylematic and stylogenic plan of the microdiscourses and its place in the context of macrodiscourse, or links between macrodiscourse we attempted to point to poetic, semantic and compositional aspects, developments and changes within Tadic's opus.

Key words: texteme, textostylem, stylistic dominant, stylistic features, stylistic processes, cohesion, coherence, stylematic, stylogenic

Scientific area: stylistics

Specific scientific field: linguistics of the text, poetics, semiotics

ТЕКСТЕМЕ КАО СТИЛСКЕ ДОМИНАНТЕ У ПЕСНИШТВУ НОВИЦЕ ТАДИЋА

Садржај

I	УВОД	1
	1.1. Предмет и циљеви рада.....	1-3
	1.9. Теоријско-методолошки оквир и хипотезе.....	4-5
II	О ТЕРМИНУ ТЕКСТЕМА	6
	2. термилошко одређење; теоријски статус термина текстама; границе текстеме; функционални типови текстама; текстама vs. текстостилема.....	6-28
	2.27. Кратак закључак о текстема.....	29-30
III	ОСВРТ НА СТВАРАЛАШТВО И РЕЦЕПЦИЈУ ПОЕЗИЈЕ НОВИЦЕ ТАДИЋА	
	3. Стваралаштво Новице Тадића.....	31-33
	3.6.Кратак закључни осврт о стваралаштву Новице Тадића.....	33-34
	4. Селективна рецепција поезије Новице Тадића.....	35-44
	4.23. Кратак закључак о делу рецепције Тадићеве поезије.....	44-45
IV	МАКРОДИСКУРСИ У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА	
	5.0. Макродискурс - појам, границе, макродискурс и микродискурс у контексту анализе Тадићевог опуса.....	46-52
	5.1. Макродискурси 1. (<i>Присуства, Смрт у столици</i>).....	53-73
	5.2. Макродискурси 2. (<i>Ждрело, Огњена Кокош, Кобац</i>).....	74-102
	5.3. Макродискурси 3. (<i>Погани језик, Ругло, О брату, сестри и облаку</i>).....	103-119
	5.4. Макродискурси 4. (<i>Улица, Напаст, Потукач, Непотребни сапутници</i>).....	120-146
	5.5. Макродискурси 5. (<i>Тамне ствари, Незнан</i>).....	147-167
	5.6. Макродискурси 6. (<i>Ђаволов друг, Ту сам, у тами</i>).....	168-183
	5.7. Закључак о макродискурсима.....	184-194

V	ДОМИНАНТНЕ ОДЛИКЕ ТАДИЋЕВОГ СТИЛА	
	6.0. Уводне напомене.....	195–196
	6.1. Дијалогичност.....	197–221
	6.2.	
	Фигуративност.....	222
	6.2.1. На примеру глаголске метафоре.....	222–231
	6.2.2. На примеру фразеологизама.....	232–240
	6.2.3. На примеру амплификације и акумулације.....	241–249
	6.3. Закључак о доминантним одликама Тадићевог стила.....	250–254
VI	ЗАКЉУЧНИ ОСВРТ	255–258
VII	ЛИТЕРАТУРА	259–270

УВОД

Предмет и циљеви истраживања

1. Предмет овог рада јесте утврђивање, опис и интерпретација текстова као стилских доминанти у песништву Новице Тадића.

1.1. Текстема као највиша језичка (текстуална) јединица подразумева различите нивое анализе. С обзиром на њену комплексност, први циљ је да текстуему одредимо за потребе наше анализе. Затим, будући да се према типу везаног текста текстеме деле на наративне, дескриптивне и дискусионе текстеме, као и текстеме комбинованог типа, циљ нам је да представимо такве – наративне, дескриптивне, дискусионе – текстове (микродискурсе), односно њихове комбинације, и да утврдимо њихову стилску особеност у поезији Новице Тадића.

1.2. Из основних циљева проистичу сложенији, а односе се на уочавање и анализу врсти описа, наратије, дискусије, и одређења њихове функције. Како је опус Новице Тадића у многим аспектима изразито динамичан (на стилско-језичком плану, у жанровској разноликости, лирским облицима, различитим поетикама, тематској разноврности, хронотопичности, тачки гледишта, итд.), па се и текстеме могу тумачити полазећи од неког појединачног својства као доминантног, наредни циљеви биће још комплекснији: увидети нијансе у слици света, основном егзистенцијалном осећању или пак природи и позицији лирског ја.

1.3. Пошто је предмет нашег истраживања читав песников опус, правци анализе такође су различити, јер подразумевају тумачење и макро и микро текста (дискурса), односно његов и хоризонтални и вертикални план. Идући од целине ка деловима, или обрнуто, анализа треба да укаже на тачке пресека и врсте промена унутар одређених поетичких целина. Тако ћемо, на основу имплицитне поетике, покушати да пронађемо које су то заједничке карактеристике (стилске одлике и поступци) Тадићевог песништва, и то посматрано са тематског и формалног аспекта, укључујући жанровски као

секундаран. Поменути аспекти и својства ове поезије само се условно раздвајају, а у тексту се међусобно прожимају и условљавају.

1.4. Из овако постављених и разгранатих проблема у разматрању једног опуса, нужно је пронаћи чворне тачке које конституишу тај опус од почетка до краја: оне елементе који су инваријантни у динамичној слици света коју песник представља. С обзиром на то да су најважнији инваријантне особине у критици истакнуте, а то је пре свега доживљај "света као извора ужаса", из којег потом проистичу и друга важна осећања лирског субјекта и начини дочаравања таквог света, као и то да је за Тадићев опус, и поред промена које је песник чинио у току вишедеценијског стварања, кључна особина "нијансираност [црног пева]", наш фокус биће усмерен ка једном тематском кругу Тадићеве поезије, до сада, чини се, мање истакнутом, и поред тога што је доследано присутан од првих до завршних збирки – теми аутентичног стварања, поезије и инспирације, као и кругу аутопоетичких песама.

1.5. Вишеслојност Тадићеве поезије, осим у тематско-мотивској равни, митолошко-фолклорној слици света, разноликости и динамичности говорних перпектива, присутна је и у структурној кохерентности, односно композиционој равни макротекста. Семантичка, тематска и симболичка поља негде су спрегнутија негде флексибилнија, а те се везе најпре огледају у начину композиције књиге: њеним линераним или радијалним везама. Пошто корпус нашег истраживања представља читав опус Новице Тадића, тачније његових седамнаест за живота објављених књига (изузимајући књигу *Ја и моја пратња*, објављену непосредно након песникове смрти), аналитички део рада започињемо увидом у композицију збирки – макростилистичком приступу. Држећи се хронолошког изласка књига, у току анализе пратићемо мање или више, експлицитније или имплицитније везе и разлике међу њима, како бисмо покушали да утврдимо не само унутарњу (интра) кохезију збирке већ и спољашњу (интер) кохезију међу различитим песничким књигама. Таква анализа треба да омогући шири увид у семантику и појединачних збирки и читавог Тадићевог опуса. Другачије казано, путем кохеренције у основној слици света, основном осећању, основним темама, мотивима и симболима, открива се кохеренција и у концептуалној равни поезије овог песника.

1.6. С обзиром на завидну критичку рецепцију Тадићеве поезије и њену добру контекстуализацију (посебно у погледу најважнијих тема, мотива, поетичког, језичког и идејног слоја), наш угао гледања на његов опус није нити потпуно нов нити радикално другачији. Напротив, то и није циљ овог истраживања, већ нешто друго: да се на темељу досадашње рецепције Тадићевог дела, које је, дакле, у најважнијим цртама окарактерисано, оде корак даље у тумачењу оних његових страна које су или махом уопштено констатоване или да се Тадићев опус сагледа из једног другог угла – из *стилистичког језгра*. Циљ таквог приступа је да допринесе нијансирању и проширивању увида у његово песништво. Стога се чини да је, након кратког осврта на стваралаштво Новице Тадића, нужно кренути управо од досадашње рецепције његовог дела, која ће – с обзиром на предмет нашег рада, бити укључена и као полазна тачка у даљој обради текста у његовом опусу.

1.7. Пошто ћемо у погледу тематског регистра првенствено пратити круг аутопоетичких песама и оних које се, експлицитније или имплицитније, односе на проблем аутентичног стваралаштва, друге важне теме (попут теме зла, глади, греха, покајања) биће истицане у зависности од тематско-мотивских усмерња збирке. Посебно ће нас, у датим тематским оквирима, интересовати природа и позиција лирског ја, онога ко говори, како се и колико та природа и позиција у Тадићевом опусу мења. Из овог глобалног плана, интерпретираћемо и остале карактеристичне црте Тадићеве поезије, пре свега доминантне стилске одлике и стилске поступке.

Теоријско- методолошки оквир и хипотезе

1.8. Теоријско-методолошки оквир рада темељи се на резултатима више дисциплина којима је поље истраживања текст. Будући да је реч о књижевно-уметничком стилу, основна метода је интегралностилистичка, а она подразумева анализу јединства структурно-семантичког и поетско-стилистичког аспекта текста. Како је интегралностилистичка анализа књижевног дела традиционална научна метода, мада недовољно примењивана у основном (интегралном) виду, у анализи се придржавамо основних критеријума стилистичке анализе уметничког текста – тумачења његове стилематичности и стилогености, односно њиховог садејства. Осим општих критеријума стилистике текста, у раду се водимо и главним поставкама семиотике, поетике и резултатима текстуалне лингвистике, који се неретко узајамно преплићу и укрштају, те се и приликом оваквог интердисциплинарног тумачења подразумева јединство њихових критеријума. Пошто је предмет рада одређивао избор главне методе, одређени интерпретативни делови више су подвргнути језичко-стилском, а други семантичко-поетичком плану Тадићевог опуса. Ипак, покушали смо да, идући од целине ка деловима или обрнуто, увек пратимо и протумачимо кохезионо-кохеренцијске односе унутар Тадићевог опуса и видимо по чему је тај опус јединствен и препознатљив.

1.9. Како је у досадашњој рецепцији Тадићеве поезије указано, његов се опус, условно речено, дели на две фазе: тзв. демонску и хришћанску. Зато се често наводе различити жанровски обрасци као подтекст одређених песама или збирки, као што се указује и на претежно гротескно-иронијски или религиозни тон. Претпоставка је да таква подела његове позије, односно жанровска и поетичка хетерогеност, те симболичка слојевитост и друге, показују и одређене разлике у избору и комбинацији језичких јединица, ритмичко-интонацијске промене, промене у типу и функцији песничке слике, што би требало да услови и разлику у композицији песме као стилистичком микроконтексту, те и збирке као стилистичком

макроконтексту. Претпоставка је, такође, да ће анализа текстостилема показати не само разлике већ и нијансе у моделовању те две слике света.

1.10. Очекујемо да ће резултати анализе текстова као стилских доминанти осветлити Тадићеву поезију у досад мање истакнутим или истраженим њеним сегментима и аспектима, попут тематског језгра песма о песми или дијалогичности као доминантној стилској одлици. Поред тога што претпостављамо да ће таква анализа указати на то колико је Тадићев опус стилски разуђен, очекујемо да покаже и да ли се две поменуте фазе толико разликују да их треба подвајати, или су оне модификација јединствене, континуиране представе света и појединца у њему; да ли на његове збирке треба гледати као на засебне, затворене, самодовољне целине, или су оне подцелине једне јединствене поетике. Тако би стилистичка анализа требало да отвори пут будућим семиотичким, генетичким и херменеутичким испитивањима.

II

О ТЕРМИНУ ТЕКСТЕМА

термиолошко одређење; теоријски статус термина текста; границе текстеме; функционални типови текста; текста vs. текстостилема

2. Термин текста потиче из области теорије текста, односно уже – лингвистике текста¹. Међутим, и поред великог интересовања за текст као највећу језичку јединицу, у науци до сада није дата једнозначна дефиниција овог термина, за који се сматра да има епизодни карактер (Селмистраитис), да није ушао у актив научних претрага (Алефиренко) и да је различито интерпретиран (Селмистраитис). Недоумице које произилазе из литературе која дефинише текстему тичу се њене природе и њених оквира. Како наводи литвански професор Селмистраитис, овај термин први пут се помиње у немачкој лингвистичкој литератури. "Д. Фивегер је указивао (Фивегер, 1979) да је у радовима немачког лингвисте Е. Агриколе текста дефинисана као текстуални елемент, али нису били показани његови структурни критеријуми. Е. И. Шенделс запажа да се термин текста употребљава као величина која је аналогна исказу (Шенделс, 1985). Термин је коришћен и у радовима В. Сиртаутаса. Под текстомом се подразумева јединица текстуалног нивоа" (2003: 49). Дакле, под текстомом се сматра и текстуални елемент, и јединица текстуалног нивоа, и исказ. Зато Селмистраитис закључује да би овај термин "морао да се употребљава прецизније, а јединица коју дати термин дефинише захтева конкретније одређење" (2003: 49). Даље, поједини научници текстему сматрају јединицом текста, други типом текста. Затим, текста се на различите начине класификује: на основу типова говора, као и на основу жанровске поделе. Такође, слично разликама које се успостављају између текста и дискурса, успостављају се и између текстеме и говорног жанра. У наредним редовима пажњу посвећујемо овом термину, у радовима до којих смо дошли, а који су се у целини или делом бавили текстомом. Потом ћемо текстему одредити према предмету и

¹ У зависности од предмета истраживања (једних или других компоненти које стварају перцепцију текста), у нашој науци [мисли се на руску – С. М.] формирале су се научне дисциплине попут лингвистике текста, структуре текста, херменеутике текста – тумачење (уметност) и др. Њих је, узгред, могуће посматрати и као гране које постоје у једној дисциплини – теорији текста (Алефиренко).

корпусу нашег истраживања, а да бисмо то постигли, покушаћемо да назначимо у чему је проблем код дефинисања овог термина.

2.1. Пођимо редом, и погледајмо прво како је текста обрађена у руском лексикографском уџбенику: "Текстема – то је секвенца сврсисходно одабраних лингвема и говорема. За разлику од говореме, она је садржајно везана са општетекстовном ауторском замисли (идејом), са ауторовом говорном стратегијом. Структурна специфичност текстеме је у томе што је то композиција, односно целовито структурирано јединство разноврсних средстава, која се репродукују у оквирима разних текстотипа (индивидуално-ауторског, жанровског, функционално-стилског). У говорној хијерархији текстеме се ослањају на јединице нижег нивоа, уз додатак посебне карактеристике: размештања јединица које је чине у тексту, имајући у виду јаке и слабе позиције последње. Текстема је композитна и одређује се сврсисходном секвенцом и размештањем низа једноставнијих јединица у тексту, а њени основни типови су текстуална категорија и микротекст. Функционално-смисаони типови говора (дескрипција, приповедање, разматрање) делују како на нивоу говорних структура, тако и на општетекстуалном нивоу" (ред. Д. М. Поцепни 2009: 64–65).

2.2. Осим ове дефиниције, најзаокруженији поглед на тексту дао је поменути професор Селмистраистис, управо у раду који се бави овом текстуалном јединицом. Истичући да "текстеме представљају разноврсне творевине са тачке гледишта њихове структуре, семантике, комуникативне усмерености и значаја" (2003: 52), он, између осталог, износи: "Целовит текст састоји се од мноштва појединачних елемената који улазе у општу смисаону и формалну структуру текста, који су међусобно повезани, а истовремено представљају условно завршене или једне од других ограничене приповедачке интервале. Такви текстуални интервали представљају активну синтаксичку јединицу повезаног говора јер чувају синтаксичку и семантичку самосталност и завршеност приликом извлачења из контекста повезаног говора, за разлику од прости или сложене реченице. Текстема представља спој реченица које су тесно повезане по смислу, логички и синтаксички у тексту, из кога је очигледно значење елемената који га чине, услед чега то значење, за разлику од реченице, у повезаном говору поседује

стварну и затворену синтаксичку структуру и изражава завршену мисао аутора исказа, и самим тим представља пунији развој мисли у поређењу са појединачном реченицом” (2003: 49–50). Селмистраитис наводи три аспекта текстеме, које истичу и остали научници: синтаксички, семантички и интонациони, а појашњава је и са других аспеката – инстанце аутора и композиције: ”Реченице у текстема повезане су граматичким односима и јединственом ауторском позицијом, што представља унутрашњи план грађења текстеме. Спољашњи план је композиција. Са композиционог аспекта текстема поседује трочлану структуру – увод, развој мисли и закључак. Ипак, дата композиција није обавезна. Најчешће се срећу текстеме са пропуштеним појединачним композиционим деловима.

Са семантичког аспекта, у текстема је садржана условно самостална микротема, због чега текстему карактерише јединство мисли, исказа, теме, модалности. Микротема само у одређеној мери функционише самостално, с обзиром на то да у тексту представља саставни део шире теме.

Једна од најважнијих особина текстеме као синтаксичке јединице је постојање специфичних синтаксичких веза између реченица које је чине, односно постојање формалних језичких средстава – лексичких и граматичких спојева прилога, заменица, детерминанти, уметнутих и модалних речи, односа вид-време, паралелних структура реченице и др. То је доказ о синтаксичкој разноврсности састава текстеме.

Са интонационог аспекта, текстему карактеришу ритмичко-интонационо јединство, прекомерно продужене паузе на границама текстема” (2003: 50).

2.3. Синтаксичку, семантичку, интонациону особину текстеме истиче и руски научник Тимофејев (1996). Он за текстему каже да је то ”конструктивна јединица језика, коју и чине реченице, употребљавајући се у истом низу једна са другом на основу неопходности изражавања актуелног адекватног садржаја, узајамног деловања формалне конструкције, обједињене једном интонацијом комуникације, описа или расуђивања” (151). Тимофејев издваја формалне, језичке (синтаксичке) и семантичке одлике текстеме, и одређује њену функцију: ” У прози се као део текстеме безусловно манифестује пасус; у усменом говору – велика пауза, станка коју

говорник сматра потребном да раздвоји свој говор. У драми форма текстеме изгледа као сцена и фиксира се ауторовим напоменама. У стиху се текстеме уграђују у строфе, у структуре строфа, а у ниском жанру – у целој песми. Форма стиховног система је и метар, и рима, и звукопис, структура тропа и фигура. У усменом говору ограничава се моментом дијалога, после кога говорници морају да се растану или оба да ућуте. Све су то техничке форме текстеме; оне су условљене жанровима усменог или писаног говора; узгред, усмено/ писмено – то су такође форме текстеме... Али текстема поседује и чисто језичке формалне особине: једнака форма времена глагола-предиката или просто предиката у реченицама, који улазе у текстему (различито време, при том, може бити уметничко средство сликања: брза смена догађаја, и томе слично); постојање афористичких заменица и речи у следственом низу реченица; присуство синонима и антонима, размештених по разним реченицама текстеме; речи које се некаквим смислом одазивају једна другој у реченицама које чине текстему; интонација поруке, описа или суда; интонација дијалога или монолога завршава форму текстеме” (151–152).

Такође, и Тимофејев истиче да ”садржај текстеме као језичке јединице прво одговара квалитету форме: порука, опис, суд, а генерално се дефинише као информативно-тематско. Њега посебно упечатљиво осветљавају речи из исте лексичко-тематске групе. У садржај текста треба унети само семантику која је присутна у њој – патос: свечаност, патетика, тугаљивост, хумор, иронија, сарказам, итд.²

Функција текстеме је да формира текст у жанровима усменог и писаног говора, са свом његовом изражајном суштином (151–152).

2.5. Већ се из уводне дефиниције истиче неколико важних карактеристика у вези са текстемом, које ће износити углавном сви истраживачи који се баве овим термином. За текстему је битна композиција, она подразумева целину и

² Тимофејев наводи следеће илустрације текстеме – натпис на споменику из времена грађанског рата, који је постављен на Тргу револуције у Шадринску: „Овде леже несебични борци за комунизам, жртве Колчакових банди. Лењиново дело неће умрети! На костима најбољих и храбрих милиони жуљевитих руку граде светску Комунију.“ Такође, наводи како је 1978. ”у преносу из Сеула чуо песму омладинаца комсомолских „Када душа пева...” у интерпретацији хора монахиња; певале су смирено, тужно, нежно, молитвено, покорно, савесно: „када душа пева и тражи од срца да полети, на пут далеки, покорно, савесно: „када душа пева и тражи од срца да полети, на пут далеки, небо високо звездама нас зове...Душе своје ватру Ти у срцу своје чувај, нека гори, ако се одједном навуку облачни дани...” Патост весеља и ревности заменио је патос анђеоске благодужности...”

структурираност, а као највишу јединицу у хијерархији чине је јединице нижег нивоа. Оно по чему се мишљења у погледу текстеме разилазе јесте, што смо такође видели, пре свега питање да ли је она део текста или тип текста. М. В. Жарикова наводи дефиницију по којој је текстема аналогна исказу (како ју је дефинисао Е. Агрикола), као тип текста: „Текстема је језичка (емичка) јединица, модел одређене класе текстова, који садржи хијерархијски организоване прототипске знакове дате класе: семантичке, структурне, интенционалне, прагматичне и друге” (2009: 166). Жерикова у свом раду анализира анегдоту као текстему фолклорног жанра, одређујући текстему према дефиницији коју је дала Т. С. Садова: „Текстема је – појам који означава „прототекст”, који се реализује или материјализује кроз конкретну варијанту, у одређеном тренутку и у одређено време слушалац/ сакупљач/ издавач (односно адресат фолклорне комуникације га фиксира) (2009: 167)”³.

2.5.1. Жерикова прави разлику између текстеме и говорног жанра: „У реалној комуникацији текстема-анегдота реализује се у различитим говорним жанровима. ГЖ (говорни жанр) је јединица говорног система, инваријанта вербалне комуникације, коју карактерише уопштеност тематског садржаја, композиционо-структурне, интенционално-прагматичне, стилистичке и друге црте. По мишљењу Е. А. Ливанове, „да би се установили међусобни односи између текстеме, говорног чина и ГЖ, потребно је прво разграничити текст, чију инваријанту представља текстема, и дискурс, чија је инваријанта говорни жанр, а елементарна јединица рашчлањивања говорни чин. Полазећи од овог гледишта, ГЖ представљају класе комуникативних догађаја, засновани су на одговарајућим текстуалним клишеима, карактеришу се одређеним стандардним поставкама (конструкцијама), комуникативним стратегијама, особеностима интерактивности и

³ Жерикова наводи да постоји и други (градски) вид анедоте, односно анедота у писаној форми: „Градска анедота, то је текстема која постоји у два облика (форме): у примарној и основном усменом, као и у секундарном и условном – писаном. Анедота у примарној усменој форми је један од жанрова градског фолклора, упоредо са здравицама, пародијом, шалама, зачикавањима, бајкама, поздравима, итд. Анедота у секундарној, условној форми, то су различите писмене забелешке, записи, обично у зборницима, збиркама или посебним сајтовима руског интернета. В. И. Карасик издваја неколико неформалних типова сличних текстема: анедоту-причу, анедоту-загонетку, анедоту-афоризам и анедоту-пародију.”

комуникативне средине” (2009: 168). Различитост текстеме у односу на говорни жанр Жерикова види у следећем: ”1) текстема је статична, говорни жанр динамичан, носилац је процесуалног карактера; 2) текстема се обично фиксира у писменој форми, говорни жанр – првенствено у усменој. У дискурсу (вербализованој комуникативној ситуацији) текстема-анегдота користи се као говорни жанрови (ГЖ): „причање анегдоте”, „помињање анегдоте” или „цитирање анегдоте” (2009: 168).

2.6. Поменута диференцијација између ГЖ и текстеме у вези је са дистикцијом језик : говор, односно текст – као говор и текст као јединица говора, или текст : дискурс. На то упућује и Алефиренко у свом раду, осврћући се на разлику коју је 1973. начинио аустријски научник Драслер између текста као јединице говора и текстеме као јединице језика, односно потенцијалог или емичког текста. ”Под текстомом се подразумева потенцијални текст, за разлику од актуелног, конкретно формираног говорног дела. Текстема је на свој начин „модел текста”, име апстрактне инваријанте, која се у говору реализује у облику конкретних варијанти – текстова. Другим речима – текстема, то је – врста текста, или текстотип” (Алефиренко 1996).

2.7. А ”типови текстема, како наводи Селмистраитис, издвајају се у складу са композиционо-говорним формама”⁴, под којима се ”подразумевају [се] разноликости монолошког говора које поседују одређено опште, смислено значење и стабилну језичку структуру на надфразној равни (Нечаева, 1975). Они представљају целовит систем језичког израза. У формирању композиционо-језичких творевина важност имају синтаксичке категорије, семантички показатељи, актуелна подела, тоналност, видско-временски облици, модалност и други. У складу са овим, поменути фактори дефинишу структуру четири типа текстема:

- 1) наративних (приповедачке)
- 2) дескриптивних (описне)
- 3) текстема дискусионог типа
- 4) текстема комбинованог типа” (2003: 52).

⁴ Паралелно с овим термином користе се и други: функционално-смисаони типови говора, облици излагања, контексти, *discourse types*.

Селмистраитис истиче одлике сваког од наведених типова текстама: "У текстемама наративног типа, које су дате у композиционо-говорној форми приповедања, оцртава се развој догађаја који се описују, њихова узастопност, редослед дешавања радње. То може бити ауторско приповедање, прича или јунакова сећања. Наративне текстеме могу да показују чињенице, догађаје, преживљено, стања.

Дескриптивне текстеме, које су дате у композиционо-говорној форми описа, предвиђене су за карактеристике природних појава, предмета, лица, итд. Најчешће се опис у дескриптивним текстемама врши путем набрајања особина субјеката или објеката. Основна функција дескриптивних текстама је бележење неког тренутка из стварности, представљање слике предмета уместо његове просте номинације, његов опис у стварној средини. Дескриптивне текстеме јављају се у описним жанровима портрета, пејзажа, ентеријера, својстава.

Трећи тип текстама су текстеме дискусионог типа. Овај тип текстама је сложенији у поређењу са претодна два, пошто је сама композиционо-говорна форма дискусије мање истражена. Може се претпоставити да су текстеме дискусионог типа честе и бројне, с обзиром на то да је предмет садржаја те форме логички развој мисли, дискусија на неку тему, о неком проблему. У уметничким текстовима то су различите форме размишљања, дискусије приповедача или јунака, обраћање читаоцу, било директно поводом догађаја који се описују, било у асоцијацијама везаним за тему приповедања. Такође, разне облике дискусије представљају разјашњење и коментари. Све подврсте говорне форме дискусије рачунају на епску дистанцу од догађаја и одсуство временске подударности с њим" (2003: 53).

Како Селмистраитис даље наводи, најдетаљније истраживање захтевају текстеме комбинованог типа, јер оне представљају блокове структурно и семантички повезаних реченица, које не припадају ниједној композиционо-говорној форми излагања. "У текстемама овог типа могуће је функционисање двају композиционо-говорних форми излагања: описа, приповедања и

дискусије. Разоткривање једне микротеме остварује се помоћу разних облика излагања” (2003: 52–53).⁵

2.8. Како се из наведене литературе о текстеми може закључити, неколико је спорних питања у вези са дефиницијом текстеме. Једно је њена природа, и то пре свега у односу на дистинкцију текст : текстема, односно текст: дискурс, а друго су границе текстеме. Видећемо да, поред наведених, има и другачијих виђења ових дистинкција. Али пре него што се вратимо на досадашња одређења и покушамо за потребе нашег рада да дефинишемо текстему, погледајмо шта се сматрају границама текстеме, и где се у том погледу гледишта научника поклапају или разилазе.

2.9. У јединице вишег реда од реченице, текстуална лингвистика, као наука која је истраживања померила од реченичног нивоа ка вишим јединицама, односно ка тексту, текст разматра као структуру, односно као структурално јединство састављено ”из језичких јединица, реченица, међусобно повезаних, способних да образују јединице вишег реда – натфразна јединства, тематске исечке текста, параграфе, главе, одељке” (Росић (према Реферовскаја) 1989: 30)⁶. Управо поменути низ појмова – натфразна јединства, тематски исечци

⁵ Не именујући их као текстеме, и изводећи класификацију на другим принципима, Кајзер помиње облике говора: ”Насупрот видовима говора – под којима Кајзер подразумева ”начин коме одговарају одређене синтаксичке форме” (разматрање, извештавање, заповедање, вредновање – налазе се облици говора (Redeformen). Они претпостављају да постоје видови говора и да се обавља одређено говорење. Тиме су они, с једне стране, смисао, сврха говорења. Али они су још и више од тога. Они су облици, они заокружују дато говорење, тако да ово од свог почетка може да стигне до свог краја. Једном повезаном делу језика они дају јединство: они су ”обличја” (Gestalten)”. Кајзер образлаже ову тврдњу тиме да се ”описивање [се] заокружује у опис (или у ”слику”)), заповедање у заповест, у молбу или молитву, извештавање у извештај, поступак разматрања у завршно разматрање. Са разматрањем је тесно повезано саслушање (Vehör) [...]” (1973: 183). Оно што је пак Кајзер навео код песама двоструке равни јесте да у њима долази до узајамног смењивања, рецимо, приказивања и лирског ословљавања неког ”ти”, или приказивања и рефлексije, епског и лирског говорења, садашњости и прошлости (1973: 200). Овај вид смењивања заправо одговара комбинованом типу текстема. Уп и Кајзер о три лирска става: лирско казивање, лирско обраћање и лирско говорење (1973: 402).

⁶ Као главне особине текста изучаваоци различитих дисциплина који се баве текстом истичу повезаност и целовитост (Исп. нпр. Вуковић: ”Тај принцип повезаности, заправо јединства, као суштинско обележје текста апострофираће практично сви који су теоријски промишљали овај проблем” (2000: 94–95); Калер: ”Појмови целовитости попримају различите облике у структуралистичким написима” (1990: 257) [...] ”уколико при читању и интерпретирању тражимо јединство, морамо имати макар приближне појмове о томе шта ће важити као јединство” (1990: 261). Гиндин истиче да треба разликовати појмове повезаности (кохезивности) и целовитости (кохерентности): ”повезаност представља услов за кохерентност, али се кохерентност не може у потпуности [да] одредити феноменима повезаности (према Половина 1999: 161). Исп. Половина 1999: 147–171. Уп. и Богранде, Драслер 2010, посебно 2010: 11–24, Мајенова 2009: 253–290.

текста, параграфи, главе, одељци – ствара забуну у науци, мисли Селмистраитис, наводећи и неке друге називе ”за означавање текстуалне јединице која је обимнија од реченице и која има смисаоно и граматичко јединство, и која је одговорна за објективни начин рашчлањивања текста”. Тако, пратимо у наставку следећа одређења: ”З. Алаунене (Alauniene, 1978), Н. С. Пospelов (Пospelов, 1990) користе термин *сложена синтаксичка целина*, В. А. Бухбиндер (Бухбиндер, 1978) – *фразеолошка доследност* (а може и: фразеолошка хармонија), В. В. Виноградов (Виноградов, 1971) – *исказ*, А. А. Потebња (Потebня, 1988) – *говор*, А. Расимавичијус (Расимавичијус, 1988) – *пасус, строфа*, Л. А. Булаховски (Булаховски, 1952) – *натфразно јединство*, В. Сиртаутас (Сиртаутас, 1988) – *интегритет* (целовитост), Г. Ј. Солгањик (Солганик, 2001) – *прозна строфа*, Р. Барт (Барт, 1980) – *лексија*” (2003: 48). Како овај научник запажа, ”назив сваког од наведених термина сам по себи указује на један од критеријума на основу којег се издваја одређена јединица. Тако је у термину сложено синтаксичко јединство акценат на синтаксичкој организацији, прозна строфа претпоставља сличност са грађењем поетске строфе, исказ претпоставља – информативност, завршеност, говор – комуникацију, трајање, лексија – семантичку важност. Постојање овакве разноликости у терминологији мотивисано је сложеном структуром саме текстуалне јединице и пажњом коју су поједини лингвисти обратили на њене различите аспекте” (2003: 48–49).

2.10. У руској науци најчешће се јавља термин натфразно јединство, а објашњава се као серија реченица које су међусобно повезане не само логички, семантички већ и формално, лингвистички. ”Одређујући натфразно јединство као јединицу говора, односно текста, Реферовскаја истиче да натфразно јединство собом представља одређени структурни комплекс. Њена полазна основа јесте у гледишту да натфразно јединство садржи одговарајућу микротему. Оделито натфразно јединство или комбинација два или више јединства, као саставни елеменат текста, укључује се формално и значењски у општу мрежу текста, али сваки саставни елемент може да задржи и релативну аутономност садржаја. Микротеме, омеђене натфразним јединством, могу да се нађу на основној сижејној линији текста, у њеној близини или на њеној периферији – ”у самосталном односу, лишене

директне везе са централном сижејном линијом”⁷. Према Реферовској, ланац исказа у коначном виду образје текст. Он је формиран из формално и по систему уланчаних реченица, односно натфразних јединстава, која, попут текста у целини, имају своју почетну и своју крајњу границу. Све ово, међутим, има своју почетну премису у ”творачкој позицији аутора”, проистеклој из његовог настојања да на наједкватнији начин изрази мисли, створи текст на основу особених ”уметничко-естетских представа”, што, у крајњем случају, опредељује и избор облика приповедања (казивања) и употребу лексичко-граматичких средстава” (Росић 1989: 31–32).

2.11. Из претходног одређења јасно је да се као надреченично или натфразно јединство узима нека смисаона целовитост (структурно-семантичка), а што би у писаном тексту одговарало параграфу или одломку текста. О томе постоји доста усаглашених мишљења. Наводећи низ дефиниција и разматрања о тексту, Симић-Јовановић се слажу да се параграф може сматрати као композициона јединица вишег реда која обухвата низ јединица реченичног реда (Симић-Јовановић 2009: 594). Половина наводи да се под текстуалном целином ”може подразумевати и цео разговор или наратив на пример, као и поједине мање целине унута једне такве глобалне, какви су тематски пасуси и потпасуси” (1999: 99). И Зрињка Гловацки-Бернарди, полазећи од писаних текста и истичући њихову графичку, визуелну страну, под текстом подразумева одломак текста: ”У индикативном, хијерархијском слиједу слова су графичка презентација јединица фонолошког сустава; ријеч је већа визуелна цјелина која у језику одговара одређеној морфолошкој категорији и синтаксичкој јединици, а реченица, визуелно од тачке до тачке, одговара језичкој јединици која се не само у традиционалној граматичкој већ и у савременој лингвистици сматра једном од најважнијих језичких јединица. Текст је пак једино не само збир реченица већ

⁷ ”Према Е. А. Реферовској, поред основне развојне линије текста, која је усмерена на основни тематски инвентар, где и у писаном и у усменом тексту, њена садржина може, између осталог, да буде усмерена на опис јунаковог живота, или, на пример, на његово приповедање – постоје и (по)бочне линије текста које представљају извесна одступања од ”основне теме” и где спадају ”ауторова расуђивања, описи природе” итд. Совјетски лингвисти, који се баве проблемом текста, готово по правилу истичу да се текст састоји од мноштва одељивих елемената, односно исечака текста, који се укључују у општу смисаону и формалу структуру текста, могу да припадају некој од (по)бочних линија или могу да се укључе ”у облик посебних саопштења” у општу мрежу текста” (Росић 1989: 30–31).

самостална, структурирана језичка јединица. Једина графичка јединица у тој хијерархији која нема изравног еквивалента у лингвистичкој терминологији јесте одломак. Значи ли то да треба претпоставити да је одломак као самостална језичка јединица незамислив?" З. Гловацки у испитивању катафоричких и анафоричких односа на надреченичној, трансфрастичкој равни одређује одломак као графичку, визуелну целину јер је он, како сматра, "као цјелина врло згодан за текстолингвистичко испитивање. Сваки је наиме одломак подсустав текста као цјелине; углавном је дужи од једне реченице, а истодобно обухвата више реченица. Ако, дакле, анализирамо одломак, анализирамо језичку јединицу на трансфрастичкој разини, на разини текста. Та је јединица, међутим, краћа од цјелокупног текста, тако да се могу тачније обухватити међуодноси језичких јединица тог подсустава" (2004: 47).

2.12. Свакако да је за писани текст, посебно књижевноуметнички, важан његов графички изглед. Познато је да песници посебно посвећују пажњу визуелном изгледу песме, као и да штампарско (издавачко) непоштовање песникове воље може потпуно изменити текст, односно његов смисао или намеру коју је аутор имао. У смислу до сада реченог, у нашем би случају песничког опуса Новице Тадића строфа (посебно према синтагми прозна строфа) могла бити еквивалент текстеми. Али управо се ту отвара низ питања: шта са оним песмама које нису строфичне, а којих је код Тадића приличан број? Шта са строфичним песмама код којих се строфа састоји из само једне реченице, а каквих је код нашег песника доста? Шта са песмама које се састоје само од једне реченице, односно исказа? Чини се да управо овде долази до изражаја и други проблем у вези са текстомом, односно текстом, а то је проблем исказа. Но, пре тога погледајмо и мишљења која разликују пасус и текстему.

2.13. Разматрајући однос пасуса и текстеме, Селмистраистис наводи мишљења лингвиста који само једану од ових одредница признају као релевантну у рашчлањивању текста: једни који само јединицом текста сматрају текстему, други који као реалну јединицу текста виде само пасус. "Као аргумент за ово издваја се чињеница да у тексту текстама често нема графички изражене границе, односно почетак и крај текстеме није обележен

одређеним знацима који обавештавају о њеном постојању. Други аргумент, који произилази из првог је – одсуство прецизне структуре, односно синтаксичког јединства. Као резултат оваквих разматрања је сврставање текстеме у семантичке творевине. Л. Г. Фридман указује да „текстема није синтаксичка јединица са релевантним својствима и одређеним границама које су увек означене формалним показатељима, чије присуство не зависи од обима и околине, и да текстема не представља сама по себи затворену целину, већ смисаоно јединство реченице које се само издваја у сваком конкретном тексту, у позадини тог текста (Фридман, 1984, 28)” (2003: 50).

Селмистраитис истиче да је ова тврдња дискутабилна, јер ”прво, и текстема и пасус представљају творевине које је могуће издвојити из сваког конкретног текста и у позадини тог текста. Пасусно рашчлањивање текста није универзално, односно различити уметнички текстови не могу да се рашчлањују по једној те истој формули. Наравно, постоје основни постулати који се поштују приликом раздвајања на пасусе текстова било ког стила. Међутим, ови постулати се ослањају на семантичку страну организације текста, односно у већој или мањој мери служе за семантичко раздвајање реченица, за њихово означавање у непрегледном току јединица које чине текст.

Препрека да се пасус призна као јединица текста која је у хијерархији изнад реченице налази се у чињеници да су за пасус везане стилистичке могућности (Сердобинцев 1977), односно приликом формирања пасуса један од основних критеријума су субјективне ауторске интенције које се читавају у ауторском стилу. Дакле, са стилистичког аспекта, с пасусом су скопчане могућности да се изрази: 1) однос аутора према оному шта описује; 2) специфичност индивидуалног слога и 3) особености говорног жанра и функционални стил.

Несумњиво је, како образлаже Селмистраитис, да су у текстема значајне и дате претпоставке, с обзиром на то да се испољавају на различитим нивоима текстуалне организације, али текстема као таква не представља средство за постизање, изражавање једних или других стилистичких или семантичких особености.

Пасус не може да има улогу јединице текста пошто не поседује универзалне особине које су својствене свим текстовима, независно од њихове ауторске припадности. Дефинисање пасуса као конструктивне јединице текста с нашег гледишта упрошћава перцепцију структуре текста и у некој мери негира постојање комплекснијих структурних творевина, какве су текстеме (2003: 51).⁸

О односу пасуса и текстеме Селмистраитис наводи различита мишљења научника. "Н. А. Левковскаја тврди да пасус представља – метод за субјективно рашчлањивање текста који је повезан с „прагматичном усмереношћу аутора“, а текстема зависи од „прагматичне усмерености текста“ (Левковскаја, 1980, 75). Истог мишљења је и Ј. А. Реферовскаја (1983). Ипак, Левковскаја признаје текстему само као логичко, и у складу са тиме семантичко јединство које се формира интуитивно и које аутор не издваја експлицитно, па се самим тим негирају језички, граматички и лексички сигнали почетка и краја текстеме”.

Селмистраитис истиче да неки лингвисти изједначавају текстему и пасус, а да такво мишљење заступају посебно проучаваоци књижевности, који изучавају питања опште стилистике и особине ауторског стила. "У овакве проучаваоце спада Т. И. Стилман, која скреће пажњу да, „приликом преласка из једног пасуса у други, /.../ не долази до гомилања нових синтаксичких законитости, него /.../ на снагу ступају већ другачије законитости – приповедачке законитости одређеног књижевног дела, његови композициони принципи“ (Силман, 1967, 109). Према хипотези Т. И.

⁸ Селмистраитис наводи и друге аргументе зашто пасус не треба сматрати основом текста, а то су дијалогски говор и подударане монолошког говора аутора и унутрашњег говора јунака: "Постоје такви дијалози, у којима се свака реченица која следи за претходном одваја пасусом. Реплике које производе различити говорници образују појединачне пасусе, али они чине један семантички блок. Полазећи од тога, пасусе који чине дијалогски интервал сврсисходно је сматрати саставним деловима текстуалних јединица, дијалогским јединствима.

Други аргумент против сврставања пасуса у синтаксичке јединице уметничког текста је постојање чињенице да је често у истом пасусу могуће подударане монолошког говора аутора и унутрашњег говора јунака. Често између њих не постоји ни семантичко, ни структурно јединство, а они се подударају ван ауторове намере (интенције), потчињени су ауторској намери да представи ову или ону идеју. Овде се примећује такозвана „глобална веза“ (Гивон, 1995), односно повезаност на нивоу читавог текста” (2003: 51).

Силман, пасус поседује некакво књижевно-композиционо значење. Т. И. Силман пасус тумачи амбивалентно. С једне стране, она пасус посматра као синтаксичку структуру, а с друге стране – као некакав интервал текста. Због тога су, по мишљењу Т. И. Силман, ове две компоненте идентичне – пасус и текста: „Пасус у свом класичном „нормалном“ облику јесте некакво синтаксичко-интонационо јединство које се састоји из једне или више реченица повезаних међусобно синтаксичким (везничко-прилошким) спојевима, прожетим лексичко-заменичким понављањима и обједињеним заједничком општом темом (предметом излагања)“ (Силман, 1967, 112). У датој дефиницији пасуса подударују се особине пасуса – и као композиционог елемента и као синтаксичке јединице (2003: 51–52).⁹

2.14. Дакле, произилази да је у случају књижевно-уметничког текста битно да се текста подудара са пасусом, јер пасус ”поседује некакво књижевно-композиционо значење”. Међутим, како даље у свом тексту образлаже Селмистраитис ”оно што је заједничко за пасус и тексту јесте семантички капацитет. И пасус и текста могу да садрже завршени тематски интервал текста, да развијају појединачне теме, да померају основну приповедачку линију и да укључе бочне линије, личне или опште побуде аутора¹⁰. Ипак, текста садржи објективно ограничену микротему, а пасус не садржи обавезно завршену микротему. Често једна те иста тема обухвата суседне пасусе. Границе пасуса и текстеме поклапају се само у случају ако

⁹ Подударање пасуса као синтаксичке јединице и композиционог елемента илустровао је Кајзер бавећи се надреченичним облицима на примеру једног прозног одломка (1973: 178–182). Он заправо на примеру три пасуса показује њихове кохезионо-корелацијске везе и односе, закључујући да тек пасуси или, са синтаксичког становишта, велике периоде, јесу ”јединствене и донекле самосталне творевине. Сваки пасус при томе има своје посебно подручје посматрања и своју јединствену перспективу. Међутим, показало се такође да се и пасуси са своје стране налазе у јасној спољној и унутрашњој повезаности [...] Целина која на тај начин настаје и чија је структура сада постала транспарентна чини стварну јединственост насупрот којој три дела – приближавање, зграда и становници – имају само ограничену самосталност. Ову целину која је јасна у свом квалитету форме схватамо као описивање, дескрипцију. То је, као што ћемо лако уочити, форма која је одомаћена управо у приповеци” (1973: 181–182). Термин периода користи и Шпицер у анализи Прустовог стила (2002).

¹⁰ Видели смо да (по)бочне линије текста помиње и Реферовскаја – фуснота 4. Уп. и Бал: ”У тексту се скоро никада искључиво не приповеда. У сваком приповедном тексту се може указати на делове који не износе догађаје него нешто друго, рецимо мишљење о нечему, изношење онога што наратора потајно мучи и што није у директној вези са догађајима, опис неког лица, места. На такав начин се може посматрати шта је изречено у тексту, и то онда изделити у приповедне, описне, аргументативне делове. Онда остаје питање како се то казује” (Бал 2000: 15–16), наведено и под т. 4.18.

објективном рашчлањивању текста на појединачне микротеме одговара субјективни однос аутора према садржају текста који он ствара. У том случају паузе играју велику улогу, односно ауторова тежња да створи прозни ритам”.

”Несумњиво је”, закључује Селмистраистис, ”разматрање о односу између пасуса и текстеме, да с гледишта форме пасус има приоритет, с обзиром да су његове границе увек графички изражене. Границе текстама у једним случајевима су неспорне, а у другим је могуће ослонити се само на семантику” (2003: 52).

2.15. И поред различитих наведених гледишта на границе текстеме, постоји још један, комплекснији, а који се тиче исказа. Исказ је, у једном значењу, еквивалент реченици, у другом пак целом тексту.¹¹ ”У науци о језику, са становишта историје лингвистике, исказ се на једној страни изједначавао са реченицом, а на другој – у на пример, транслингвистици – говори се о лингвистици текста. О исказу се, дакле, говори почев од исказа-непотпуне реченице, па до исказа – натфразне структуре; или се, пак, он изједначава са појмом текста. Занимљиво је, међутим, да се појам исказа, готово увек, јавља напоредо са појмом реченице, појмом субјекта и предиката, који своје корене имају у логици, у логичком суду” (Росић 1989: 93). Према Андре Мартинеу ”исказ је след монема, односно минималних знакова” (Исто, 94), док према Е. Бенвенисту реченица ”садржи знакове, али сама није знак” (Исто, 95). Њоме се ”напушта домен језика као система знакова и [да се] улази у универзум, универзум језика као оруђа општења’. Њен израз јесте дискурс. Будући да је реченица јединица дискурса, а да се језик актуализује у реченицама, за Бенвениста ту почиње говор” (Исто, 95–96), односно употреба језика, за разлику од језика као формалних знакова.

”Исказ је реченица која може и да се поклопи са традиционалном реченицом, али он у себи може да обухвати и две и више реченица. Као и за реченице, и за исказ се може рећи да су његове основне јединице у сопственој структурној и семантичкој повезаности. Ако исказ посматрамо на највишем, односно на натфразном нивоу, и тада можемо констатовати да је

¹¹ ”Говорити о исказу уопште, није ни лако ни једноставно, и у свакодневној комуникацији тешко је направити типологију исказа са становишта његове функције, а говорити о песничком исказу додатни је напор.” Тако проблем исказа постоји и ”на општетеријском плану, али и на посебним и појединачним плановима” (Росић 1989: 92).

синтаксички аспект исказа условљен међусобним односом делова који га конституишу, његов парадигматски ниво односом речи према осталим речима у језику, а имајући у виду да се значење у песничком тексту заснива на синтагматичко-парадигматичким са-односима, није наодмет закључити да његов значењски аспект " " одређује његов глобални смисао " " (Исто, 101).

Разматрајући различита виђења у погледу исказа, Росић долази до закључка да је потребно поставити " питање о степену комбиновања, односно шта је то што чини разлику између натфразног исказа и текста? Одговор на ово питање садржан је у чињеници да уметнички текст представља " горњу " границу комбиновања, синтагматско-парадигматских елемената, он функционише у својству опште, коначно уобличене творевине чија рецепција може да се мења зависно од индивидуланих али и изван индивидуланих чинилаца; натфразни исказ, пак, заједно са својим конструктивним елементима, није ништа друго до његов конструктивни сегмент " (Исто, 103).

2.17. У вези са исказом јавља се још једна недоумица с којом је скопчан и споран однос када је реч о текстима, о чему смо већ имали прилике раније да читамо. То је однос текстеме и текста.

С једне стране, чини се да се први и основни проблем код дефинисања текстеме произилази из тога што овај термин проистиче из речи текст. Наиме, " корен термина текстема, који се користи само у уским лингвистичким круговима јесте латинска реч *textus*, која значи „спајање“. Семантика речи „спајање“ у директној је вези са једном од базичних особина текста " (Селмистраитис 2003: 49). На основу овог одређења не би требало да има већих недоумица у вези са датим термином, нити што се, будући образован према аналогiji са терминима који означавају јединице фонологије, морфологије, семасиологије, синтаксе, " уписује у списак уобичајених лингвистичких термина и не противречи законима лингвистичке терминологије " (2003: 49). Међутим, ипак је извор терминолошког колебања управо ту. Иако је јасно да је реч о спајању неких елемената текста (одређених и као конструктивни сегменти, како смо малочас видели), проблем је у томе шта је текст. У вези са овим проблемом, јављају се и остали у вези са термином који из њега произилази.

”Текст је у савременим друштвеним наукама најважнији појам. Почетком деведесетих година било је израчунато да о тексту постоји око 250 научних дефиниција, што је било повезано са његовом изузетном комплексношћу и вишеаспеткношћу. Текст је у лингвистици постао предмет посебног изучавања од педесетих година 20. века. За толико мало времена у току кога је био посебно изучаван (у бити је то тек мало више од пола века), нису до краја растумачена сва питања која се тичу текста и та питања су за дискусију (од дефиниције текста, па до његовог рашчлањења на категорије и јединице)” (Копитов 2011: 150).

”Различите школе посматрају текст с одређених, понекад супротних позиција. Ипак се могу издвојити две основне тенденције; прва је – разматрање текста као знаковне структуре; друга – као активног чина. У првом случају текст сам по себи представља повезаност знакова. У другом случају текст се анализира као микроструктура, динамичка јединица, за његову анализу примењује се функционални метод (2011: 153).

Међу ауторима друге групе, Копитов издваја и дефиницију текста руског филолога Димарског, који користи појам текста. Према Димарском текст је ”посебна, детаљна форма остварења говорно-мисаоног дела”, чији су предмети проучавања 1) текста; 2) јединице творбе текста; 3) натфразни ниво организације уметничког текста” (2011: 154).

Копитов примећује ”да се у 2000-им годинама у перцепцији текста устоличију два основна истраживачка пута: проучавање текста као инструмента спознаје (дешифровање текста, репрезентативни приступ) и проучавање текста самог по себи, његових унутрашњих структура, проучавање текста као аутономне реалности (иманентни приступ)” (2011: 153–154).

2.18. Ипак, треба истаћи да ова подела није нова, штавише она сеже још од древних херменеутичких захтева – патристичке и филолошке, или алегоријске и граматичке интерпретације које су се, у прво време, као два основна херменеутичка приступа међусовно допуњавале, да би се у време александријске и антиохјске теолошке школе раздвојила (Пелеш 1989: 16-17). Тачније, ”у савременом приступу књижевном тексту дала би се разазнати два основна приступа; један у којем се истиче, барем имплицитно,

да је текст потпуно аутономна семантичка вриједност, и други који оспорава да текст поседује семантичку разину, већ га, више или мање, своди на његову перцептивно докучиву материјалност (његов означитељ или артефакт)” (Пелеш 1989: 7).

Ова два приступа, која су се кроз историју тумачења раздвојила и у новије време именовала као реконструкција и интеграција текста¹², као главну диференцијацију у тумачењу постављају различите инстанце књижевноуметничког дела, односно у први план интерпретације истичу текст или читаоца. Постоје и покушаји да се ова два приступа приликом интерпретације уједине, тако да ће се семантичка вредност текста добити из односа текста и читаоца, а не само из једне од поменутих инстанци.¹³

2.19. Друге врсте начелних проблема које се односе на текст јесу дистинкције између језика и говора, те усменог и писаног текста, односно текста ”као оног што је написано” и дискурса ”као оног што је речено” (Копитов 2011: 156; Половина 1999: 95–99, Савић 1993: 29–33, Вуковић 2000: 93–95, и даље). Копитов истиче да ”у научној перцепцији, уз све разлике које постоје између писмене и усмене форме говора (монолог и дијалог) и писмене (неуметничке и уметничке), говорне творевине поседују два главна трострука јединства организације текста као језичког и говорног феномена. Сви они – од романа до телефонског разговора и свакодашњег дијалога, имају увод (вербализацију теме и/ или проблема), разраду теме и/ или проблема, завршетак (закључак, одговор на питање, слагање, конфликт, спремност да се комуникација одложи, жељу, итд.). Сви се они организују по принципу метафоре ткања – тематска основа, рематска потка, ауторско начело (у усменом говору је скоро увек експлицитно уколико постоји интонација) (Шмељева, 2006). Сви елементи језика, који доспевају у текст било које форме и било којих околности говорног општења, у процесу комуникације се из инваријантних ресурса језика, апстрактних ”нота”, претварају у конкретно дело, те постају текст. Једино што је неопходно увек имати у виду је да је

¹² Г. Пелеш једно поглавље књиге насловљава ”Реконструкција или интеграција (1989: 32–53), мада је његова читава студија, како смо већ рекли, посвећена овим различитим приступима тексту, и идеји о њиховој интеграцији.

¹³ Томе је управо и посвећена теријска студија Г. Пелеша ”Прича и значење”, која кроз историју тумачења, од првих приступа до новијих теорија, покушава да да свој допринос и угао гледања на поменуто питање.

текст – форма говора, али обрађена. Спонтано свакодневни монолог и дијалог нису текст” (Копитов 2011: 156).

2.20. Дакле, текст по овом објашњењу јесте форма говора, али обрађена, док свакодневни разговори нису таква форма, односно нису текст. Међутим, како смо напоменули, текст се схвата и као знак или као исказ. У вези са овим поставља се пре свега проблем граница текста, односно према Бахтину, границе исказа. ”Два момента која одређују текст као исказ: његова идеја (интенција) и остварење те идеје”, а као посебне проблеме у вези са текстом издваја интертекстуалност, односно дијаложке односе међу текстовима и унутар текста. ”Дакле, иза сваког текста стоји систем језика. Њему у тексту одговара све поновљено и све изнова створено и све што се може поновити и обновити, све што може бити дато изван датог текста (датост). Али истовремено сваки текст (као исказ) представља нешто индивидуално, јединствено и непоновљиво, и у томе је целокупни његов смисао (његова идеја, због које је и створен). То је оно у њему што се односи према истини, правди, добру, лепоти, историји. У односу према том моменту све што се понавља и обнавља постаје материјал и средство. То у извесној мери излази из оквира лингвистике и филологије. То је други моменат (пол) својствен самом тексту, али се разоткрива само у ситуацији и у ланцу текстова (у говорном општењу дате области). Тај пол није повезан с елементима (поновљеним) системима језика (знакова), већ је повезан с другим текстовима (непоновљивим) посебним дијаложким (и дијалектичким при одвајању од аутора) односима.” А ”тај други пол је нераскидиво повезан с моментом ауторства и нема ничег заједничког с природном и случајном појединошћу; он се у потпуности остварује средствима знаковног система језика” (2013: 208– 210).

”У границама једног те истог исказа реченица може да се понови (понављање, аутоцитат, непроизвољно), али сваки пут то је нови део исказа, јер се променило његово место и његова функција у целини исказа.

Исказ је у својој целини формулисан као такав ванлингвистичким моментима (дијаложким) и повезан је са другим исказима. Ти ванлингвистички (дијаложки) моменти прожимају исказ изнутра (Исто, 214).

За разлику од Копитова, Бахтин сматра да "свака област коришћења језика гради своје релативно стабилне типове исказа", тј. говорне жанрове. Они су крајње разноврсни, па ту спадају и кратке реплике свакодневног дијалога, свакодневни разговори, писмо, наредба до разних облика научног истраживања и сви књижевни жанрови – од изреке до романа. С том разноврсношћу говорних жанрова повезано је и одређење опште природе исказа, али Бахтин истиче веома важну разлику између примарних (простих) и секундарних (сложених) говорних жанрова, какви су жанрови уметнички, научни, публицистички. "Током свог формирања они [секундарни говорни жанрови – С. М.] у себе упијају и прерађују различите примарне (просте) жанрове, настале у околностима непосредног говорног општења. Ти примарни жанрови, који улазе у састав сложених, трансформишу се у њима и добијају посебан карактер: губе непосредан однос према реалној стварности и према реалним туђим исказима. [...] Роман у целини јесте исказ, као и реплике свакодневног дијалога или приватно писмо (с којима роман има заједничку природу), али за разлику од њих тај исказ је секундаран (сложен). (Исто, 151).

"У огромној већини говорних жанрова (осим књижевно-уметничких) индивидулани стил не улази у идеју исказа, не служи као једини његов циљ, већ је, да тако кажемо, епифеномен исказа, његов додатни производ. У различитим жанровима могу се открити различити слојеви и аспекти индивидулане личности, индивидулани стил може се налазити у различитим међусобним односима с народним језиком. Сам проблем општенародног и индивидуланог у језику у основи је проблем исказа (јер смо у њему, у исказу, општенародни језик се оваплоћује у индивидулану форму). (Исто, 153).

Према последње наведеном, уметнички текст је, дакле, секундарни исказ. 2.21. Такође, као што смо видели, управо је однос између текста и читаоца, односно текста и текста, основ дијалогичности, док "међу језичким јединицама, како год их схватили и на каквом год нивоу језичке структуре их разматрали, не може бити дијалогских односа (фонеме, морфеме, лексеме, реченице и сл.). Исказ (као говорна целина) не може се сматрати јединицом последње, највише равни или нивоа језичке структуре (над синтаксом), јер

он улази у свет сасвим другачијих односа (дијалošких), неупоредивих с лингвистичким односима других нивоа. (У извесном смислу могуће је само поређење целог исказа са речју). Исказ у целини више није јединица језика нити јединица "говорног тока" или "говорног ланца", већ је јединица говорног општења, која има не значење, већ смисао (то јест целовит смисао који има однос према вредности – истини, лепоти и сл.) – и који захтева узвратно разумевање, и укључује у себе оцену. Узвратно разумевање говорне целине увек има дијалošки карактер" (Бахтин, 233). "Јединице говорног општења – цели искази – се не репродукују (мада их можемо цитирати) и повезани су међусобно дијалošким односима" (236)¹⁴.

Дакле, Бахтин инсистира на дијалošком карактеру исказа, а исказ (текст) може бити различите дужине. Постоје, међутим, и другачија одређења текста, какво рецимо даје Копитов, који сматра да је текст форма говора, али обрађена, док, рецимо, спонтани свакодневни монолог и дијалог, или минимални говорни облици какви су пословице, изреке, афоризми, стандардна обраћања или поздрави нису текст, јер могу да се понављају (изнова производе)¹⁵ (2011: 156–157).

2.22. Можемо закључити, према најопштијој подели, да се текст посматра двојачко: или као низ знакова или као знак. Из тога произилази да према првом одређењу (сосировском) текстама као јединица текста (натфразна јединица), у хијерархији највећа јединица међу емским јединицама, представља комбинацију јединица мањег нивоа. Тако је текстама надреченична целина, која се састоји од најмање две речнице које су смисаоно повезане. Према другом одређењу (персовскоморисовском), где је текст изједначен са знаком, текстама би представљала пре свега тип текста, који би се комбиновао са другим текстама. Она је тип текста, или тип говора (Бахтин), те у том смислу ни ми овде не правимо разлику између текста као писане форме и дикурса као усмене форме. Подсетимо се дела

¹⁴ У смислу овде изнетог, уп. и разлику између теме и значења у језику, те између "узајамног односа оцене и значења" (Бахтин 1980: 111–119).

¹⁵ "Текст – то је комплексно саопштење, производња вербалних елемената, усмених или писмених, за које је карактеристична повезаност на многим нивоима, тројединство својих садржајних, композиционох и изражајних страна, социјална усмереност, прагматичка оријентација и однос аутора (једног или вуше њих) према ономе што саопштава. Тексту је, за разлику од говора, својствена обрађеност, а за разлику од одлалних елемената језика и сегмената говорног низа – немогућност реконструкције" (2011: 157).

дефиниције из руског лексикографског уџбеника коју смо дали на почетку рада: *"функционално-смисаони типови говора (дескрипција, приповедање, разматрање) делују како на нивоу говорних структура, тако и на општетекстуалном нивоу* (подвукла С. М.)". У овом другом смислу и ми у нашој анализи посматрамо тексту – као читав текст, јер је он, поновимо, јединствен, индивидуалан и непоновљив, што је у нераскидивој вези с моментом ауторства (Бахтин 2013: 210).

2.23. Читав текст као сложен знак, према Хјелмслеву, има план израза и план садржаја¹⁶. Речено терминологијом текстулане лингвистике, има кохезију и кохеренцију.¹⁷ Под кохезијом се подразумева "начин на који су повезани делови површинске структуре, тј. речи онако како их заиста чујемо или видимо", а пошто они зависе један од других на основу граматичких облика и конвенција, кохезија се "темељи на граматичким међуовисностима" (Богранде, Драслер 2010: 14). Кохеренција се односи на функције путем којих су делови света текста, тј констелације концепата (појмова) и релација (односа), које се налазе у основи површинске структуре текста, међусобно доступне и релевантне (2010: 15). Зато је темељ кохеренције континуитет смисла, "који се активира путем израза неког текста", а он се утврђује слагањем између констелација исказаних концепата и релација с једне стране и предзнања реципијената с друге, што ће рећи узајамним приступом и узајамном релевантношћу концепата (појмова) и релација (односа) унутар неке конфигурације (2010: 101–102).

2.24. За нашу анализу, будући да је реч о поетском корпусу, треба разјаснити још један терминолошки пар: тексту и текстостилему. Наиме, као што је термин текста образован аналогно другим емским јединицама (фонема, морфема, семантема, синтаксема, графема), тако је и термин текстостилема

¹⁶ "Инстанца текста бива семантички "пуна", или по Хјелмслеву има свој план садржаја, па се према читачу појављује не као значењски испражњена форма него као сложен знак који представља посебан увид у збиљу. Овдје је већ реч о тексту или о сложенијем језичком изразу, гдје би се могло очекивати да ће изостати она чврстина у конституирању плана садржаја која је карактеристична за једноставне исказе. Хјелмслев пак својим појмом конотативне семиотике преноси исто правило у одређењу појединачног знака (ријечи), једноставног знаковног склопа (реченице) и на друготни знак, односно сложене знаковне склопове (текст), у којих се целовит знак јавља као план израза, творећи нов план садржаја" (Пелеш 1989: 81).

¹⁷ Као што научници праве разлике између текста и дискурса, тако их праве и између кохезије и кохеренције, па не подразумевају сви под овим терминима исто. О томе в. Половина 1999: 147–171 (в. фусноту бр. 6).

настао према јединицама стилског појачања (фоностилема, морфостилема, синтаксостилема, семантостилема, графостилема). Дакле, према аналогним (нижим) јединицама стилске анализе (стилемима) и текстулана јединица може бити стилски онеобичена.

2.24.1. Пошто је реч о поетском тексту, текстеме се најчешће подударају са текстостилемама, будући да је текстотилем (макростилем) јединица мисаоне и емоционалне интензификације на надреченичној равни (в. Прањић 1985: 203). Међутим, исто као што сваки стилем није нужно и стилска фигура, док свака стилска фигура јесте стилем (Ковачевић 2000: 322), тако и свака текстема не мора нужно бити текстостилема, док је текстостилема нужно текстема.

2.25. С обзиром на то да је предмет нашег испитивања књижевноуметнички текст, и то поетски текст, који је, видећемо, умногоме близак лирској причи, под текстомом подразумевамо наративне, дескриптивне или дискусионе микродискурсне целине, онако како се према комуникативно-говорној форми текстеме деле. Заправо, пошто је текст ретко када хомоген, преовладаваће тектеме кобинованог типа.

2.26. Приликом анализе текстеме (и текстостилеме), односно приликом анализе текста пратиће се његова стилематична и (или) стилогена функција, односно кохезионо-кохеренцијске везе и односи. Кохезија и кохеренција, као основни елементи сваког текста, треба да укажу на доминантне стилске поступке и преовлађујуће тематске односе унутар Тадићеве позије. Док се кохезија, како смо навели, односи на остваривање линаране везе (везе међу реченицама), кохеренција се односи на "остваривање везе са контекстом и остваривањем везе у жанровском смислу" (Вуковић 2000: 103). Притоме, обе групе елемената – и језички (формални) и тематски (садржајни) биће узајамно разматрани унутар Тадићеве поезије, јер су те две структуре (језичко-формална и језичко-садржајна) међусобно комплементарне, "баш као два плана стилема као основне јединице стилистичке анализе: плана стилематичности (језичког ткања стилема) и стилогености (функционалне, естетске стилогености било које (не)стилске језичке јединице" (Ковачевић 2015: 67).

2.27. Кратак закључак о текстеми:

2.27.1. Развојем теорије текста и проширењем лингвистичких истраживања са реченичне на надреченичну раван, јавила се потреба за именовањем јединице дате равни. Док у науци постоји сагласност да је то обимнија јединица од реченице која је граматички и смисаоно целовита, дотле границе надреченичног нивоа нису јасно дефинисане, јер се под њима не подразумева исти текстуални опсег (негде је то пасус, поглавље, или пак читав текст). Истичући аспект текстуалне јединице који су сматрали важним, у научним радовима истраживачи су наводили следећа одређења: сложена синтаксичко јединство, фразеолошка доследност, исказ, говор, пасус, периода, натфразно јединство, интегритет, лексија. Термин текста је, у односу на наведене, према мишљењу проф. Селмистраитиса, неутралан, јер је настао у аналогiji са другим језичким јединицама као што су фонема, морфема, лексема, синтаксема, стилема. Наведене јединице учествују у грађењу текстеме, будући да је она највиша у хијерархији емских јединица.

2.27.2. Прегледом радова који се делом или у целини баве текстом истакли смо и друге недомице у вези са овим термином, које се тичу његове природе и оквира. Тако се под текстом подразумева и текстулани елемент и текстуална јединица и исказ. Такође, под њоме се сматра јединица текста али и тип текста, а постоје и разлике у класификацији текста: према типу говора и према жанру. Због овакве терминолошке колебљивости, и поред великог научног интересовања за текст као највећу језичку јединицу, текста као термин још увек није широко прихваћен, јер нема једнозначну дефиницију, што се, између осталог, види и по томе што га нема у активној научној претрази. Такође, терминолошка разноликост указује на сложеност ове текстуалне јединице, односно на различита схватања и приступ тексту као највећој дискурсној (језичкој) јединици.

2.27.3. Дакле, одређење текстеме у директној је вези са тиме шта се подразумева под текстом, односно исказом. А текст се, најуоштеније речено, тумачи или према сосировском или према персовскоморисвском схватању

језичког знака. Према првом схватању, то је јединица коју чине хијерархијски мање јединице, али која и сама може бити, односно јесте јединица текста. Према другом, текста је једнака тексту, односно целом исказу, како исказ одређује Бахтин. А пошто је цела песма овде исказ, и то секундарни (јер је реч о књижевноуметничком тексту), текстеме се, према функционално-смисаноим типовима говора али и општетекстулном нивоу, деле на дескриптивне, приповедне, дискусионе и на текстеме комбинованог типа.

2. 27.4. Будући да је наш корпус књижевноуметнички стил, у којем су, као што је познато, језичке јединице често стилски маркиране, било је потребно направити и разлику између текстеме и текстостилеме. Као што постоји разлика између стилеме и стилске фигуре, тако што је свака стилска фигура стилем, али не и обрнуто, тако и свака текстостилема јесте текстама, док свака текстама није нужно и текстостилема.

III ОСВРТ НА СТВАРАЛАШТВО И РЕЦЕПЦИЈУ ПОЕЗИЈЕ НОВИЦЕ ТАДИЋА

3. СТВАРАЛАШТВО НОВИЦЕ ТАДИЋА

хронологија објављивања књига; избори из поезије; *Сабране песме*

3.0. Новица Тадић је за живота објавио седамнаест песничких књига, а књига "Ја и моја пратња" објављена је постхумно. Књиге су излазиле овим редом: *Присутства* (1974), *Смрт у столицу* (1975), *Ждрело* (1981), *Огњена кокош* (1982), *Погани језик* (1984), *Ругло* (1987), *О брату, сестри и облаку* (1989), *Кобац* (1990), *Улица* (1990), *Напаст* (1994), *Потукач* (1994), *Непотребни сапутници* (1998), *Окриље* (2001), *Тамне ствари* (2003), *Незнан* (2006), *Ђаволов друг* (2008), *Ту сам, у тами* (2011), *Ја и моја пратња* (2011).

3.1. Двехиљадитих година, од првих једанаест књига песник је, у свом избору, начинио пет: *Скакутани и кезила* (2002), *Ждрело* (2002), *Ноћна свита* (2000), *Улица и потукач* (1999), *Напаст* (2001). У књизи *Скакутани и кезила* нашле су се прве две објављене књиге, у књизи *Ждрело* наредне две и књига *Кобац*, *Ноћна свита* укључила је *Погани језик* и *Ругло*, првобитно засебне књиге *Улица* и *Потукач* изашле су, у редигованом облику, у оквиру једне књиге, а у књизи *Напаст* нашле су се песме ранијих збирки *Напаст* и *Непотребни сапутници*.

3.2. Осим ових, начињени су још и следећи избори из Тадићеве поезије: *Песме* (1988, 1989), *Улица: песме* (1990), *Крај године* (изабране и нове песме) (1993), *Лутајући огањ* (избор Гојко Божовић), *Изабране песме* (избор Радивоје Микић) (2009), *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим* (избор Недељко Мамула) (2010), и књиге превода *Du gite: poèmes choisis* (превод Веселинка Драшковић, Виолета Илић, Nelly Jolivet, Војана Junguc, Eric Longuet, Aida Mustafic) (1984), *Night mail: selected poems* (у преводу Чарлса Симића) (1992), *Assembly* (у преводу Стевана и Маје Терепф) (2009), *Dark Things* (у преводу Чарлса Симића) (2009).

3.3. Након Тадићеве смрти излазе *Сабране песме* у пет томова, које је приредио Драган Хамовић. Концепција овог издања, која начелно следи принцип "последње ауторове воље", заснована је како на хронологији

излажења збирки тако и на Тадићевом плану за издање својих *Сабраних песама* који је сачинио 2004, а који је пронађен у електронској верзији документа под називом *Песме*. Тај план овде је доследно поштован у погледу песникових измена у композицији циклуса и збирки, као и редиговању песама, док замишљено трокњиже, како приређивач саопштава, није могло да буде реализовано. Зато је у четири књиге обједињено све што је Тадић за живота објавио, при чему је један од критеријума био и деценијски пресек у његовом стваралаштву. Дакле, четири деценије током којих је Тадић писао и објављивао своје књиге чине и четири тома *Сабраних песама*. У петом се нашло оно на чему је песник радио, а што је пронађено у његовој заоставштини. То су песме из недовршеног рукописа "Ја и моја пратња", као и рукописане из радне бележнице које су убрзо након песникове смрти рашчитане и објављене (*Ја и моја пратња*, Завод за уџбенике, 2011), недовршена збирка мозаичких записа и библиографија. Изабрани записи који су се нашли у овој књизи лапидарне су, сажете мисли, које су вероватно и изворишта Тадићевог стваралаштва и вредан кључ у одгонетању његових, често закучастих, стихова. Библиографија (сачинила Гордана Ђилас) је допуњена у односу на раније приређиване за зборнике, а броји близу хиљаду јединица. Овај том назван је *Оставштина*.

3.4. Уколико имамо у виду да је 2000-их година Тадић прилично изменио свој дотадашњи рад, пре свега интервенцијама на композиционом изгледу књига, и да је тадашњих једанаест, односно са збирком *Окриље* дванаест књига сажео у шест, да би се из пронађеног електронског документа након његове смрти утврдило да је радио на поменутој верзији издања *Песме*, где је свој рад сажео у три књиге (*Песме 1*, *Песме 2* и *Песме 3*), онда је јасно да је он своју поезију и даље уобличавао, тачније, дорађивао, и да га идеја целине опуса никада није напуштала. "Идеја о збиркама као сложеним поетским ентитетима била је несумњиво у основи песникове *поетике композиције*" (Хамовић IV 2012: 295). У контексту идеје о поетици композиције, важно питање је и генеза песниковог стваралаштва. О свим врстама измена које је песник чинио у својим дотадашњим збиркама приређивач детаљно извештава у напоменама на крају сваког тома. (Тако, примера ради, на крају I тома сазнајемо да је збирка *Погани језик* објављена, уз редакцију песама, и

као део књиге *Ноћна свита*, а овде се објављује према циклусно прерађеној и преконпонованој верзији из 2004: "У трећу по реду верзију збирке *Погани језик* пренете су вишеделне песме "Врт са лудом" и "Маске" из збирке *Ругло*, као и пренасловљен завршни циклус другог, допуњеног издања *О брату, сестри и облаку*"). За збирку *Потукач* сазнајемо да је у коначном облику задржала формално-жанровски критеријум поетскопрозних текстова, који је у књизи *Улица и потукач* имала у оквиру циклуса, а да су остале песме из првобитне верзије прикључене збирци *Улица*).

3.5. Новица Тадић је, дакле, свом коначном делу давао другачији изглед и смисао од првобитног, понегде га само нијансирајући а понегде радикалније мењајући. У контексту писања *свекњиге* или *надкњиге*¹⁸, заокружене *Сабраним песмама*, поједина концепцијска решења – предговор или поговор представљају песникова сведочења како су књиге настајале (*Белешке о мојим књигама*, I том) као и размишљања (*Искази*, IV том) на многе теме којима се бавио и у својој поезији (*О писању и поезији*, *О злу*, *О Богу*) – читаоцима могу бити корисна и подстицајна у дубљем разумевању Тадићеве поезије. Та експлицитна поетика песникова, тамо где буде индикативно, биће укључена и у наше истраживање.

3.6. Кратак закључни осврт о стваралаштву Новице Тадића:

3.6.1. У овом поглављу дат је кратак преглед објављених песничких књига Новице Тадића – онако како су хронолошки излазиле, до *Сабраних песама Новице Тадића*, објављених након песникове смрти.

3.6.2. Будући да су *Сабране песме* приређене према "последњој ауторској вољи", поштујући коначно уобличење текста које је сачинио аутор, а које је пронађено у електронској верзији документа "Песме", оно представља корпус на којем заснивамо анализу текста као стилских доминанти у његовом опусу. Из оквира *Сабраних песама* изузимамо књигу *Ја и моја пратња*, објављену након песникове смрти, односно укључујемо седамнаест песничких збирки објављених за његова живота.

¹⁸ Д. Хамовић је назива надтесковном целином, коју чини седамнаест подјединица (IV 2012: 295).

3.6.3. У овом прегледу наведени су и избори из Тадићеве поезије – и они које је песник сам чинио, као и они које су чинили други приређивачи.

4. СЕЛЕКТИВАН ОСВРТ НА РЕЦЕПЦИЈУ ПОЕЗИЈЕ НОВИЦЕ ТАДИЋА

4.0. Поезија Новице Тадића од почетка је имала велику пажњу критике, која је, осим неколико изузетака, била и остала готово једнодушна у општој оцени њене вредности. Сагледан као инокосни песник, Тадић је добио издвојен статус у оквирима савремене, и не само савремене српске поезије, а његова поезија виђена је као *демонска антипоема, царство ужаса, урбани пандемонијум* итд.¹⁹

Већ и овај летимичан опис главног поетичког усмерења Тадићеве поезије указује на њену кохерентност, како у погледу основног осећања света ("свет као извор ужаса", Микић) тако и тематског инвентара, на шта су указивали готово сви критичари. Међутим, оно што је постало готово опште место у рецепцији Тадићеве поезије – да песник све време пише једну књигу, понегде је проблематизовано када је почео да пише песме "покајног тона", што се неретко тумачи као извесна тачка преокрета од демонске ка хришћанској оријентацији. Будући да је феномен религиозног код Тадића комплексан, много шири од хришћанске религиозности, ово питање требало би да буде посебна тема истраживања. Но и поред тога, како се у средишту Тадићеве поезије налази егзистенцијална драма лирског сопства, "уочена променљивост не нарушава кохерентност његовог песничког света, већ пружа само једну од могућности лирског субјекта да се избори са доминантним осећањем егзистенцијалне угрожености и одсуства смисла, као што је то био и покушај кроз гротескно обликовање демонског света, који није ништа друго до песничка слика унутрашњих немира, страхова и стрепњи 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 можемо сагледати само један од путева" (Младеновић 2013: 241).

4.1. Дакле, кохерентан песнички опус не значи да у њему није долазило до мањих или већих поетичких промена, како на формалном тако и на идејном

¹⁹ В. зборнике радова о Н. Тадићу: *Новица Тадић, песник* (2009), *Кад помислим на себе кришом се прекрстим* (2012), *Огњено перо Новице Тадића* (2014).

плану. Разумљиво је да ће песништво које је настајало деценијама имати прелазе и промене, па чак и да је писано из једног основног или преовлађујућег осећања света. Како код Тадића те промене нигде нису радикалне, што не значи да нису релевантне, чини се да је најисправније говорити о *нијансирању црног пева* (Делић 2014: 119 – 130).

4.2. За ову сврху, довољно је и селективно погледати критичке осврте поводом изласка нових песникових књига па утврдити како је Тадић готово сваком збирком померао оно што је до тада писао. Додуше, неретко су те промене суптилне, каткад и једва приметне, што су извесни критичари видели као певање истог, али истог које увек пева о другом (в. Игњатовић 1990: 11), другачијем (Пантић 1988: 46). Будући да је рецепција Тадићеве поезије веома богата, усредсредимо се на онај њен део који се поглавито бави испитивањем поетичких промена и развојним фазама његовог песништва.

4.3. Опште место у рецепцији Тадићеве поезије о томе да ли песник пише једну књигу или се у његовом опусу налазе фазе и преокрети поставио је у испитивању Тадићеве поетике, између других, и Марко Паовица. Он сматра да постоје "четири развојне фазе, боље рећи, четири микро-целине у досадашњој поезији Новице Тадића. Прва се окончава у књизи *Скакутани и кезила*, другу чине књиге *Ждрело* и *Ноћна свита*, трећу – књиге *Улица* и *потукач* и *Напаст*. Четврту, још незаокружену целину отварају збирке *Окриље* и *Тамне ствари*" (2006: 374)²⁰. Иако Паовица као целине узима оно што је песник својевремено као целине сугерисао а не коначни облик песникових збирки (јер тада *Сабране песме* Новице Тадића нису ни постојале), он ипак полази од довољно јасног разликовног обележја поезије на основу којег изводи закључак о њеном развојном карактеру: "Дистинктивно мерило назначене класификације јесте узајамни однос двеју песничких константи, односно промене референтног подручја Тадићеве чудовишне и мистериозне поетске фиксације" (2006: 374).

4.4. Иако су критичари појаве нових Тадићевих књига у целини вредновали позитивно, било је, додуше ретко, и другачијих оцена. Карактеристичан

²⁰ Паовица одређује те четири фазе до тренутка када пише текст "Мистериозно и чудовишно у поезији Новице Тадића", а то је време закључно са Тадићевом збирком "Тамне ствари".

пример различитог тумачења нове збирке – да ли уноси нешто ново или понавља већ опевано, јесте песничка књига *Погани језик*. Док неки критичари у њој нису видели помаке вредне пажње, други су је сматрали књигом која "доноси низ значајних новина како у опусу овога песника тако и у нашој савременој поезији" (Нешић 1986: 216). Нешић упућује на то да је већ самим насловом назначена методологија ишчитавања песама, "где је фокус стварно помереног угла језика лоциран на плану развоја поетског кода и где је фокус привидно помереног угла језика у свакодневном и на основу кога је могуће извођење бројних перспектива интерпретације (социолошка, религијска, митска, психолошка, политичка...) (Нешић 1986: 216).

4.5. Стојан Ђорђевић истиче да је *Погани језик* у поређењу с претходним Тадићевим књигама "нови корак на путу појачавања песничке емоције. Рекло би се да логика Тадићевог песничког развоја води ка све већој изричитости песничког обраћања. А то битно одређује једног песника, чак и онда када је вишезначност једна од главних одлика његовог поетског исказа" (2001: 62). Иако је изричитост и раније постојала у Тадићевој поезији, она је сада интензивнија, а уопште је "једна од битнијих димензија Тадићеве поезије" (2001: 63). С. Ђорђевић ову димензију тумачи преко лирског субјекта који је сада одређенији и улоге ироније: "промена у конкретности лирског субјекта је на свој начин делотворна: поетски говор добија нову димензију своје заснованости јер лик који говори постаје видљивији, а његов говор, рекло би се, гласнији и непосреднији (Исто, 64).

4.6. Радикалнији окрет од симболистичке усмерености ка миметичкој, веристичкој компоненти песништва, критичари виде поглавито од књиге *Потукач*, тумачећи га, између осталог, и из песниковог аутореференцијалног става: "како године прођоше, не пишем више стихове откачене. Једноставно, у мојим речима (као на површини воде која неумољиво протиче) огледају се лица намерника" (Потић 2001: 81, Ивков 2011: 140). Д. Поттић уочава да "померање демонологије из сфере симбола у поље алегорије", како она види промене у *Потукачу* и *Напасту*, "јесте и њено поједностављивање, али доноси и једну новину у Тадићев опус – везивање демонизма за реч (2001: 84). Са овом поетичком променом, порицање живота се више не одвија у сфери ирационалног, већ на "линији рационално-рационално", "сфера

морала везује се за речи, а говор као суштина човека узрочник је и носилац једнако добра и зла” (2001: 86).

4.7. И док је у *Поганом језику*, према неким критичарима, било речи о узношењу говора (Ђорђевић), дотле од неких других збирки (*О брату, сестри и облаку* и *Потукача*) језик, односно говор постаје таматска окосница демонизованог света и сопства. ”Силазак ђавола, односно повлачење зла у језик, понегде се види и као могуће ”упућивање на неодрживост кохерентности смисла било ког говора/ текста, тј. може се препознати као један могући аспект ”слике времена”. Долази до својеврсне релативизације репрезентационих моћи језика и сваке значењске стабилности, те се фигура ђавола, у традицији често већ прихватана у метафоричкој улози када је реч о аксиолошким категоријама, указује у новој функцији посредног, сликовитог говора [...] (Коруновић 2013: 85).

4.8. Интензивнији уплив веристичких и теистичких елемената у Тадићев поетски опис запажају и други критичари²¹, а ”тај тематски смер постао је очигледнији од књига *Потукач* (1994) и *Непотребни сапутници* (1999), настављен је и стабилизван у књизи *Окриље* (2001), потом, у мањој мери, и у књигама *Тамне ствари* (2003) и *Незнан* (2006), да би у новој књизи *Ђаволов друг* (2008) ти елементи постали једна од базичних садржинских окосница (Ивков 2011: 138).

4.9. Дакле, мање или веће поетичке промене које је песник правио током свог вишедеценијског стваралаштва, учињене пре свега у тематској сфери, одразиле су се и у погледу начина обликовања текста. Критика је указивала на наративније захвате, жанровске новине, као и на специфичне песничке поступке – иронију, гротеску, хорористичку стилизацију.

4.10. Сам је песник изрекао да су његове песме ”спој наративног и дескриптивног, налик причама из свакодневице. У њима су сабрана животна искуства, догађаји из урбаног и руралног миљеа”. Из овог сажетог аутопоетичког исказа сазнајемо три важне карактеристике које Тадић истиче поводом своје поезије: 1) како је одредио свој поступак - као спој два начина обликовања текста – дескриптивног и наративног начела, 2) песме је

²¹ О томе пишу многи, в. рецимо радове Хамовић 1999: 73–76, Микић 2013: 121–135, Радојчић 2014: 91–101, али и друге, посебно у наведеним зборницима о поезији Новице Тадића.

довео у везу са причама из свакодневице – дакле са непосредним искуством, 3) одредио је просторни амбијент својих песама-прича – рурални и урбани амбијент у којима су сабрана његова искуства и догађаји, дакле оно што је видео и доживео.

4.11. Наведене карактеристике критика је посебно описивала, били поводом конкретне збирке, бавећи се њеним унутарњим карактеристикама или односом према претходним збиркама, било покушавајући да захвати шири поглед у развој Тадићевог песништва. Тако већ у анализи првих Тадићевих књига *Присутва* и *Смрт у столицу* Д. Антонић констатује да су Тадићеве песме наративно-дескриптивна разрада наслова, посебно истичући именовање као одлику Тадићевог песничког фокуса (1975: 6–8). С. Игњатовић, пишући поводом различитих песникових збирки из његове "прве" фазе, одредиће Тадићев поступак као поетско казивање: "Новица Тадић је своје "лирске приче" почео да каже сликама, обрисима, призиваним "ситуацијама" – да их овлаплоћује у оригинално изнађену форму у којој се поетски и прозни елементи стапају" (1990: 11). Д. Поттић ће образложити Тадићев поступак обликовања текста: "чест поступак обликовања текста јесте нарација, и то од оне врсте која тек скицира ситуацију, а продубљује је и тумачи завршним коментаром-поентом. Такође чест поступак јесте портретисање ликова. Песник их фиксира у једној одређеној особини, око које даље грана сликовитост/ посредне или рефлексивне/ непосредне коментаре. Ликови су, готово по захтевима реализма, типови, док су неки настали и на прототипском предлошку" (2001: 83).

4.12. С. Ђорђић, у тексту "Поезија Новице Тадића" даје шири увид у развојни пут Тадићеве поезије до 2003. године, дакле, до збирке *Тамне ствари*: "у овој фази Тадић мења, и то врло одмерено, свој песнички поступак и средства, па и жанровску форму помоћу које посредује своје уметничко виђење стварности. Уз живописне фантазмагоричне и гротескне песничке слике, све су чешћи и наративни елементи, поетски говор има извесну фабулативну основу и индивидуализованог јунака, који је, најчешће, сведок-жртва неког одвратног или злог збивања или призора и зато врло сметен, изобличен и испуњен осећањем пораза. Тадић почиње да користи и приповедни исказ и обликује га у форми записа или кратке приче. Оно што остаје, при свему томе

исто, то је особени тадићевски доживљај стварности, подједнако горак и суморан, који се кристализује до танане естетске делотворности, до напетог али непомућеног лирског говора (2003: 507).

4.13. Паовица као другу прекретничку књигу у Тадићевом песништву види књигу *Улица и потукач*, а њена "најупадљивија новина (којом се одликују и потоње Тадићеве књиге) јесте одсуство дужих, оквирних или стожерних песама; затим, појава прозних наративних записа о свакодневним мотивима, који у следећим књигама трпе коренит жанровски и стилски преображај", а у књигама *Окриље* и *Тамне ствари* "најупадљивија новина осећа се на плану лирског жанра и интонације поетског говора" (Паовица 2006: 372).

4.14. Дух целовитости и доследности, осим у тематском и поетичком погледу, поводом обликотворене доследности запажа и Г. Божовић: "Тадићеве песме, сем изузетно, настају радом два типа обликотворне маште. На једној страни налазе се песме које на себе узимају мимикријски облик приче. Оне су блиске причи по тону, у њима се грађа излаже као да се сажето и брзо приповеда. То су песме у којима преовлађују сцене и жанр слике, опис догађаја или узрочно-последичног низа догађаја. На другој страни су песме у којима преовладава субјективно интонирана слика света, па свет постаје демонски простор, остварени ужас, зебња пред обичним, свакодневица као извор патње, ликови доживљени као изрази демонске природе света у коме су затечени. У овим песмама, уместо мимикријске форме приче, заступљена је постсимболичстичка сугестивност" (2011: 198).

4.15. Посебно је функцију описа, времена и простора, као и однос Тадићеве поезије према представама о нашем времену образлагао Р. Микић: "[...] сасвим је сигурно да је Новица Тадић у својим песмама показао како функционише пресликавање једног скупа на други. Основно обележје тог вида пресликавања лежи у потреби да се лирски говор приближи неким могућностима које највише и најчешће користи проза. Зато је овај песник у толикој мери посвећивао пажњу грађењу слике простора и времена, зато је тако стрпљиво трагао за оним облицима казивања који не подразумевају

аутобиблиографски тон ако већ не могу избећи аутобиографску подлогу” (2010: 111–112).²²

4.16. Дакле, из наведеног види се колико је Тадићу, осим дескрипције као начина развијања одређене песничке визије, била важна прича као основ песме, да је био склон наративном поступку, додуше најчешће тек назначеном. Оно што, међутим, посебно треба истаћи јесте и неретко уобличавање читаве књиге као ”приче”, у којој постоји лирски сиже, какве су прве три песникове збирке, а ако наративна нит није карактеристика и других књига, у њима често наилазимо на минициклусе у збиркама без циклусне поделе, који обрађују одређену тему у њеном временском следу²³. Анализа макродискурса, којом се бавимо у интерпретативном делу рада, управо треба да покаже назначене елементе. Такве циклусе, у овом раду, називаћемо микронаративима.

4.17. Када се погледају наведени искази о поетичким поступцима и променама, јасно је да је реч о поезији која наликује причи, односно да је *лирска прича* (истакла С.М.) у основи Тадићеве поетике. Јасно је, такође, да је критика, па и сам песник, издвојила два доминантна обликовна начела конституисања поетског текста: наратију и дескрипцију. Наративне и дескриптивне секвенце, односно њихов однос, посебно су важне за стилистику текста: ”Однос између приповедања (наратије) и описивања (дескрипције), тј. однос између наративних и дескриптивних секвенци, у једном тексту од фундаменталне је важности, дакле, за стил тог текста. Познато је да се те две форме представљања у тексту преплићу, испомажу и да једна без друге, у принципу, не могу. Женет упозорава на чињеницу да наратија не може егзистирати самостално, ма како то изгледало необично на први поглед. Она може бити доминантна и обично то јесте (нпр. у ”причи”) али не може постојати независно од дескрипције. Улога, пак, дескрипције

²² Када се детаљније погледају Тадићеве песме, увиђа се да песник најчешће компоује текстове тако што у песму уводи описом или наративном чињеницом, које даље развија и продубљује. Као што ћемо видети, најчешћи начин проширивања слике постиже кумулацијом.

²³ Условно говорећи, у првим Тадићевим књигама можемо говорити о лирском сижеу – и то у прве две књиге експлицитнијем, у потоње две имплицитнијем, док се од *Поганог језика*, односно *Ругла* макрокомпозиције пре заснивају на радијалној интертекстуалној кохезији.

може бити разноврсна и кретати се од декоративне до експликативне и симболичке. Познато је да доминације дескрипције (нарочито тзв. дескрипција природе) даје лирски тон. Уосталом, традиционалан реторика је дескрипцију третирао као једну од стилских фигура. И нарација и дескрипција, међутим, подлијежу одређеним конвенцијама и обично су ограничене извјесним стилским и реторичким схемама” (Вуковић 2000: 104).

4.18. Уз нарацију и дескрипцију, односно наративне и дескриптивне секвенце, у наратологији и теорији текста познате су и друге: аргументација, тумачење, дијалог. Тако, рецимо, у наратолошкој литератури, стоји следеће објашњење: ”У тексту се скоро никада искључиво не приповеда. У сваком приповедном тексту се може указати на делове који не износе догађаје него нешто друго, рецимо мишљење о нечему, изношење онога што наратора потајно мучи и што није у директној вези са догађајима, опис неког лица, места. На такав начин се може посматрати шта је изречено у тексту, и то онда изделити у приповедне, описне, аргументативне делове. Онда остаје питање како се то казује” (Бал 2000: 15 – 16). Будући да, као што смо видели, Тадић у својој поезији користи елементе прозе, поједине његове песме или делови песама функционишу као аргументативни текстови (или њихови делови).

4.19. Уосталом, још је Штајгер говорио о преплитању лирског, епског и драмског унутар једног дела²⁴, док Кајзер, разграничавајући ове феномене у спољашњем и унутрашњем смислу, истиче да су као ”природни облици (”Naturphenomen”) поезије или као основни ставови, лирско, епско и драмско сведени [су] на три могућности самог језика” (1973: 401)²⁵. Као основне лирске ставове издваја: лирско казивање, лирско обраћање и лирско говорење. Лирско казивање је случај када ”у потпуности унутар лирског – постоји неки, тако рећи, епски став: ”ја” се налази насупрот једном ”оно” (”es”), једном ”бивствујућем” (”Seiendem”), схвата га и казује га”. Лирско обраћање је став када ”душевна и предметна сфера не остају раздвојене једна према другој, већ делују једна на другу, оне се развијају у сусрету,

²⁴ ”[...] свако песничко дело у различитом степену и на различит начин учествује у идејама родова” (1978: 32).

²⁵ Кајзер мисли на два аспекта појма рода: ”о лирици, епици и драматици говори се више у спољњем смислу, при чему је форма изношења дела одлучујућа за његово уврштавање. Више у унутрашњем смислу било је речи о лирском, епском и драмском, и при томе се показало да границе ни у једном случају нису тако круте као у првом (1973: 401).

предметност постаје "ти". Лирско манифестовање обавља се у узбуђености овог узајамног поимања". И, најзад, лирско говорење је најсуштији лирски став. "У том случају нема више никакве предметности која би се налазила насупрот неком "ја" и која би деловала на то "ја", већ је предметно и "ја" у потпуности стапају и све је у овом случају унутрашњост, интровертност (Innerlichkeit). Лирска манифестација је једноставан разговор душевно фундиране унутрашњости или унутрашње душевне фундираности са самом собом" (1973: 402).

4.20. И на примеру тумачења модерне српске поезије срећемо интерпретације које указују на то да ретко када постоји "чист" текст, већ да се у једном књижевном тексту различити параметри међусобно преплићу. То су параметри дескрипције, наратије, когнитивног дискурса, параметри монолошки и дијалошки. "Мало која песма је пуко отелотворење само једног од ових параметара. Поетски текстови јесу динамичка организација вербалне грађе која, по правилу, рачуна са више текстовних параметара као упориштем" (Негришорац 1996: 111).

4.21. Треба скренути пажњу и на истраживаче стила који су посебно истицали дијалог и монолог као "форме стилистичког говорног склопа" (Виноградов 1971). Према типовима текста које излаже Ж. М. Адам, дијалог спада у посебан тип дискурса (1992: 185–225). "Доминција једног од та два вида изражавања условљава, такође, стилску "боју" текста, па се тако говори о *монолошком*, односно *дијалошком* стилу, мада се, како упозорава Тодоров, тим терминима, заправо, само описују "варијанте" синкретичног стила: прва, која настаје акцентирањем причаоца, редуцирањем референце, једним референцијалним оквиром и одсуством металингвистичких елемената; друга, која настаје акцентирањем саговорника, позивањем на говорну ситуацију, честим упитним формама и присуством металингвистичких елемената" (Вуковић 2000: 104–105). Разликом између монолошког и дијалошког говора и посебно њиховом прожимању не само у песништву већ и у језику уопште бавио се Мукаржовски (1986: 103–130), чији ће погледи, уз Бахтинове и Виноградовљеве, бити основа за наше испитивање дијалогичности као једне од стилских одлика Тадићеве поезије.

4.22. Као што смо навели у уводу, текстеме се деле на приповедне, дескриптивне, дискусионе и текстеме комбинованог типа. Није тешко закључити да су у књижевно-уметничком стилу најчешће текстеме комбинованог типа, како ће се показати и у Тадићевој поезији, будући да су његови текстови и појединачно и у целини збирке изразито динамични, и то динамични на више равни. Међутим, гледано из овакве теоријске поставке, у Тадићевој поезији изузетно важно место имају управо микродискурси дискусионог типа, јер ако лирско обраћање није најизраженија и најчешћа стилска одлика, свакако јесте подједнако честа и важна као и лирски опис и приповедање. Заправо, раздвајање типова текстова не треба узети у својству њихове јасне или оштре оделитости, јер, како је већ и у интерпретацијама поезије показано, ретко је када текст чисто наративан или дескриптиван, већ ову типолошку разноврсност користимо да бисмо истакли да стилистичко језгро, гледано у целини Тадићеве поезије а не збирке или песме, нису само наративна и дескриптивна, па ни њихов спој, већ да је то подједнако често и лирско обраћање. А пошто је обраћању имплицитан дијалог, Тадићева је поезија по свом основном тону и суштини драмске природе. Према инстанцама обраћања и начинима ословљавања, она је изузетно разноврсна и сложена. Тој њеној одлици биће посвећен један део анализе Тадићевог стила.

4.23. Кратак закључак о делу рецепције Тадићеве поезије:

4.23.1. С обзиром на добру рецепцију Тадићеве поезије, и када се писало о појединачним остварењима (анализи појединих песама и песничких збирки), и када се тумачила целина опуса (поетичке одлике, главне теме и осећања, песнички сродници и сл.), у овом делу рада пажњу смо усмерили на сегмент рецепције који има непосредне везе са једним од циљева нашег истраживања: на испитивање поетичких промена и развојних фаза Тадићевог песништва како би се увиделе тачке пресека и врсте преокрета, те на крају извео закључак о целини његовог песничког дела.

4.23.2. Будући да су такозвану прву фазу Тадићевог певања обележила фантастична и фантазмагорична бића (скакутани, кезила, грицкала, Огњена

Кокош итд.), то јест песнички "напор означавања" да се именује до тада непознато, као најочљивија промена ка другој стваралачкој фази истиче се померање од симболичког ка веристичком песништву, као и израженији преокрет од демонске ка сакралној сфери. Прекретничке збирке у том погледу су *Потукач* и *Непотребни сапутници*, које и временски настају на средини песниковог стварања.

4.23.3. Уједно са тематским, у критици су истакнуте и промене у погледу начина обликовања текста, и то према типу текста (дескриптивне, наративне), жанровских одлика (лирска прича, лирски запис, поетска проза), те укључивања различитих књижевних жанрова средњовековне и народне поезике (басне, басме, загонетке, поучне приче и др.).

4.23.4. Будући да је прича у основи не само песме као микројединице збирке, већ и књиге као целине, и то било да је збирка прстенасто или градационо компонована или да јој је основа драматуршка, уочљива на смени различитих тонова, осећања и тачака гледишта када је о одређеним темама реч, назначили смо, у критици запажено али недовољно истакнуто постојање лирског сижеа, јер је то, с композиционе тачке, важна одлика или дела збирке (микронаратива) или збирке у целини.

4.23.4. Поред тога што су и песник и поједини критичари најчешће говорили о дескриптивно-наративном поступку у градњи песме, гледано према типу текста, Тадић је уједно компоновао песме и на дискусионом, или дијалошком поступку, те се и он показује подједнако честим као и нарација и дескрипција. Шта више, према учесталости и разноврсности овог поступка, за поезију Новице Тадића може се рећи да је пре свега драмског набоја, или дијалошког стила, чиме се бавимо у наставку рада.

4.23.5. У овом одељку назначили смо правце анализе према критеријумима стилистике текста и њој сродних дисциплина (теорије текста, поезике, семиотике), а који се односе на испитивање кохезионо-кохеренцијских веза и односа, путем којих треба да се потврде, модификују или негирају досадашњи увиди у Тадићев опус.

IV МАКРОДИСКУРСИ У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА

појам, границе, макро и микродискурс у контексту анализе Тадићевог опуса

5.0. Будући да је појам стила један од најкомплекснијих појмова у хуманистичким дисциплинама, и посебно – књижевности, и да је често схватан на опречне начине, методолошке неусаглашености односе се и на стилистику текста (посебно књижевног који укључује естетску димензију), на "могућности и сврсисходности стилистичке анализе. [...] Различите концепције стила и различити нивои анализе подразумевају и различите стратегије у приступу, различите методе (дјелом и терминологију) и различит опсег" (Вуковић 2000: 50).

Када је предмет рада нечији књижевни опус, као што је то у нашем случају, и када је један од задатака истраживања песничког стила покушај да се пронађе стилистичко језгро, о чему је говорио Виноградов, или етимон, како је то одредио Шпицер, као онај елемент који битно одређује тај стил, у анализи се неизоставно намеће тумачење односа целине и њених делова. Да ли ће се у том поступку поћи од детаља па ићи према целини, или обрнуто, зависи од приступа тумача, и још више, рекли бисмо, од природе грађе (текста) која се анализира.

5.1. Наш приступ Тадићевом опусу темељи се на схватању стила као света дела, на уверењу да "савршенство једног дела почива на томе што је све уједињено у стилу" (Штајгер 1978: 213)²⁶, да је стил синтетички појам за целину у коју улазе сви језички облици неког дела (Кајзер 1973: 113)²⁷. У покушају да ту "уједињеност" што детаљније увидимо на нивоу опуса као глобалног макротекста, у стилистичкој анализи полазимо од збирки као појединачних макротекстова, пратећи их углавном (осим у једном случају) хронолошки, и то тако што ћемо покушати да на одређеном тематском репертоару сагледамо везе и односе микротекстова (песмама) са макротекстом и, тамо где то буде важно, однос два макротекста. Наш

²⁶ "Индивидуални стил песме не чине ни форма ни садржај, ни мисао ни мотив, Чини га све то заједно" (Исто).

²⁷ "Циљ рада на науци о књижевности је, објашњава Кајзер, пре свега усмерен на схватање и тумачење књижевног дела. Такав рад, значи, не испитује сваки језички облик понаособ, већ његов допринос структури књижевног дела. Такав рад, према томе, тежи синтези" (Исто).

приступ зато поседује два плана истраживања: хоризонтални – од збирке до збирке, односно од песме до песме које обрађују одређену тему, уочавајући сличности и разлике различитих стилских елемента на микро и макро плану, и вертикални – уочавање и испитивање промена у а) обради одређених тема и б) природе лирског ја.

5.2. Однос макротекста и микротекста и сам стоји у односу целине и дела, а тим се односом баве различите дисциплине које за предмет испитивања имају текст. Пошто је текст лингвистика "више проучавала ове мање димензије заустављајући се, углавном, на пасусу, док је проблем структурирања макротекста читавог дела претежно остајао у оквирима стилистике, која се, наравно, једним својим видом, уклапа и у теорију књижевности", а "то се нарочито исказује у неким анализама односа текста као целине и саставних делова текста²⁸ (Половина 1999: 221), онда стилистика текста стоји у најужој вези са текст лингвистиком, теоријом књижевности (поетиком) и семиотиком (уп. Ковачевић 2000: 316 – 318).

5.3. "Стилистичка анализа текста (дикурса) претпоставља разумијевање његове анатомије и његовог функционисања. [...] Услов разумијевања структуре и функционисања још је важнији када је у питању књижевно дјело, односно текст који садржи естетску димензију". "Књижевно дело се показује", вели Кресо, "као дискурс посебног типа, чији је јединствен карактер јако обележен и који често садржи подјединице много шире него што је реченица: поглавља, спевове, сцене. Да би била комплетна, анализа таквог дискурса мора, дакле, проучити међуодnose тих јединица, као и однос који они имају са делом као целином" (Вуковић 2000: 98–99). Другим речима, услов да се целина једног макродискурса што обухватније протумачи јесте да се сагледа однос те целине и њених делова, те посебно везе и односи како међу деловима тако и према целини, а то све упућује на стилистику композиције, о којој је у оквиру своје стилистике говорио Пјер Гиро (1964: 70–72). Како композиција може бити и спољашња и унутрашња (Кајзер 1973: 186–202, в. и Успенски 1979: 3–14), и анализа може бити

²⁸ "У њима је најчешће као основ анализе узет уметнички "лик аутора" текста као основа за објашњења начина компоновања текста" (Исто).

усмерена пре свега на структурне (формалне) или семантичке (садржајне) одлике, док је смисао махом могуће сагледати тек из њиховог јединства.

5.4. У контексту сваке Тадићеве песничке књиге као целине, везе међу микродискурсима и њихов однос према макродискурсу сагледаваћемо претежно путем улога уводне и закључне песме, као повлашћених текстуалних места која углавном, мање или више изражено, указују на доминантне теме и мотиве унутар збирке. Будући да је Новица Тадић стално водио рачуна о целини књиге, уводна и завршна песма најчешће имају отварачку и затварачку функцију, слично као што у оквиру микротекста те улоге имају почетна и завршна реченица. Исти принцип углавном важи и за прве и последње песме циклуса, које су такође тематски заокружене, тако да и циклус, тамо где су књиге тако компоноване, има посебну улогу у њиховој композицији. Осим тога, анализа почетних и завршних песама често указује и на везе између збирки²⁹. Такав тип веза назваћемо експлицитном (или спољашњом) кохезијом, јер се на основу одређених понављања и супституција успостављају мотивске нити или развија одређена тематика. Постоји, међутим, и тип имплицитне (унутрашње) кохезије, која представља мотивску или тематску кохеренцију унутар дубинске структуре дела.

5.5. Један од најчешћих начина кохезије текста остварује се понављањем. Понављање је у Тадићеве поезији и кохезионо средство и структурни феномен (в. нпр. Половина 1999: 189), који као стилистичка категорија има функцију у изражавању емоционалности и експресивности израза. Понављањем се посебно истиче смисао поновљеног елемента. Овим поетичким средством и различитим видовима његове реализације у поезију Новице Тадића бавио се детаљно Р. Микић (2010: 95–106)³⁰. Ми ћемо се, у првом делу рада, усредсредити пре свега на понављања на макроструктурној

²⁹ Путем ових значењских оквира збирки могу се пратити и промене унутар песничког опуса: "Већ на плану праћења функције и значења наслова, природе распореда циклуса (спољна композиција) и анализе уводне песме, делимично програмског карактера, може се изнаћи довољно аргумената за образложење ученог "ширења мапе", за опис и доказ Тадићеве способности да певајући о истом, увек пева другачије, дакле, да пева о другом" (Пантић 1988: 47).

³⁰ С обзиром на то да је многе своје песме Тадић градио на понављањима и паралелизмима, критички радови који се не баве примарно овим поступцима ипак указују на смисао који они имају у целини песме. В. посебно рад Т. Брајовића "Озбиљна игра", о познатој Тадићевеј песми "Исус" (2009: 169–172).

равни, не искључујући, наравно, ни ону врсту понављања која имају истакнуту улогу на плану микроструктуре.

*

5.6. Тумач Тадићеве поезије, због њене вишесмислености и сугестивности, и сам је на склиском терену када треба да одгонетне предочену слику света, када треба са хеуристичког да пређе на херменеутичко читање песама, како их одређује Рифатер³¹.

5.7. На смисаону отвореност Тадићеве поезије првобитно је указивао Р. Микић, и то најпре поводом поетског именовања које песник користи у првим књигама. "Служећи се поетским именовањем које се у суштини подудара са Јасперсеновим појмом мистицизма језика, Новица Тадић је у прологу своје књиге *Присутства* успео да у језику отвори простор за најразличитије односе између значења која се у појединим стиховима уобличавају, чак и онда када се та значења налазе у привидно истосмерним (по значењима) низовима:[...] Сваки стих у таквом низу остаје смисаоно недовршен, отворен, спреман да прими различите смисаоне допуне које читалац асоцијативно призове, а контекст песме допушта. На тај начин, смисаона недовршеност сваког стиха се преноси на низ (стихова) и обухвата и саму песму у целини. *Песма остаје смисаоно недовршена, отворена и може да се допуњује различитим значењима* (истакла С. М.) (1980: 358). Микић, такође, због недовољне одређености субјекта о којем се пева (мисли се конкретан на "тамног пењача") упућује и на процес "сталног померања језичке перспективе" (Јакобсон), а који се "овде огледа у различитим могућностима за размештај смисаоних акцената који се могу померати врло

³¹ Хеуристичко читање је иницијално читање приликом којег се језички знакови разумевају на првобитан, референцијалан начин. Херменеутичко читање је ретроактивно и њиме се дешифрује право значење речу у песничком тексту. Разлика између ова два читања указује на међузависност разумевања и тумачења текста, али и на тензију између две семантичке вредности: значења и смисла (о томе детаљно в. Пелеш 1898: 130 и даље).

слободно, без опасности да наруше јединство и целовитост песме” (1980: 358)³².

5.8. Смисао целине Тадић често наглашава својеврсним ”поентирањем”. Али оно што је веома важно код овог песника, ”то није – сходно традиционалним искуствима – поента која је и порука, одгонетка, већ поента која изнова упућује ка примању песме као целине, дешифрантне једино у укупном властитом склопу” (Игњатовић 1976: 111). Такође, још једна важна одлика Тадићевих песничких књига као значењских целина, што ће, надамо се, и наша анализа макродискурса показати, јесте ”поступак сегментисања поетског ”сижеа”, о којем С. Игњатовић бележи: ”Аналогно неким прозним поступцима, тај ”сиже” губи стриктно рационалну основицу и организацију. Њени трагови постоје, али не упућују у једном смеру. *Песма се може читати са више различитих становишта, она садржи разнолик иницијални материјал, али кључни ефекти остају вишезначни* (подвукла С. М.). Тадићеве песме су, стога, и *високо асоцијативне*” (Игњатовић 1976: 111)³³.

5.9. Смисаона отвореност песме, висока асоцијативност, функција поентирања, вишезначност и друге одлике које су поводом Тадићеве поезије примећене и описане одредићемо као *поетику наговештаја*. Осим што поменути поступци и одлике указују на то да је слика света Тадићеве поезије пре свега у наговештају и слутњи, те да зато изискује и већи читалачки

³² Има и мишљења која говоре о суштинској нечитљивости Тадићеве поезије, оној која се опире тумачењу: ”Од свих предрасуда којих се читалац мора одрећи да би приступио Тадићевој поезији најтеже је пристати на суштинску нечитљивост њене загонетке: од многих одговора ниједан није кадар да задовољи понорну тајну која га претвара у ново питање [...] Тврдња је можда мање шокантна ако додамо да није реч о нечитљивости у обичном и сасвим дословном смислу срицања слова, већ о немогућности да се досегне онај идеал који иначе влада свакодневним разумевањем – идеал коначног поимања, дефинитивног и свеобухватног овладавања смисла исказаног (Милић 1990: 107–108).

³³ Са теоријске стране, феноменом вишезначности, и посебно његовим проблемом у науци о књижевности бавио се Д. Стојановић. Он, између осталог, наглашава да ”када је нешто вишезначно, без обзира на то о којем је подручју реч, сваком његовом тумачењу може се са ваљаним разлозима супротставити или придружити још неко, различито тумачење [...] Феномен вишезначности открива се онда када – с оне стране релативизма или сазнајне самоуверености било које врсте – покушамо да рационално и кохерентно приђемо некој појави или подручју појава и у том настојању увидимо да смо суочени са јасно препознатљивом ‘клавијатуром различитих могућности’ да дату појаву или подручје појава разумемо и објаснимо. *Те могућности производе својеврсну неодређеност и треба да буду релативно равноправне, тако да се коришћењем било које од њих добија значење, односно тумачење, које звучи прихватљиво с обзиром на првобитне налоге рационалног и кохерентног поступања* (подвукла С. М.), У супротном не би била реч о вишезначности (2011: 13–14).

напор али увек и отвореност значења, њима се, у значењу *поетике*, ”означава и избор одређених могућности у књижевном стваралаштву (у области тематике, композиције, стила, итд.) који је извршио један аутор (Дикро, Тодоров 1987: 139).

5.10. Поетику наговештаја, поред високе асоцијативности и семантичке отворености, Тадић остварује и другим песничким и стилским поступцима – апстрактношћу описа, променом тачке гледишта унутар песме или песама које обрађују исту тему или исто осећање, немогућношћу да се увек једнозначно установи ко говори, природом лирског ја које је час жртва демона час сам демон, употребом колоквијалних израза и фраза, универзалних по својој природи (рецимо: *на све стране, овде и онде, оде ти пут у даљину*), или неодређеним упућивањем (референцијалном неодређеношћу): *један, неко* и сл. Због тога, између осталог, читалац неретко сам мора да дограђује текст, да га смисаоно употпуњује³⁴. На такву врсту импликационог читања, и разуме се тумачења, скренуо је пажњу Саша Радојчић, позивајући се на разлику између значења и значаја текста, коју је у својим истраживањима постулирао Е. Д. Хирш. Значење текста односи се на ауторско интендирано вербално значење, а значај представља однос самог тог значења и других чинилаца, ”као што су ситуација, друга значења, схватања, представе итд. – другим речима, оних чинилаца који образују спољашњи контекст (песничког) текста” (2014: 92). Радојчић истиче да су тумачи Тадићеве поезије уобичајено стављали акценат на импликације текста, на оно што такорећи прекорачује текст, а не на оно што је у њему дато као основно значење исказа. [...] Разуме се, закључивање о импликацијама песме или целине неког песничког дела увек је неизвесније од реконструкције његових значења. Када интерпретативно захватимо импликације неког текста, онда прекорачујемо оно што је у њему заиста дато и налазимо се у пољу који одређују само вероватне, некад сигурне релације, налазимо се у пољу субјективних претпоставки, или, како је то називао

³⁴ ”Премда је над стиховима Новице Тадића критика провела доста времена, остављајући не мали број вредних трагова/текстова, природа поезије овог песника, зарад своје неухватљивости, опире се дефинисању, или тачније, сваки пут у сусрету са Тадићевим књигама има се шта додати, домислити, приметити. *Читање се тако открива тек као могућност читања* (подвукла С.М.) (Пантић 1988: 47).

Шлајермахер, дивинација (од латинског *divinatio*, нагађање, предвиђање). Али прекорачење оног у тексту заиста датог не ослобађа нас обавезе да се држимо текста и да на њему, а не на некој спољашњој инстанци, заснивамо своју интерпретацију” (Исто). Радојчић овај, како наводи, само на први поглед необичан методолошки принцип појашњава на примеру аутопоетичких записа, наглашавајући да је ауторова интерпретација текста само једна ”од више истовремено могућих и допуштених интерпретација”, те да се одговор о могућем смислу текста не исцрпљује једино ауторовим разумевањем онога што је написао” (Исто, 93).

5.11. На сличном трагу и ми у овом раду интерпретирамо Тадићево песништво. Дакле, услед полисемантичности и асоцијативности како појединачне Тадићеве песме а неретко и читаве збирке, посебно оне из такозване прве фазе, могу се различито смисаоно конкретизовати. Наше тумачење ићи ће у правцу једног од могућих одговора, и биће превасходно усмерено на онај део Тадићевог опуса који тематизације поезију, стваралаштво, на аутопоетичке песме и песме које преиспитују позицију и природу лирског и песничког ја. Будући да и круг аутопоетичких песама и оних које проблематизују природу лирског субјекта неретко интерферира са једном од централних тема Тадићеве поезије – темом зла, или пак доминантним осећањем тамне слике света и појединца у њему, у појединим збиркама нужно ће те теме и осећања иступити као примарни и у контексту песама о песни.

5.1. Макродискурси *Присутва и Смрт у столици*

5.1.0. Како је у критици више пута истицано, а и сам песник избором својих песама потврдио, прве две књиге, *Присутва* и *Смрт у столици*, чине посебу целину унутар Тадићевог опуса (објављену, подсећамо, и као књигу *Скакутани и кезила*). Та се целина остварује на више планова: књиге су прстенасто уоквирене пролошким и епилошким песмама, подељене су на циклусе јасних тематско-мотивских веза и односа, имају поетски сиже, и, у једном посебном смислу, међусобно "комуницирају". Како се тај дијалог међу њима испољава покушаћемо, након увида у збирке понаособ, да покажемо међутекстовним везама ове две књиге. Дијалошки однос пратићемо на кохезионо-кохеренцијској равни пролошких и епилошких песама, као и оних које више или мање експлицитно тематизују стварање, те оних које се односе на статус лирског субјекта. То ћемо чинити превасходно уочавањем лексичких и синтагматских понављања и супституација, који потврђују семантичке и смисаоне односе не само унутар једне збирке као целине већ и међуодносе два макро(кон)текста.

5.1.1. Уводна песма прве Тадићеве књиге истога назива као и завршна – "Тамни пењач", најава је много чега што ће песник развијати у каснијим својим књигама – како по тематици тамног и загонетног, тако и у погледу начина обраде доминантних тема, који се може одредити као *поетика наговештаја*³⁵. Наводимо је зато овде целу:

Можда су то гласови биља о не
Раст земље уз притке и поход буба
Или лепет ветра који увек чезне о не

знамо толико да долази
да се лагано и упорно успиње
опна што нас дели према нама се угиба

³⁵ О поступцима високе асоцијативности и семантичке отворености Тадићеве поезије в. у претходном поглављу, т. 5.9.–5.12.

према нама се угуба према нама се угиба

не покушавај улудо ти напор
не би успео ни читав свемир да усмериш
са висоравни ове једном си одуван
врата не можеш отворити
ми ти се смејемо ми ти се смејемо
врата се само према теби отварају
према теби према теби
и смех нам се као гуштер у суву земљу убегне

сенка је најбогатија зидом без боја
читаво обиље затвара па и њега
неиспољеног госта

јечи ли то он у часу поподневном
отвара ли ми то он уста
да на папир пљувачку проспе

вере се ипак вере се полако а да се
сенке ослободи а да се решетке ослободи
већег тиранина под сунцем не би било

ниси присутан ниси бео па ипак
како би те из груди истисли
грудне кости притискамо а руке нам се
у дрвене кашике претварају

знамо да су брегови
напуштене столице и да се
процвтала трешња твојим костима ослула
а питамо се стално да ли је
решетка правилно исплетена
и не слаби ли твој сан о ваздуху

5.1.2. Читава је песма изграђена као покушај "да се докучи ко је тамни пењач" (Микић 2010: 28), а то испитивање динамизовано је како различитим ставовима лирског ми – од почетног нагађања у виду питања и негираног одговора, а започетог модалним прилогом *можда*, преко констатације, сумње, сигурности, поново питања, до завршног тона сумње – тако и облицима казивања – дијалога и монолога. Мењањем ставова и говорне инстанце, те односа према тамном пењачу (од смеха до страха, в. Микић 2010: 29–30) ствара се амбивалентан доживљај не само у погледу порекла тамног бића већ и граница сазнања које лирски субјект у облику колективне инстанце о тамном бићу поседује: све што знају спада у подручје традицијом усвојених (митолошких) значења, али се наслућује и другачија могућност: *а питамо се стално да ли је/ решетка правилно исплетена/ и не слаби ли твој сан о ваздуху*³⁶. Ако је решетка симбол границе а сан о ваздуху симбол слободе, није ли тако песмом предочена, између осталог, и порука о новим песничким просторима чије је освајање колико неизвесно толико и ризикантно, а које неминовно, да би се заиста и догодило, потражује жртву? Одговор на то питање, никада до краја изречен нити једнообразно постављен у Тадићевом опусу, отвориће неке збирке и песме.³⁷

5.1.3. Као што се и насловни симбол Тадићеве прве књиге – тамни пењач, због своје полисемантичности ("од психолошког до митолошког пола", Паовица 2006: 358), смисаоно може различито конкретизовати, тако је смисаоно отворена читава песма (Микић) и, као таква, погодна импликационом читању (Радојчић, в. т. 5.9.–5.12.). "У један мах би то могао бити главом свргнути Кнез таме, односно тирански принцип индивидуалног подвсвесног или колективно несвесног [...] У другом случају као да је посреди

³⁶ Једно од могућих тумачења иде у правцу тамног пењача као митолошког бића, што покрећују стихови последње строфе (Микић 2010: 31), али се из самог завршетка песме указује да је "тамни пењач" [је] од света у коме се налази лирски субјект, али и ми са којима се он, повремено, идентификује, и претвара га у инстанцу говора, одељен опном, вратима, сенком и решетком. Ове преграде које, очито, деле два света, у којима се живот одвија на различите начине, треба да покажу како постоје и међе које нису смештене само у просторе "међу јавом и мед сном, већ и у просторе "међу смрти и животом" (Исто, 34.).

³⁷ У основи оваквог тумачења налази се митска слика света о наизменичном стварању и разарању, али и карневалског, народно-празничног смеха, који је "усмерен и на оне који се смеју" (Бахтин 1978: 19). Заправо, код Тадића, у овом периоду његовог рада посебно, смех је и ослобађајући и страшан, јер је "ужас који нас опседа на необичан начин скопчан са смехом" (Милић 1990: 104), а такав је однос ефектно симболизован оригиналним бићима и појавама какве су кезило, скакутани, грицкла и др.

свеопшти сушти страх; и најзад – митска инкарнација паганског дива-злодуха [...]” (Паовица 2006: 357–358). Дакле, тамни пењач као ”садржински субјекат” или ”заједнички именитељ”, како је у критици одређиван, јавља се на почетку у улози општег носиоца зла, који потом, кроз циклусе, испољава своја различита ”присуства”: онај који оштри језик, веверица, кокош, огледала тихохође, разјарена женка, сродник прљаве кокошке и др.³⁸ Присуства су мистериозна како по свом обличју тако и по домену из којег се појављују: она су или фантазмагорична бића у виду животиња или у виду предмета. Будући да их је могуће различито смисаоно конкретизовати, превасходно као вид спољашње претње или унутрашње, психолошке дестабилизованости лирског ја, она се, у појединим песмама, отелотворују и као вид стваралачке инспирације. Наиме, иако се због моћи ”бескочног преображавања по фолклорној парадигми транзитивности зла, ”тамни пењач” може [се] схватити и као поетски синоним за зло уопште, за сва његова лица” (Паовица 2006: 358), зло као опсесија јавља се и у виду покретачког нагона, те тако и креативног подстицаја, инспирације. Метапоетски посматрано, *присуства* су и поетичко испитивање опсесивних тема, те су она, колико онеобичене фантастичне и фантазмагоричне пројекције реалног или имагинативног света лирског субјекта, толико и симболичко преиспитивање *присуства поетске грађе*, али и односа те грађе и лирског ја, које се, једним својим делом, испољава у виду настајања фигуре песника³⁹.

Иако је, разуме се, оваква смисаона конкретизација *тамног пењача* само могући одговор о његовом пореклу и загонетном бићу, те се може учинити превише слободном ”импликацијом”, извесне песме као да поткрепљују наведени став. Погледајмо, најпре, међусобни дослух песама из циклуса ”Кокош у соби”, да бисмо јасније назначили питање статуса и природе лирског субјекта.

³⁸ Циклуси у овој збирци су ”Онај који оштри језик”, ”О веверици”, ”Кокош у соби”, ”Огледала тихохође”, ”Сумрак” и ”Тамни пењач”.

³⁹ Под фигуром песника овде схватамо све импликације које се односе на стварање. Код Тадића је много чешћа референца на демијурга. (О значењима демона, и дајмониона, у претхришћанској и хришћанској религији, те разлици према ђаволу в. посебно Јовановић 2009: 111–123, посебно 115, и разлици између Бога и Демијурга у гностичким учењима Путник 127–142, посебно 133–134).

5.1.4. У песми којом је насловљен и читав циклус, "Кокош у соби", за кокошку лирски субјект на крају каже: *њу не видим/ иако собни простор/ квоца и узмахује/ да ми ваздух лице шибала// кад цигарете или прсте запаљујем/ креста се на шибици јави.*⁴⁰ Уколико наредну песму "Гледам", која цела гласи: *у колотовима дима/ видим жути језик/ видим ђубастог копца/ како се устремљује*, сагледамо као наставак "приче" из претходне песме, постаје јасно да песник лирски сиже развија поглавито дескрипцијом одређених психолошких стања (описом онога што лирско ја "види" или мисли да види). Дакле, иако је присуство кокошке неизвесно, извесне су психолошке реакције лирског субјекта на њену, стварну или фиктивну, појаву. У сижејном развоју прати се следеће: припаљивање шибице изазива слику кресте, у колотовима дима цигарете види се део копца (његов жути језик), потом и његова претећа појава (како се устремљује).

5.1.5. Наредна песма "Радни сто" не само да наговештава даљу судбину кокошке већ уводи и један од најважнијих мотива Тадићеве поезије – мотив двојништва:

На столу мирују канцасте руке

На папирима необрађене

Још у топлим парама изнутрице

Прозор је најзад сунуо

Мириси моји ветре

И врата отвара

⁴⁰ На халуцинаторни ефекат оваквих слика о којима је писао Де Ман указао је Корунуовић поводом статуса лирског субјекта у прве две песничке књиге Н. Тадића. Реч је о Де Мановој реинтерпретацији Фројдовога феномена *uncanny/unheimlich*, "којим је Фројд описивао специфичну реакцију субјекта, кроз спој језе и недоумице, страха и чуђења, пред наизглед познатом, уобичајеном појавом која, са повратком потиснутих, у несвесном ојачаних садржаја психичког живота, бива сенчена острањеним, понекад застрашујућим и претећим нијансама. Де Ман под овим феноменом "подразумева "халуцинаторни ефекат" читаоца пред лирском прозопопејом, замагљење разлике између *видим* и *мислим да видим*, између емпиријског хабитуса персоне и њене конструктивне природе" (Корунуовић 2017: 480).

Утвара

Уколико се вратимо на пређашње две песме, у којима лирско ја саопштава да понекад и прсте своје запаљује, као и да се из колутова дима устремљује ђубасти кобац, *in absentia* доводимо у везу руке лирског ја и кокош, односно копца. Гледано у том правцу, смисаоно је могуће да су *канцасте руке* и *на папирима необрађене топле изнутрице* колико слика удвајања (смрт кокошке, као приношење жртве, услов је рађања новог бића⁴¹), толико, имплицитно, представа креативног уобличавања, коју пратимо од почетка у виду статичне слике (*још у топлим парама изнутрице*), тренутка удвајања лирског ја и демонизоване кокоши, што је имплицирано исказом *прозор је најзад сунуо*, те ишчезавања лирског ја (*мириси моји ветре*) и превласти утваре, њеним уласком у собни, заправо егзистенцијални простор, и то онај његов део који се односи на рад, писање (*папири*). У овој дескриптивно-наративној песми, тема је дакле метаморфоза лирског сопства, односно, даљом аналогијом, настанак песника. Метаморфоза је, могуће, двострука: преображај кокоши и лирског ја, потом удвајање лирског ја и утваре. Шта указује на овакав став? Прво – прилог *још* индикатор је да су пред нама последице недавног догађаја (*необрађене изнутрице*), а тек кад мирис необрађених изнутрица ишчезне, у собу улази утвара. И мада песник нигде не указује на одређено значење или пак један смисао, путем одређених текстуалних сигнала и кохезионих веза, значење се може конкретизовати у правцу постављене хипотезе. Јер, песма се, не заборавимо, зове "Радни сто", а нешто што је првобитно било необрађено (што је свеже попут, рецимо, свеже крви) налази се на папирима. Прилог *најзад* упућује на то да је лирско ја ишчекивало да дође до промене првобитне ситуације.

5.1.6. Иако је, дакле, реч о смисаоно отвореним песама, један од могућих праваца конкретизације у контексту наше хипотезе показује и наредна песма "Бор", која деликатно развија и сенчи поменути тему:

Бор расте у слици на зиду

⁴¹ Да ли је лирски субјект та кокош, или је он фантазмагоричну кокош морао да убије, хотимично је загонетна слика.

Према мени гране њише

По поду иглице падају

Зид кокош храни

Смоле у запис капају

Реч за реч лепе

Мој нови строј мирише

и борову сенку

продужава, кроз несану ноћ

Осим тематске нити са претходном песмом, песма "Бор", која путем описа слике на зиду наговештава стање померене реалности⁴², све време проблематизује овај двоструки план – да ли се удваја слика на зиду или је то халуцинација лирског ја – и то путем двоструког плана песме: спољашњи оквир дат је као посматрање слике на зиду, која може изазвати и стање померене реалности. Унутрашњи пак план представља резултат помереног стања – настанак песме: *Смоле у запис капају/ Реч за реч лепе*. Последица тог стања је "нови строј" (машина, структура) који мирише/ *и борову сенку/ продужава, кроз несану ноћ*.⁴³ Производ бора, смола, разлог је настанка записа, настајања песме (*реч за реч лепе*). За смисаону изградњу текста важан је управо мотив бора, јер је према народном веровању бор истакнуто сеновито дрво, а од борове смоле "прави [се] мелем за сваку рану (Чајкановић 1994: 35–37). Тако су и преплет и смена реалног и фантастичног до те мере стопљени да остаје отворено питање где се и како зачиње песма.

⁴² О стању померене реалности у песмама књиге *Присуства и Смрт у столици* говори Ј. Лукић, која песме ове књиге одређује као "сажет опис тренутка *стварног* напуштања чврстог оквира датости". Поступком изоловања "неког посебног тренутка, заустављању радње која добија посебан значај, или фиксирању изузетног душевног стања песничког субјекта [...] Тадић успева да једноставним средствима, у оквиру чак и веома кратких песничких исказа, створи драматичну слику померене реалности. Такво заустављање увек делује као пробој кроз време и простор истовремено, као откривање нове димензије постојања, недоступне уобичајеној перцепцији (1985: 95).

⁴³ Сугестивно дочаравање стварности и привида остварено је до краја песме, посебно мотивом сенке, једним од најважнијих у Тадићевој поезији. У критици је примећено да су код Тадића и његовог певања унутар "тамног оквира" "сенке предмета присутније него сами предмети" (Пантић 1987: 8), што је директно у вези са поетиком наговештаја.

Семантичко поље *присутва*, проблематизацијом порекла песме, тако се шири и на поетички план.

5.1.7. И у другим циклусима збирке *Присутва* песме су међу собом повезане, често у функцији наставка или разјашњења, што показује кохезију како на тематско-мотивском плану, тако и, путем поетског сижеа, на плану композиције циклуса (Уп. песме циклуса "О веверици" или "Сумрак").

5.1.8. Погледајмо сада какве се везе и односи остварују завршним диптихом:

као да си ту као да си присутан
тамни пењачу моћниче из даљине
као да си се кроз решетке продео
или низ зрак спузао
ноћу
тако си близу
заиста си у дувару
па да ли ћеш моћи да одолиш
заосталом крзну на дну
толики си пут прешао
са ветром богогазио
да ли ћеш моћи мојој чари да одолиш
овом једином крзну
које већ постаје сањиво

удови су конопии уз које се успиње
оно што бескрајни лист носи
оно надмоћно

зглобови се разглављују
кост кост неће препознати

не
ништа се није догодило
у веома старој одаји
само један твој налет на решетку
тамни пењачу

Песма почиње дескриптивно-расправљачки, наставља расправљачки у виду питања упућених тамном пењачу, потом следи констатација, да би се дескриптивно-расправљачким сегментом и завршила.

Мотив границе, у пролошкој песми предочен вратима и решетком, а овде само решетком, вишеструко је активиран: као однос горе-доле, тамни пењач: лирско ја (или, тачније, део лирског ја – *заостало крзно на дну*), далеко: близу (*моћник из даљине: тако си близу/ заиста си у дувару*).

5.1.9. Други део епилошке песме "Тамни пењач" у извесном смислу јесте одговор на пролошку, као и на циклусе који јој претходне. Разлика у односу пролошке и епилошке, поред формалне, јесте у лирској позицији: пролог је започет дијалошким тоном у виду питања и одговора (*можда су то... о не*), док се у епилогу лирско ми повукло, а лирско ја остало само према тамном пењачу, с тим да се у те две целине однос према загонетном бићу другачији. Оно што је, међутим, заједничко оквирним песмама јесте непрекидна промена тона. Погледајмо најпре други део епилошке песме:

то се заиста претвара
 мења обличја
из тајне ризнице кошуље износи
Час је онај који оштри језик
час веверица час прљава кокош
час разјарена женка
 верујем
да је неисцрпно и да ме је
само незнатан део напао
и читаво је обиље остало
у неком глатком зиду неизазвано
или у шаџи тамног пењача
 дародавца
како је дошло до тога
да прекине игру са репом
и да се према мени окрене
ни сам не знам тек

његови су ми језици
дарнули опне
нагризли поткожице
крљушт је сасуло и опет се
свом репу враћа
за собом
остављајући свет тако сличан
исељеном мравињаку
свет шупаљ и бобоњав

и речи ове пуне петељке

Ако је прва целина епилошке песме почињала дилемом о присуству (*као да си ту*), друга целина садржи уверење о природи неименованог "то" (*то се заиста мења*)⁴⁴. Тон сумње којим започиње први део смењује се тоном уверења, али се и такав однос релативизује крајњим стиховима. Оно што додатно појачава неодређеност лирског субјекта према тамном пењачу јесте и његов непосредни однос према њему, директно обраћање и ословљавање. Други део епилога почиње тоном уверавања, или сазнања, али тај се тон мења у току песме: лирски субјект с почетка *верује* да је мноштво неисцрпно и да га је само део напао, али потом *не зна* када је тамни пењач престао да бива заокупљен собом и када се устремио на њега. Овај однос непознатог може се довести и у вези са сном, а свакако указује на то да лирско ја нема моћ над ирационалним јер је његово сазнање ограничено. Последично, песник не може да рационализује постанак песме⁴⁵.

5.1.10. Дакле, однос у који ове две песме ступају је вишеструк, а темељи се на сличностима и разликама: обе почињу у виду разматрања лирског гласа ко је тамни пењач и покушаја да се установи његов идентитет (*Можда су то гласови биља о не / Раст земље уз притке и поход буба/ Или лепет ветра који увек чезне о не; односно: као да си ту као да си присутан/ тамни пењачу*

⁴⁴ О "неименованом то" у Тадићевој поезији в. Пантовић 2002.

⁴⁵ Уп. песму "Бор", као и у наставку рада песме "Тамна моћ" и "Тамне ствари" (т. 5.4.5., 5.4.5.1 и 5.15.16.), које и међусобно и у односу на ову песму варирају питање стваралачке моћи.

моћниче из даљине/ као да си се кроз решетке продео/ или низ зрак спузао/ ноћу). Основна разлика између прве и друге песме јесте промена тачке гледишта поетског говора – од дилеме до уверености, као и разлика у присуству "тамног пењача": у пролошкој песми он је до краја остао "неиспољен гост", у епилошкој је "сада ту, на лицу места, присутан и делимично испољен" (Паовица 2006: 358). А неухватљивост загонетног бића огледа се преко неухватљивости његовог појавног облика: *То се заиста претвара/ мења обличја*, па је он час онај који оштри језик/ час веверица / час прљава кокош/ час разјарена женка, дакле све оне манифестације које су биле предметом појединачних циклуса књиге.

5.1.11. Тако прва и последња песма *Присуства* на композиционом плану успостављају однос целина – део. Ти се односи остварују на неколико равни: на обликотворном плану, оквирни текстови дати су у облику разматрања ко је и где је тамни печач, док ће песме унутар циклуса бити приоритетно дескриптивно-наративни микродискурси. Таква структура микродискурса одговара ономе што је постављено на самом почетку: разматрању шта је то што долази или настаје, како се испољава, а будући да су појављује у многоструки облицима, различита обличја добијају разраду кроз циклусе. У њима ће се развијати описи загонетних бића, али и успостављати одређени наративни поступак од прве *запитаности* (можда) до последње *уверености* (заиста) у присуство тамног пењача. Оно што пак није експлицитно назначено као један од облика присуства, а што се може "рашчитати" у одређеним песмама, пре свега у њиховој сижејној линији, јесте присуство песме и песника, односно тема стваралаштва. А када је о дилемама у вези са "тамним пењачом" реч, није случајно што почетак наредне збирке, *Смрт у столицу*, представља наставак овде завршене "приче" (о чему говоримо у наставку).

5.1.12. Такође, истакнимо још једном, на кохезионој равни у последњој се песми у једном делу сумира оно што се појављивало у циклусима (*то се заиста претвара/ мења обличја/...*). Тај вид повезивања на композиционом плану књиге сугерише две ствари: формално, пролог је у функцији увода, циклуси су, сви осим последњег, разрада онога што се у уводу ставља под сумњу, а последњи циклус је закључак свега дотад реченог. Поетички пак од

уводне до завршне песме прати се развој једне особене митологије о настанку и нестанку тамног пењача, указујући се у својој епској ширини. Из тога се види да је читав макродискурсни план компонован као смисаона целина, односно да читава збирка носи целовито значење. То је значење овде сугерисано кружном, прстенастом композицијом (предоченом и истим насловом уводне и завршне песме) – почетна разматрања налазе се и на крају, а суморан тон којим се песма завршава сугеришу на Тадићеву визију овога света: *за собом остављајући свет тако сличан/ исељеном мравињаку/ свет шупаљ и бобоњав / и речи ове пусте петелке*. Завршни стихови не само да подвлаче виђење егзистенције (или присуства) као празне онтолошке инстанце већ се ни поезији, као традиционално повлашћеном простору у модернистичкој поезији, не придаје другачији статус. Поезија нема моћ да мења ствари (*речи ове пусте петелке*), нити јој се приписују ескапистичка или хуманистичка димензија. Такво виђење поезије Тадић ће неговати до последње за живота објављене књиге, *Ту сам, у тами*, с тим што ће преиспитивати њену улогу на појединачном (личном) стваралачком плану.

*

5.1.13. И наредна Тадићева збирка *Смрт у столици* слично је макроструктурно компонована, са пролошким и епилошким текстовима као значењским оквирма. Уводни триптих "Свеколика" обликован је у виду обраћања загонетном и свеобухватном бићу, али овога пута загонетном за читаоца, не и за лирско ја. Наиме, осим што је разлика између тамног пењача и свеколике изражена родним именовањем главног ентитета, она је оспољена и њиховим односом према лирском субјекту. Оно што је било у *Присутствима* неодредииво сада је постало "видљиво", "разоткривено", опипљиво (*међу прстима окрупњали мрки белегу*). Погледајмо завршни део триптиха "Свеколика":

Свеколика

Не премешташ се више

са узвисине на узвисину

на трн си пала
међу прстима окрупњали мрки белегу
Шаку ми отвараш
Колеба се
Површина воде у твојим
Хаљинама у налету
Ја лутало
Кроз град у крв
Сакупљао сам раздируће бесове
Оборене димнове
Твој риђи кашаљ запару и буку
За уста горка
Мрачни изуст
Накострешена
Како би сада насред моје собе
На једној нози стајала

Неко ко је у првој књизи био моћник из даљине, и ко је успео да загосподари простором, у песми *Свеколика* потпуно мења свој статус: ње више нема на пропланцима, на високим ноћним литицама, на крововима од сламе, она је сада *овде/ где је све ковитлац захватио* и ту је *разоткривена*.

Деиксу *овде* могуће је различито конкретизовати: *овде* може бити у опозицији према *тамо* (пропанци, литице, кров од сламе – дакле, све оно што је *горе*), али једно од значења успоставља се и на међутекстовној равни две збирке, где би *овде* реферисало на "свет овај шупаљ и бобоњав" из епилога "Тамног пењача". Дакле, нешто што је било неиспољено сада је примећено и разоткривено, те нема више ни дејства на лирско ја: *не можеш ме више усавати/ слегла си се у видљиво* (уп. *Заостало крзно на дну/ које већ постаје сањиво* из епилога "Тамни пењач").

5.1.14. Иако се кроз три дела песме развија присуство свеколике и открива њен идентитет, у последњој целини триптиха сазнајемо да је разлог те промене заправо сам лирски субјект: *Ја лутало кроз град у крв, скупљао сам раздируће бесове/ оборене димове/ твој риђи кашаљ запару и буку/ за уста горка/ мрачни изуст/ Накострешена/ како би сад насред моје собе/ На једној*

нози стајала. Као да и овде Тадић суптилно назначава настанак песника, јер лирско ја, било својевољно или не⁴⁶, постаје *лутало*, скитач градским улицама са којих доноси грађу (*раздируће бесове, риђи кашаљ, запару и буку*) и добија мотивацију за писање (*лутало кроз град у крв*), односно говор (*за уста горка/ мрачни изуст*⁴⁷). Видећемо да, еволуцијом теме зла кроз збирке, и облик лексеме *лутало* осим стилематичне има и изразито стилогену функцију.

Ко што се већ и на основу овог и претходних примера може приметити, песник обликује опис комбинацијом дословних и недословних делова исказа: уп. *запара и бука* као колоквијалну синтагму у опису града, и *риђи кашаљ*, с акцентом на квалификацији болести, те тако и метонимијском преносу да је реч о непожељеном бићу⁴⁸.

5.1.15. Мотив писања, односно, шире гледано, проблем инспирације негде је симболички а негде експлицитно предочен. У пролошкој песми претходне књиге наговештај је дат у стиховима *јечи ли он то у часу поподневном/ отвара ли ми то он уста/ да на папир пљувачку проспе*, а у последњој песми пред епилог "Смрти у столици", песми "Ти који се појављујеш", у стиховима *сагледаваш ли се кроз ова пригушена муцања*. Оба исказа у форми су питања, дилеме о присуству "тамног пењача", односно идентитета "могућег лика". Вољом и одлуком "тамног пењача" лирско ја просипа пљувачку по папиру, а сам тај чин знак је вишезначне поруке (в. Микић 2010: 30). Једно од значења те поруке, односно конкретизације пљувачке, видимо као симбол за настанак песме. Питање *сагледаваш ли се/ кроз ова пригушена муцања* "добија важност изрицања поетичког начела" (Лукић), те се, тако, спорадично и у наговештајима ипак пројављује тема песништва⁴⁹. Мотив писања у песми

⁴⁶ Уп. "Лутало, наравно, није исто што и луталица; лутало је гротескно биће, изгубљено и дезоријентисано, ријеч нова и необична, чиме је онеобичен и лирски субјект (Делић 2009: 55). У творбеној глаголској основи ове кованице, односно у њеном творбеном значењу нема пејоративности: "лутало је онај који претерано лута, и због тога таква личност заиста постаје гротескна фигура, али без нијансе пејоративности у одређењу, оне пејоративности коју лирски субјект намењује демонима у антисвету, али не и себи – јер не жели бити његов део" (Милановић 2014: 184).

⁴⁷ Лексема *изуст* у Речницима јавља се као облик лексеме *наизуст*, у значењу: не читајући (него по сећању), напамет.

⁴⁸ Будући да се риђа боја приписује ђаволу, асоцијације иду у правцу или демонских прилика или људи демонске природе.

⁴⁹ Наиме, тежња да се вредност сопствених речи премерава управо у суочавању са свеприсутним Многоликим [...] један је од начина да Тадић укаже на неке битне

”Свеколика” пратимо и преко мотива шаке (*шаку ми отвараш*), јер нешто што се отелотворило тежи да остави траг. Заправо, моћ трансформације и последице промена које се одражавају на стваралаштво, те однос моћи између тамних бића и лирског ја развија се у појединим песмама циклуса ”Скакутани” – ”Они нокте зајахују”, ”Дремеж” и ”У летњиковцу”. Погледајмо прво почетну песму циклуса ”Они нокте зајахују”:

Улицу попречило
Прхутаво коло скакутана
Зид растресити

Криктави бележниче
Нек ти нокте
Нек ти глатка седла зајахују

Узрујаће тако
Настаниште испод длана
Сав ће род да прокажу

Слабину обимну
И прсте твоје цвокотаве
У ваздух подигнуте

5.1.16. Ако је улицу (спољни простор) попречило *прхутаво коло скакутана*, *зид растресити* – нешто што је лепршаво, неухватљиво а свеобухватно, и који због своје природе изазивају крик, савет лирског ја криктавом бележнику (што може бити лирско ти или удвојено лирско ја), јесте да се они населе у нокте, тј. преселе из спољашњег у унутрашњи простор, јер ће тако узрујати настаниште испод длана и обелоданити своје порекло (*сав ће род да прокажу*). Нокти, глатка седла и настаниште испод длана као интимни делови човека, те прсти цвокотави у ваздух подигнути – јесу, у крајњем виду, слика страха од најезде скакутана, тачније од непознатог (које се, метапоетски, може односити и на писање као такво, на ирационално као

одреднице сопствене поезије. [...] Те су речи назване пригушеним муцањима јер не могу на адекватан начин да изразе датост изванразумског. Али оне су истовремено и једино чиме песник располаже” (Лукић 1985: 91–92).

покретачку енергију), односно слика предаје пред њиховом моћи. За све скакутане, било да се јављају у виду пилета, покојница, грицкала, кезлића, нових враголана, заједничко је да имају моћ трансформације и да настањују унутрашње просторе (собу, зидове), који се могу пројектовати и као психолошки план лирског ја⁵⁰. Погледајмо сада песму "Дремеж":

Нови враголани
Око мене лебдите
Време дремежно ваше је време

Донели сте
Црну мирисну даску
И зли алат

Укопне сандучиће
Од моје прсте одмеравате

Дробите ме
Насред собе
Усред левка
У растреситу њиву

Ако су у претходо поменутој песми били запоседнути нокти, сада су то прсти лирског ја. Прсти и нокти као делови руке посредно се односе на рад, па тако и на писање. Нови враголани дробе, растачу лирско ја у унутрашњем простору, соби, а слика левка и растресите њиве може бити двозначна: може сугерисати типичан просторни однос *горе – доле*, где је *доле* простор смрти, но будући да је реч о њиви, тај "доњи" простор управо је можда онај одакле инспирација, као симбол нечег непознатог, долази, где ће уродити плодом.

⁵⁰ Бавећи се позицијом лирског субјекта на примерима песама којима је главни јунак кезило, који се јавља и као песнички алтерего, Г. Радоњић примећује: "Може се рећи да је у овим пјесмама доминантна једна специфична тема: ако мотив "кезила" схватимо не само као једну реакцију на свијет него прије свега као једно виђење стварности, онда се у овим пјесмама прије свега тематизује не свијет, него јављање те посебне перцепције. Та перцепција је зато материјализована како би и сама била опажена, осјећана. Нешто као перцепција на други степен. Јер јављањем те посебне перцепције мијења се то како лирски субјект види свијет, како види поезију, а и сам језик којим о том свијету говори, и најзад, и како види самог себе, своју егзистеницију (2013: 281).

5.1.17. Да је реч и о теми инспирације, односно теми настанка песме, показују и унутарциклусне везе, конкретно песме "Дремеж" и "У летњиковцу". Ако се сандучићи које нови враголани премеравају према прстима лирског ја да разумеју као израз спољашних утицаја али и ограничења лирског ја да њиховој мери одговори, или су пак симболична слика сопствених стваралачких граница, онда ће песма "У летњиковцу" бити у вези са претходном као наставак испољавања моћи скакутана, али и као одговор лирског ја њима:

Стиснут у угао
Омамљен вашом раскошном звоњавом
Док о вама пишем
Скакутани
Овде у летњиковцу
Папир ми померате
Не дате усни да се
На језику одслика
Али ја ћу ваш зид
Од трбушчића
Ножица и ручица
Оборити у белину
У стоноге и црне чешљеве
И нико неће знати од гостију
Шта их тако
Дубоко одмара

5.1.18. Дакле, и у овој песми просторни амбијент указује на стање у којем се налази лирско ја, а оно је, као и у претходној, на месту физичког и психичког одмора, у летњиковцу. Међутим, стање и положај у којем се оно нашло су у контрасту: лирско ја је и ту "стиснут у угао", "омамљен раскошном звоњавом скакутана", где трпни придеви (*стиснут, омамљен*) указују на положај лирског ја и однос скакутана према њему. Скакутани не дају лирском ја да их преточи у реч, да их речју отелотвори (*не дате усни / да се на језику одслика*), како би он, коначно, добио моћ над њима, што, заправо, још више изазива лирско ја да разоткрије њихову појаву: *Али ја ћу ваш зид од трбушчића/ ножица и ручица/ оборити у белину/ У стоноге и црне чешљеве/ И нико неће*

знати од гостију/ Шта их тако/ Дубоко одмара.⁵¹ Оборити у белину, чита се и у значењу: овладати скакутанима, непознатим приликама и претоврити их у познато (стоноге и црне чешљеве), или неиспољено, притајено зло, овладавши њиме, преточити у речи, у песму.

5.1.19. На циклусној равни распознаје се, дакле, развијање лирског сужеа⁵²: ако је на почетку овог цилуса лирско ја страховало од неидентификоване масе скакутана, у последњој песми он се тим истим скакутанима обраћа са намером да ће сада преузети контролу над њима. Такође, у неким циклусима се успостављају различити односи међу песмама, и то баш у погледу (под)теме моћи. Тако ће се трансформацијама чешља мењати и границе његове моћи деловања, и то тако да су, у контексту целине, неке песме у улози разјашњења претходних, а друге као да претходно разјашњење подривају новом загонетком у оспољавању чешљевих моћи: (рецимо песма "Како је изашао" – јесте (привидно) разјашњење претходних песама: *Пали су здела и чаша/ Табакера се отворила/ Видео сам своје прсте/ Опипао зид// Био је чвршћи од мртве усне, док песма "После потреса" продубљује загонетну ситуацију: *Кад је чешаљ за нешто запео/ Пала је послужитељева здела/ Отворила се у чешљев видљив део/ Пала је са послужитеља / Људска образина// Сада зупци трче преко пода/ У тамном углу опет да се нађу и сроче*). Овај тип промена још један је вид динамике текста и њеног значења на којима је Тадић очито инсистирао.*

5.1.20. Претеће појаве у виду стоноге и црног чешља појављују се и у наредном циклусу "Под замасима тамних чешљева". Унутарциклусну

⁵¹ Лексема *ножице*, баш у деминутивном облику, или синтагма *топли трбух* јављају се и у наредном циклусу "Под замасима црних чешљева", у песмама "У кревету чешаљ", "Опипавање чешља".

⁵² Под поетским или лирским сужеом подразумевамо песме као сужејне јединице – епизоде, као елементе поетског сужеа који "не следе један за другим него садејствују, стварајући јединствену сложену конструкцију" (Лотман 1970: 220). "У поетском тексту", каже Лотман, "због његове неразделивости на планове језика и говора, корелативност, узајамно укрштање и узајамно прожимање постају закон материјално датог текста. То чини да принцип узајамне корелативности свих јединица међусобно и са целином постане основ семантике поетског теката, да све његове елементе чини семантичким. Тај осећај за поетску структурност неминовно се проширује и на исто смисаону – сужејну структуру. Њени елементи губе ону релативну самосталност, "оделитост", која им је својствена у обичном говору. Они се једно другоме узајамно намећу образујући сложен семантички систем. Све нама познате појаве са-противостављања, дијалектике сличности и разлике, откривања диференцијалних елемената, јављају се на овом нивоу" (Исто, 221.).

кохезију, осим фигуре црног чешља, представља мотив зида. Као својеврсна граница, он се појављује у читавом Тадићевом опусу, а посебно у његовој тзв. првој фази. Семантички поливалентаног, могуће га је контекстуализовати и као физичку препреку, психолошку одбрану, до симболичног пута ка настанку песме. Такав семантички распон посебно је изражен у поменутом циклусу. Најављен још у претходном као *прхутаво коло скакутана/ зид растресити* ("Они нокте зајахују"), да би у последњој песми датог циклуса *зид од трбушћића, ножица и ручица* био оборен у белину – што може, између осталог, сугерисати и представу о менталном стању лирског ја пред процесом писања – он се у наредном циклусу симболички представља као празнина инспирације: најаву претеће појаве тако је симболичка пројекција инспирације за настанак песме, а њено се пројављивање и дејство прати кроз цео циклус: од песме "Поход празног зида" и Чешљево рођење" до завршних песама циклуса, "Ишчешљавање чешља" и "Гост".

5.1.21. Најава теме окончања песме, односно стварања дата је у последњој песми циклуса "Под замасима тамних чешљева", а настављена у последњој, епилошкој целини књиге, по којој је она и названа – "Смрт у столици". Ту везу сагледаћемо путем лексичких понављања.

Ако у песми "Ти који се појављујеш" лирски субјект каже да *време је кад треба пред кућу изаћи/ столицу изнети/ разведрило се овде у мом стану/ ствари су се сложиле у редове/ сврстале у клас што се наднесен/ љуља лукаво провлачећи трску кроз мождину [...] затвара се окоштава време је/ да столицу пред кућу изнесем/ сада кад све проматра све* – то управо заокружује две важне ствари о којима је било до тада речи: излазак из собног простора условљен је појавом дана, односно буђења. Стање свесности, дочарано сликом класа, иронично је представљено модификованом крилатицом "човек је трска која мисли". То стање лирског ја, или раздањивање, у финалу песме поентирано је исказом *Сад кад све проматра све*. А временском одредницом тренутка који се управо одвија (исказаног прилогом *сад*) започиње и епилог "Смрт у столици": *сад су све репатице отиснуте / низ твоје чело [...] ту си само да стршиш/ уосталом доста је било ломатања / док опет не чујеш/ оно пуцкетање оно подземно/ неподношљиво незадовољство. Највећа слат је да нас нема на овој узвисини [...]*.

Не преиспитује ли Тадић овим описом традицијски однос према поезији, њено виђење као стања посебности, узвишености духа? Свеколика, поред осталог, може бити и поезија, или инспирација, а она се не премешта више са узвисине на узвисину, већ је на трн пала. У завршници књиге лирско ја изриче *највећа сласт је да нас нема на овој узвисини*, где узвисина метафорички може означавати крај песме, престанак имагинације. Узвисина контрастира подземном и приземном, као супротним половима. Јер *сад су све репатице отиснуте/ низ твоје чело* [односно, повукле се из мисли – С. М.]/ *ту си само да стршиш/ усталом доста је било ломатања/ док опет не чујеш/ оно пуцкетање оно подземно/ неподношљиво незадовољство*. Контрасни однос *горе : доле* (узвисина : подземље) комплементаран је контрасту *кретање : мировање*. Овај други дочаран је динамиком бића (скакутана, кезила, чешљева итд.), и статиком предмета (столице), те последично и лирског ја и његовог рада. Символика се тако односи (и) на домен стваралаштва, његове узроке и последице.

5.1.22. Осим поменутих лексичких и семантичких контраста, основни контраст у песми "Смрт у столици" изграђен је на временском плану, између садашњег тренутка и сећања. Садашњост је предочена као последица недалеке прошлости, ефектно предочене дисталом *оно (док опетне чујеш оно пуцкетање/ оно подземно)*, те је, последично, смрт у столици заправо смрт песме. Столица је симболичка ознака краја, смирења, нестанка инспирације, али и затварања једног круга. Да је реч и о стваралачком кругу, о промишљању поетичког пута, као да се ишчитава из наредних, аутодијалогским тоном обојених стихова: *много је њих превише је њих/ столица се твоја растресла у сто лица/ у столик/ дело је твоје завршено столице се/ у стоногу претворила/ отпоздраваљај само маши маши дуго*. Дакле, "нема изалаза, осим у себе сама; Присуства и Смрт у столици настају из одлуке да се тим путем и крене" (Лукић 1985: 97). Покушали смо ту индивидуалност и тај пут да доведемо и у везу са темом писања, односно темом настанка песме и настајања песника.

5.1.23. Ако је реч, дакле, о свесној песничкој одлуци да се окрене ка унутра, ка просторима сопства, ради се, исто толико, и о осмишљавању своје песничке позиције, израстању песничке фигуре. Не само да такаву хипотезу

поткрепљују чињенице да је реч о првим књигама, већ и, колико смо видели, поједине песме или поетички интонирани искази. Овиме је, поред осталог, указано на Тадићев амбивалентан однос према писању. Писање је крв, живот сам, што је песник у "Свеколикој" сликовито представио, и што ће у целокупном раду настављати да казује. Дакле, извор песме нису фантастичне представе које лирско ја снагом своје маште обликује, па су оне више или мање успеле. Извориште настанка песме је душевно стање лирског субјекта, утемељено у искуству, које потом бива преведено у фантастичне представе као његов одраз. Зато је фантастична бића и фантазмагоричне представе могуће видети као оно што лирско сопство усваја, али и што, напоследку, покушава од себе да одбије. Будући да фантастична бића имају моћ преображаја облика и мењања настаништа – час су у спољашњем час у унутрашњем свету, њихово је значење као принципа зла и шире, универзално и уже, појединачно. А пошто један план не искључује други, то значи да су спољашње и унутрашње зло прожети и да се преплићу. У том смислу, тема зла, и са њом у вези тема демонског, модерничког су а не искључиво фолкорног типа (код којег су демон и човек одвојени), иако то не значи да фолклорна потка није била иницијална песникова инспирација.

У песмама наредне збирке *Ждрело* тема зла добија шире димензије, а тиме и другачије последице по лирско ја.

5. 2. Микродискурси: *Ждрело, Огњена кокош, Кобац*

5.2.0. У поетичком смислу, збирка *Ждрело* доноси новине, али тако да имплицитно реферише и на претходне две књиге. Осим што је у њој промењен амбијент, па се из махом затвореног станишта окренуло махом отвореном – простору града, тачније његове периферије, променио се и временски амбијент. Док се *Смрт у столицу* завршава изласком лирског ја из куће, и најавом дана, па и ишчезнућем загонетног бића, или пак, аналогно, инспирације⁵³, *Ждрело* започиње диптихом "Призивање ноћи". Не само да су временске одреднице *дан* и *ноћ* симболички одраз, између осталог, материјала за писање, већ су, као антитетички појмови, веза међу збиркама.

5.2.1. Књига *Ждрело* готово да је у целини, у свим својим песмама, опис града и лирског ја које у њему покушава да се одреди. И у овој књизи композиционо и тематски кореспондирају уводна и завршна песма – диптих "Призивање ноћи" и, такође, дводелно компонована епилошка песма "Мене и све моје". Песма, која следи након пролошке, "Из лога", такође је у тешњој вези и са уводним и са завршним поетским саставом. Тако две почетне песме збирке *Ждрело* најављују кључне тематско-мотивске јединице збирке. Тема преображаја, коју смо имали прилике да пратимо и у појединим остварењима *Присутства* и *Смрти у столицу*, овде се мотивски проширује, и то тако да добија централну улогу. Не само да се преображај лирског ја разазнаје путем различитих опозиција (горе : доле; појединац : мноштво), мотива (воде, ципела) и симбола (Огњена Кокош, Златна Маска, весела жгадија), већ се ток његове промене открива унутар унутрашње композиције, која је градацијски заснована. Управо ћемо се бавити песмама које прате *пут метаморфозе* лирског субјекта.

5.2.2. Песник је, дакле, већ насловом уводне песме у центар поставио временску одредницу *ноћ*, а тиме што *ноћ* *призива* и посебан однос према овом добу. То је гранично доба, време преображаја, али и гранична позиција између два света, света живих и мртвих. Предвечерје тако има улогу

⁵³ *Разданило се у твојем стану/ [...] Реци најзад какви су твоји изгледи/ Јер лепо си се узаслонио/ Реп подвио кљун загњурио/ У намргођено перје/ Као да се чистиш као да се растајеш/ Док дан спрема тебе пружа свој длан провидни.*

предграничног стања, будући да лирско ја наслућује близину трансформације: *Како би ме минули предвечерњи крици/ како би ме минули/ О дођи већ блиска ноћи/ Од чисте воде што си страшнија*; односно, у другом делу песме завршни стихови гласе: *Како би ме минули предвечерњи крици/ како би ме минули/ О дођи већ блиска ноћи/ Од гробне земље што си страшнија*.

5.2.3. Ноћ је, дакле, блиска лирском ја, он предосећа близину њеног доласка, због чега и њено призивање означава неко жељено доба, или жељено стање, у крајњој линији хуманије од предвечерја као периода његове узрујаности и неуравнотежености. У том смилу, ноћ би требало да је позитивно обележена. Међутим, њене квалификације *од гробне земље што си страшнија*, или пак алузије – *мрачни речник* пре ноћи отворен (што само наговештава степен мрака, свеукупног ништавила, као у речнику, сабраног и познатог), као да непознаницу ноћи усмерава ка другом, негативном вредносном полу. Та амбивалентност изражена је и у наставку књиге, а тиме је појачана и амбивалентна природа лирског ја.

5.2.4. Почетак трансформација означен је опозицијом *горе : доле* (са градског трга силази се у подземни свет), симболиком Огњене Кокоши и Златне Маске, као и дистинкцијом *отуђени појединац : гомила – О брате мој од туђе мајке/ Јавља се ево Огњена Кокош/ На равном крову горе испод ситног сита/ Последња јагода узрева*; односно у другом делу диптиха: *Поред зидова кад одводе ме/ У сумрак тихе сумрак-жеље/ На тргу кроз дим тутњаву и вреву/ Просевне опет Златна Маска*. Мотив усамљеништва интензивира је трочланим негативним самоодређењем и ефектним контрастом према слици гомиле у виду мрачног речника: *А ничији син, утвара, самотни скот/ Степеништем лагано силази/ У гомилу у отворен/ Пре ноћи мрачан речник*.

5.2.5. Време и место у Тадићевој поезији, како је у критици показано, имају важна, чак кључна значења (в. Микић 2010: 61–82). Одређење претеће гомиле просторним координатама не само да је функционално као песничка слика већ семантика простора представља кохезионо-кохеренцијску нит читаве књиге. Многе песме започињу просторном деиксом *овде* или *тамо*, а њеном катафоричком улогом најављује се опис који следи. Међутим, у неким песмама говорни субјект алудира на вантекстовну стварност, али тако да

место збивања остаје неодређено, само наговештено. Тако и *ждрело* постаје поливалентан симбол: оно је дословно јама и метафорички подземље, универзална Рупа и унутрашњи амбис, али и физиолошко ждрело. Све то као да је садржано у завршном дистиху песме "Из лога", у којој се описује божији свет: *Јавићу се опет криком/ Са дна клопке – ждрелом Жделу.*

5.2.6. Гранично подручје два света тематизовано је и у песми "Дунавски кеј". Песма је обликована као развијен опис лирског ја и његове позиције након искуства "великог зла". Мотиви воде и ципела јављају се у функцији његовог преображаја. Емфатичко наглашавање сопствене ништавности остварено је низом симболичних слика, од којих су неке директна веза са претходне две књиге:

Између сивих зидова, стена
Из сивих зидова
Између наopakих ватри, леда
Из наopakих ватри

Ја, претучена градска магла
Ја, слепо око рода
Ја, прљаво кокошије легало
Ја, црног чешља син

Дођох овде после великог зла
Да се осмехнем, преломим
Дођох овде после великог зла
Да реку изнова пређем

Две мртве на кеју рибе
Моје су нове ципеле
У којима ћу све стазом потоњег таласа
У мој град под водом

Узрок доласка на Дунавски кеј је потреба за прочишћењем "након великог зла". Не зна се какво је то зло, осим што се наслућује да је свеопште

(велико), а на основу претходних песама свакако се смешта у градски и приградски амбијент. Такође, на основу везе стихова из песме "Призивање ноћи": *Поред зидова кад одводе ме/ у сумрак тихе сумрак-жеље* и почетка песме "Дунавски кеј": *Између сивих зидова, стена/ Из сивих зидова*, може се закључити да се лирско ја налази у некој врсти изолованости и напуштености. Штавише, делимичним понављањем у првој строфи *Између сивих зидова/ из сивих зидова; Између наопаких ватри/ Из наопаких ватри* и изостављањем једног дела стиха (стена, леда), као да исказ и опонирање исказа указују на неко кошмарно стање, ситуацију у којој лирско ја преиспитује одакле долази. То *одакле долази*, исказано прилошким синтагмама, у наставку постаје питање *ко долази*: анафором личне заменице ја, апозицијским издвајањем (синтаксичким осамостаљивањем а семантичким истицањем) којим се оно и самоодређује, појачава се ништавност, утварност егзистенције и негативна самоидентификација (*претучена градска магла, слепо око рода, прљаво кокошије легало, црног чешља син*). Све наведене квалификације, будући пре апстрактне неголи конкретне представе, имају улогу да појачају степен самоунижења, као год што делимичним понављањем појединих синтагми (*кокошије легало, црни чешља*) остварују везу са прве две песничке књиге. Глаголски облик аориста (*дођох*) још један је знак емотивног проживљавања ситуације у којој се налази лирско ја. Будући да изопштено, или пак поменуто велико зло, рађа потребу за променом, лирско ја долази до воде *да се осмехе, преломи, да реку изнова пређе*. Поновни прелазак преко реке као симболика прочишћења, међутим, није једнозначно представљен – ако су две мртве рибе на кеју, као последица онога што је остало иза свеопштег зла, његове нове ципеле, не само да је прочишћење као такво доведено у питање већ и потреба за њиме. Према народном веровањима, вода као и места близу воде или под водом јесу ђавоља станишта⁵⁴. Тако је и *мој град под водом* заправо слика

⁵⁴ Ђаво живи, пре свега, у води, "крај дубоких река, у ритовима, у дубоким вировима, под воденицама, у бунару"; даље, налази се на раскршћима, под стрехом, у тестији, у бакрачу на огњишту, у ојаку" (Чајкановић 1994 : 227). Уп. нпр. и В. Чајкановић "вода" – која је, уопште, "хтонични" елемент [...] има за душе *изванредно велику привлачну снагу* [...] (Исто, 207). В. и одредницу "вода" у Гербран, Шевалије 2009: 1048–1055.

демонског, ђавољег амбијента⁵⁵. Одлазак *тамо* сугерише вертикалну слику космоса, према којој је други свет – свет подземља, онога што је доле. Будући да је вредносно негативно обележен, њиме се проблематизује, односно изокреће смисао прочишћења.

5.2.7. Известан одговор о преображају лирског ја као да је садржан у наредној песми "Окце, окце зло", у којој сазнајемо да оно што је до тада било спољашње (и велико) зло сада постаје унутрашње⁵⁶.

У скровито своје ткиво
У пазухо родно
Пресадио сам окце зло, окце зла
Пресадио сам

Да сам се изменио сасвим
Да више нисам онај
Говоре ми пријатељи и они
Који ми пријатељи нису били

И заиста ја их гледам
Мало необично мало страшно
Гледам и ћутим и одлазим
У мрачан отвор тамо

У окрвављене раље разума
У лични круг огња
У окно кртичњака бога-кртице
У заселак Лудо, у Славу

Ако је лирско ја после великог зла дошло да реку изнова пређе и као своје реквизите узело две мртве на кеју рибе као нове ципеле којима ће се запутити у свој град под водом, у песми "Окце, окце зло" показаће се да до

⁵⁵ В. и другачије виђење улоге воде у поменутој песми, које се доводи у везу са хришћанском симболиком, Радуловић 2012: 45.

⁵⁶ Овом песмом, из другачијег угла, бавили смо се у раду "Структурне и семантичке одлике и особености песме *Окце, окце зло* Новице Тадића", 2013: 389 – 400.

прочишћења није дошло, већ да се лирско ја преобразило услед зла које је поунутрило у себе. Окце (семе) свеопштег (великог) зла лирски субјект преноси (*пресадио* је) у свој интиман свет (*у пазухо родно*). Оваква преобразба градацијски се прати у наредним песмама, експлицитније назначена у опису *поступног* ("Сипино црnilo") и на крају *коначног* ("Прозлио сам се, прозлио") признавања сопствене трансформације, док је унутар ове песме преображај интензификован синтаagmaма *окце зло, окце зла*. Погледајмо најпре стилогеност овакве конструкције.

5.2.8. Оно што највише привлачи пажњу, јер највише зачуђује, јесте епизеуксичко (контактно) понављање синтагми *окце зло, окце зла*. Структурно еквивалентне, ове су синтагме семантички различите. Обема је први елемент исти (*окце*), а други елемент семантички варира (*зло/зла*) и носи семантичко-стилски потенцијал читаве песме. Док су им реченични чланови (објекти), и управне речи синтагми (именица *окце*) једнаке, основ њиховог поређења, односно са-против-постављања јесте диференцијација падежног атрибута *зло : зла*⁵⁷. Једном је у улози падежног атрибута придев, други пут именица. Једном је његово значење квалитативно (дакле, какво је *окце*), други пут је квантитативно (партитивни генитив). У првој од две координиране синтагме надградња већ по себи необичног лексичког споја *окце* и *зло*, у којем је „парадоксалном формулацијом окарактерисано огледање супротстављених речи као стварање *новог* значења које није садржано ни у једној од њих посебно“ (Мукаржовски 1986: 80-81), постигнута је инверзијом, постпонираним придевом у односу на именицу, па уместо конгруентног (позицијски неутралног) имамо падежни (стилски маркиран) атрибут; друго, инверзним решењем стварају се ритмички блокови што, осим визуелног, доприноси и акустичном плану строфе. Ритмизација је постигнута и морфемским паралелизмом *зл* на невеликој међусобној удаљености (*злo : злa*), чиме је добијена параномасија, а дистинктивним фонемама *o : a* (*злo : злa*), творе се разнородне лексеме чија је архисемска компонента иста: „рђаво, лоше, мучно стање“, РМС 1967: 313). Оваквом

⁵⁷ О термину са-потив-постављања в. Лотман 1976: 123.

лексичком комбинацијом добијена је врло ефектна комплетизација у исказу.⁵⁸

Дакле, структурно понављање основ је семантичког супротстављања, заправо варирања значења, чиме оно постаје онеобичено и обогаћено. Тим додатним и усложњеним значењем и насловна синтагма добија на ефицијентности: сада није само реч о *злом окцу*, већ и о *окцу зла*. Граматичко диференцирање овде је у функцији семантичког поигравања, варирања, надомештања и усложњавања значења, чиме су добијене бројне стилске фигура: епитет, метафора, параномасија, еуфонија, игра речима, гротеска, парадокс.

5.2.9. Песме "Сипино црнило" и "Прозлио сам се, прозлио", осим међутекстовне кохезије, чине тематско-мотивски континуум са прве две песникове књиге, а та се веза може најпре пратити лексичким и синтагматским понављањима. У дужој песни "Сипино црнило", лирско ја наставља да одређује своје стање, реферишући, између осталог, дословно или путем алузије, на неке познате ствари свог дотадашњег света: *родна вода, јавна краста, стваралачка кокош, моја веверица, моје кухињско чудовиште*. Сваки дистих ове песме јесте веза са претходним песмама, заправо стањима лирског ја и његовим самоодређењима. Новина је у, симболиком сипине крви, експлицитнијој назнаци аутопоетичке теме.

Полако полако упознајем

зло и наопако

Родна вода дави

своје чудесне створове

Земља се изненада отвори и затвори

На јавну красту

⁵⁸ „Под овим необичним термином подразумевамо тежњу ка обиљу значних средстава, и то таквом обиљу које продубљује комуникацијску ефицијентност структуре. Више је операција којима се ово постиже“, а овде је у питању понављање, и то „повнављање у контакту, или на блиском одстојању – подсећа на одјек, а представља вишеструку номинацију истог садржаја, што ће рећи – у поновљеним околностима семантички продубљује исказ, уз истовремено појачавање еуфоничности“ (Симић 2001: 259–260).

на уста моја ваздух належе

Моја стваралачка кокош
у туђим песмама пева

Моја веверица у блиндираним
радним собама вевери

Моје кухињско чудовиште
добило је нову
крљушт сјајну

Први јутарњи напитак
пијем са сузама

Полако полако упознајем
злоћу и жуч и беснило

Полако полако упознајем
град у коме ћу
заволети змије

Изнад мене склапају се
јутарњи и предвечерњи крици

Шепртље
у моја жива ткања
аналитичке справице спуштају

На улици ми продају
шарену телад

Слуге нуде услуге

У изнајмљеним јазбинама
затварам се

великим каменом

После поноћи
псећом ме запрегом одвозе

Дуж зидова малаксао
вучем ногетелоногетело

Од толико не-љубави
уста ми сростају

Годинама
око себе пуштам крв сипину

Искази *Моја стваралачка кокош у туђим песмама пева; Моја веверица у блиндираним радним собама вевери; Шепртље у моја жива ткања аналитичке справице спуштају* директно се односе на песничко стваралаштво, на *поетичка присуства*, и то како везом са ранијим збиркама (прва два исказа), тако и увођењем мотива уходе у лику критичара поезије, те иронијским односом према њима (последњи исказ), који ће Тадић доследно изражавати и у каснијим збиркама.

Стваралачка кокош и туђе песме – та два мотива, а посебно други у облику те синтагме, не само да су веза књиге *Ждрело* са првим Тадићевим остварењима већ су и језичка (кохезиона) и идејна (кохеренцијска) веза са читавим његовом стваралаштвом. Мотив туђих песама развијаће се и варирати кроз цео Тадићев опус, што ће указати на то да је тема стваралаштва, тачније аутентичности, подједнако важна као и тема зла, која се највише и најчешће истицала поводом Тадићевог песништва. Везивна нит песама о песми, о песнику, о аутентичном стваралаштву ову тему чине ако не централном, онда свакако, поред теме зла и, у каснијем Тадићевом стваралаштву, теме греха и покајања, једном од централних у његовом опусу.

5.2.10. Вратимо се сада кохезионо-кохеренцијским везама књиге *Ждрело*, пратећи и даље тему преображаја лирског ја. Ако је песма "Сипино црнило" почињала дистихом *полако полако упознајем/ зло и наопако*, а тај се

временски, односно психолошки моменат интензивирао делимичним понављањем исказа (истом прилошком интензификацијом и глаголом, а променом допуне): *полако полако упознајем/ злоћу и жуч и беснило// полако полако упознајем/град у ком ћу завоleti змије*, у наредној песми "Прозлио сам се, прозлио" лирско ја признаје да је зло коначно овладало њиме. Ова је песма, дакле, објава новопронађеног идентитета лирског субјекта. Карактерисање гамади као веселе жгадије и поигравање речима жлезда-звезда аудитивно-асоцијативно ствара амбивалентан осећај поводом новостеченог стања: тоном и ритмом представа алудира на *весели пакао*, али се у подтексту, на шта указује понављање заменице ви, ипак осећа узнемиреност и жалост. Читава је песма и овога пута у дослуху са претходним књигама, што показују референце на неке раније појаве (репати, расклашни), али се уводе и нове (зечице, јазавци). Сви су, међутим, становници подземног простора, "доњег света", а лирско ја, ословавајући их, као да са њима успоставља присан однос:

Жгадијо
весела жгадијо
Ви слепе кртице
и ви репати
Ви са кравом планетом
у души планетом
Ви раскалашни
који хаос у малом прсту носите
Ви са уграђеним стварима чулима
Ви нежне зечице
и угојени јазавци
Ви ви ви

Да знате
да сам се прозлио најзад прозлио
и да се моје тело
у одвратну велику
жлезду претвара

5.2.11. Песме "Сонет ноћи" и "Сонет страха" појачавају осећања страха и узнемирености лирског ја, која кулминирају у завршници књиге, диптиху "Мене и све моје", као климаксу у представи предаје злу и његовој апсолутизацији:

1.

Мене и све моје велика ноћна глад обузима
да су ми штаке
од најдужега зрака најдаље свите сковане
не бих могао
из овог мрачног ждрела искорачити
обливен знојем и пљувачком фином
будим се уснивам
апсолуно гротло ради у лудилу кључа
према мени избацује
пену блескове рику чудовишта јединственог
дно које само себе доноси и прождире
јамску јеку лудога бога
вечних мисли вечних леденица ломљаву
пролом хуку
кроз бездани бездан
о велика немани што се разливаш
дивљом хуком бучним таласима
свих мртвих моћни сплетови
руку-полипа
кроз ноћ се ову најдубљу
према мени подижу
ти мрачно телесно клупко
ти безумно грдило у ком ћу нестати
најзад нестати

Предвечерњи крици из прве песме у завршној "Мене и све моје" постали су велика ноћна глад, а у другом делу диптиха описује се свет, бог и

амбијент где се налази душа лирског ја (ова песма кореспондира и са песмом "Из лога"). Свеопште зло надвладало је субјектом, а његово је стање дочарано сликом дављеника којег гута "велика ноћ". Утисак непрекидности стања у којем се налази лирско ја заснован је на брзом низању стихова, а испрекиданост реченичног ритма, као ритма дисања, поделом мисли у два стиха (рецимо: *Не бих могао/ Из овог мрачног ждрела искорачити*). Немогућност удаха и испрекиданост дисања постаје све израженија брзим говором, реализованим низом асидетских конструкција (*будим се уснивам/ апсолутно гротло ради у лудилу кључа; пену блескове рику чудовишта јединственог; пролом хуку; дивљом хуком бучним таласима*). Дочаравање свеопштег мрака и нестајања у њему постигнуто је, осим синтаксичким поступцима, низом метафоричних описа "ноћне глади": *велика ноћна глад је мрачно ждрело, апсолутно гротло, бездани бездан, велика неман, ноћ ова најдубља, мрачно телесно клупко, безумно грдило*. Поред тога, све израженија припадност мрачном и, на крају, његово овладавање лирским субјектом, осим експлицитне изјаве *мене и све моје велика ноћна глад обузима*, успостављена је и променом у опису – од дескрипције ноћи као "велике ноћне глади" до обраћања њој и ословљавању са "ти", чиме се истиче њихова просторна, психолошка и емотивна блискост.

5.2.12. Након призивања ноћи с почетка књиге и њене свеопште доминације на крају, након преображаја лирског субјекта и његовог покоравња злу, остало му је још да посведочи о свету и свом месту у њему, о чему говори други део завршног диптиха:

2.

Свет је божански
Празан простор
Мрачно ждрело
Бог је
Огромни вечни инсект
Који
Безбројна своја крилца
Исукује и склапа

Склапа и исукује
Около
Мртве звезде круже
Чисти кристали
Духови опијени
Негде ту
И моја душа
Топла маглица
Лебди плаче лебди
Уснива мирно
У последњој строгости
Свега што јест и јест и јест

Мотивима преображаја лирског ја и овладавању ноћи, на композиционо-тематској равни гради се двоструки градациони ланац у представљању зла као универзалног принципа. Поред климакса, епилошки текст има још једну израженост: у другом делу диптиха, у поређењу са првим, мења се тон убрзаног и испрекиданог говора. О свету као божански празном простору сада се сведочи мирно, са дистанце, као са друге стране искуства. Емоционални напон који је растао кроз збирку и достигао врхунац у првом делу епилошког текста, на његовом крају опада и добија тон помирења, прихватања и покоравана. Тај тон ефектно је представљен асидетским глаголским низом *лебди плаче лебди* и просаподозом – понављањем хомоформне глаголске јединице на почетку и крају стиха, односно понављањем почетне и завршне радње (*лебди*), којом као да се окива унутрашња узнемиреност или туга због света какав јесте (*плаче*). Он је последица сазнања да је бог налик вечном инсекту који механички обавља радње – што је пак сугестивно дочарано антимаблом (*исукује и склапа/ склапа и исукује*). Аноргански свет у својој стишаности и мирноћи (*мртве звезде, чисти кристали, духови опијени*) само је привидно боље (или идеално) место, док избора заправо нема, те и повремена туга, или свест, убрзо постаје уљуљкана (*уснива мирно*) вољом вечног творца. Тако *последња строгост свега што јест* убија и последњу емоцију лирског ја, као што полако али сигурно брише свест о било каквој промени.

*

5.2.13. Преображење се тематизује и у наредној збирци, *Огњена Кокош*, пре свега мотивом овог необичног бића, најављеним још у почетној песми књиге *Ждрело*. И у овој је књизи више тематско-мотивских планова, а овде ћемо издвојити онај који се односи на тематско-мотивски комплекс смрти, порекла, преображаја, писма, ноћи и, имлицитно, песника (они су у књизи понегде осамостаљени, понегде испреплетени). Будући да су уводна и закључна песма, "Ab ovo" и "Прва плоча", као и "Песма јагњету" у критици често истицане и тумачене, овде ћемо кратко обратити пажњу на сужејну линију у тематизацији смрти, и детаљније се бавити песмом "Једно перо истргнуто из репа Огњене Кокоши", као једном од кључних песама књиге, али и читавог Тадићевог опуса.

5.2.14. Поменули смо већ да је семантика ноћи код Тадића посебно важна. Ноћ и у овој књизи има композиционо истакнуту улогу, и као обједињујући временски амбијент и као повлашћено доба, и то не само за демонски свет већ и за могућност преображаја. Прати ли се само учесталост и место њеног појављивања у збирци, открива се извесна сужејна линија у погледу предсказања смрти лирског ја. У уводној песми последњим стихом – *отвара се ноћу твоје пуно писмо* (мисли се на писмо "моћног створа"), најављују се будуће обзнане које лирско ја стиче у том временском амбијенту. Мотив смрти развија се даље читавом књигом. Тако ће се у песми "Преображење" бити највљена смрт лирског ја, која ће се, како се наводи, догодити вечерас, у песми "Нико" – ноћас, "Саграило" се појављује у предвечерњој вреви, у песми "Кокотуша" ословљава се ноћна дружина, у песми "Послепоноћна" заповеда дијалог са неразазнатом утваром, "Човек из института за смрт" доноси ноћну пошту, за њом следе "Ноћна разматрања", песма "Ритуал" – у којој је реч о *наклоној беби* – атрибутом *наклена* имплицира да је реч о нечему веома мрачном, а то мрачно у виду насиља појављује се и у песмама "Провера" и "Долазе по мене", док се експлицитније као смрт тематизује у песмама "Спровод", "Готов сам", па и "Песма јагњету".

Будући да је мотив смрти један од лајтмотива Тадићеве поезије, и да се тема смрти јавља у распону од симболичких слика и визија до доживљаја њене непосредности (што се уочава у третману ове теме од првих до последњих књига), на њу ћемо се још вратити. Сада нам је, међутим, посебно важна песма под називом "Једно перо истргнуто из репа Огњене Кокоши". Наиме, Тадић је фигуру кокошке увео још првом књигом, циклусом "Кокош у соби". Кокош се јављала као мотив или симбол и у другој књизи, да би у *Ждрелу*, у уводној песми, била означена као "огњена". Ова књига, дакле, у целини је тако и названа – *Огњена Кокош*. Иако је њено значење, као и значење тамног пењача и свеколике поливалентно, покушаћемо да видимо у ком смеру га је, у контексту наше теме, могуће контекстуализовати, како унутар књиге, тако и у односу са претходним збиркама, односно песмама које су са њом у неком дијалошком односу.

5.2.15. Уколико се, за тренутак, присетимо песме "Радни сто" из књиге *Присутства*, и назначеног мотива преображаја лирског ја у кокошку (или копца), те њеног појављивања на градском тргу у књизи *Ждрело* ("Призивање ноћи"), тим пре можемо довести у везу ове песме са песмом "Једно перо истргнуто из репа Огњене Кокоши" из збирке *Огњена Кокош*. На самом почетку лирско ја декларативно одриче везу са својим пореклом, а себе обзнањује као необично и изоловано биће.

Нек почивају у леду
Никада се више
вратити нећу
родним планинама, стаблима, магли.
Не тичу ме се
Шумске процоли, печурке, ласице мудре,
Јаме пуне лањског снега.

Не тичу ме се дивљи голубови.

Ја сам Огњена Кокош,
Ја певам у подне
У мноштву, на тргу, изгубљена.

Моја је мотка мој дом.

О, боже, тако сам срећна,
Тако сам богата,
Тако смешна.

Све видим округлим очима.

О, ја сам гроза и ведрина,
Ватра на стварима.
Под мојим је пламен-крилом
Луди свет.

Ја сам ватра што обликује Јаје.
Ја сам ватра што обликује.
Ја сам ватра.

Пламтеће грдило ја сам.
Право чудовиште.
Краљица ужаса
На чијем
Перу сваком
Гори по један
Наказни лик.
Наказни лик ја сам.
Краљица ужаса. Страх у подне,
Крик,
Пошетња,
Лепет.
Грч и светлост.
Међу раздирућим звуцима
Раздирући звук.
Застрављених уста
Неми знак.
Златна канџа,

златна воља,
златан кљун.
Кљун
Што ноћу
Заспале мозгове
Испија.
Перје, кост
И крв која
Лети.

5.2.16. Мотивски се "родно тло" доводи у везу са уводом песмом "Ab ovo" (у *родном зиду, у даљини*), али се симболички може схватити и као однос према песничкој традицији. Наиме, иако "све оно што је део завичајног пејзажа више није потребно лирском субјекту" (Микић 2010: 91), смисао тог пејзажа не мора бити само референца на конкретно место, већ и много шире, на завичајни простор песме и поезије. Јер, "симбол огњене кокоши уводи се преко мотива округлог Божијег ока, при чему су творац и његово пернато створење семантички повезани по заједничком својству творачке тајне. Поред тога, мотив кокоши, према њеној телесној грађи и уз атрибут "огњена" симболизује, мада веома гротескно, извршитеља божанске воље у свој сили његовог антисатанског окршаја. Не може се, најзад, искључити ни ауторферентни смисао симболичког пара *Огњена кокош – Јаје* у значењу релације Песник – Песма; *Ја сам ватра што обликује јаје*" (Паовица 2006: 367 – 368). Управо ова последња назнака у ком смеру се мотив Огњене Кокоши може развијати, и са њиме и остали односи и релације у које ступа, кључан је у контекстуализацији теме песме и песника, односно ствараоца и његовог дела. Није ли и слика Огњене Кокоши, код Тадића уздигнута на раван симбола, у свом најосновнијем значењу спој опречног: огањ је ознака за ватру, несмиреност, опасност, придев "огњена" доводи се у везу са "огњем" као симболом доњег света, али, конотативно, ватра је и један од основних елемента из којег је свет настао, а кокошка је домаћа животиња, носиља јаја, услов настанка новог света⁵⁹. Она, као представа домаће животиње, живи у

⁵⁹ Уп. и: "Узмемо ли ватру као симбол вјечности, неугасивости живота, а кокош као симбол обезглављености, лудила – вреба нас вајкадашња слика вјечног (галомирајућег)

контролисаним условима, а спојем два супротна ентитета, тј. приписивањем особине бићу које му према намени не припада, ствара се амбивалентна слика и гротескна представа. Пошто је смисаони акценат на атрибуцији кокошке, значење се конституише у правцу Огњене Кокоши као ентитету које припада демонском амбијенту, односно које има атрибуте демонског. Такав је и свет који из ње настаје, који се излеже из њеног јајета, али, будући да тај свет, па био и демонски, *настаје*, да *се ствара*, у идејном подтексту ипак је кључна релација стварање – разарање. Заиста, главни симболи уводне песме ("Ab ovo"), "кокош и јаје не упућују на проблематику њиховог онтолошког првенства према познатој апоријској досетки, како се то у први мах може причинити, већ на идеји о кружењу творачких енергија и начелу супстанцијалних трансформација" (Паовица 2006: 367).

5.2.17. Изолованост Огњене Кокоши сугерише колико издвојеност песникову, толико и његов статус. Као неко ко се окренуо од познатог (првобитног, родног) као нечег супротног себи, што је изражено контрастом *ватра : лед*, и то "познато" тоном и ставом "упокојио", што је пак дочарано устављеном говорном формом у основи исказа *нек почива(ју) у леду*, односно *нек почива(ју) у миру*, и тако се од њега заувек опростио, он и не може бити традицијски виђен као повлашћен песник нити његова песма може бити, традицијски схваћено, лабудова или, аналогно, славујева песма. Због тога што тако не може певати, он изолацијом своје позиције мења и установљену улогу песника – од митског лабуда или славуја, чија је песма, поред осталог, умилна и хармонична, он је постао крв (*узбурканост, несмиреност, огањ*) која лети. Поменути контраст *лед (они) : ватра (лирско ја)* у основи је успостављеног односа несмирености Огњене Кокоши наспрам мртвила родног пејзажа.

Поистовећујући лирско ја са Огњеном Кокоши, Тадић заправо тематизује слику и статус песника. Кокош није само слика детронизованог анђела, те тако неспособна да буде глас доброг и знак врлине, кокош је

лудила" (Радуловић 1083: 1043). Занимљиво је да Радуловић мотив лудила у овој књизи доводи у везу и са уметничким стварањем (в. и фусноту бр. 68), што је и у основи нашег виђења песме о којој говоримо. Неизоставно је, такође, да је фигура Огњене Кокоши заснована "поред осталог, и на фолклорно-митолошком моделу жар-птице (Микић 2016: 227).

такође изокренута и иронизована прилика лабуда, традиционалне (романтичатске) представе песника као посебног бића.

5.2.18. Слика отуђења и окретања од родног тла предочена је, дакле, ставом лирског ја према родном пределу. Док је читав уводни део песме, реализован глаголима у одричном облику, меланхолично и резигнирано интониран, други део (од идентификације кокоши) различитим језичко-стилским реализацијама и лексичким инвентаром карневалски је обојен.

5.2.18.1. Почевши од стиха *Ја сам Огњена Кокош*, ово симболичко биће надаље изграђује опис саме себе и својих осећања, који се најчешће заснивају на опречним, неспојивим елементима: *тако сам срећна, тако сам богата, тако смешна; о ја сам гроза и весела ведрина; грч и светлост*. А "спајање овако разнородних елемената треба да укаже на извесну неравнотежу у осећањима, али и у статусу "Огњене Кокоши" (Микић 2010: 92). Из поменутог низа самоодређења, једино се из првог описа може донекле извући извесна смисаона веза: ако је богатство срећа (не и обрнуто), обрт је постигнут квалификацијом смешна, као извртањем поменуте уврежене представе. Међутим, предочавање "дубоког расцепа у бићу" и свеопшта моћ над стварима надограђује се читавом песмом, а управо смисао надграђе, тј. развијања описа јесте да се "покаже на које све начине "Огњена Кокош" може бити "краљица ужаса". Чињеница, пак, да "Огњена Кокош" може бити и "кљун што ноћу заспале мозгове испија", али и "перје, кост и крв која лети", показује да су њене трансформације неисцрпне и да јој омогућавају, заправо, да, узимајући различита обличја, не мења своју функцију. Ма у ком лику да се појави она угрожава свет" (Микић 2010: 93).

5.2.18.2. Осим експресивних слика насталих одређеним лексичким изборима и њиховим спојем, експресивност је постигнута и начином представљања језичке грађе. Контрастом (нпр. *лед и ватра, гроза и весела ведрина* и др.), анафором (нпр. *ја сам ватра што обликује – ја сам ватра што обликује*, односно *ја сам ватра – ја сам ватра*), мезоепифором (*што обликује – што обликује*), полиптотомом (*златна канџа/ златна воља/ златан кљун*), полиптотомом и анафором (*О боже, тако сам срећна/ тако богата/ тако смешна*), ритмички и семантички појачава се напетост коју изазива огњено биће с обзиром на то да се опис гради час редукцијом исказа час његовом

експанзијом: *Ја сам ватра што обликује јаје./ Ја сам ватра што обликује./ Ја сам ватра; односно Пламтеће грдило ја сам. Право чудовиште./ Краљица ужаса/ на чијем перу сваком/ гори по један живи/ наказни лик. Наказни лик ја сам. Краљица ужаса.*

5.2.19. Ипак, у низу негативно интонираних самоодређења лирског ја, а сва су у функцији његове разорне моћи, предочава се и супротно осећање: *страх у подне / крик / пометња / лепет*. Иако није сасвим јасно да ли од Огњене Кокоши настаје страх у подне, или она доживљава тај страх, водећи се изостанком субјекта и копуле (*ја сам*) вероватније је да значење иде у правцу страха који је захватио кокош. То значење можда најпре поткрепљује веза ове песме са уводном "Ab ovo", која је, између осталог, опис моћног створа, врховне кокошке, а у којој се износе последице њеног буђења:

У родном зиду у даљини
с оне стране ствари и језика
склупчан док се будиш
од тебе моћни створе
на вртном дрвету лишће дрхти
и мрачна жестина допире одасвуд
јер ти си дојенче и старац
и крвави чавао што из прашине се подиже
И овде изнад постеље умирућег
Јавља се огромно округло
Жарким прстењем напуњено
Кристалима прамаглином напуњено
Узнемирено зажагено
Јавља се твоје око врховне Кокошке

Кад ваздух на мртво лице належе
Кад се више живи облици не смењују
Кад је све уништено отклоњено
Отвара се ноћу твоје пуно писмо

5.2. 19.1. У првом делу песме, запажа се контрастно постављен просторни однос *овде* : *тамо* – *У родном зиду, у даљини*: *И овде изнад постеље умирућег*, али се временска симултаност може пратити представом ока, односно буђења: слика "склупчан док се будиш" *тамо*, истовремено је и слика објаве "огромног ока" *овде*. Тако се заправо истиче свеопшта, просторна и временска апсолутизација "моћног створа". Атрибуције ока у функцији су осликавања хаоса: осим што је огромно, округло, око је напуњено различитим анорганским садржајем: *ватром* (жарким прстењем), *кристалима*, *прамаглином*, и као такво је *узнемирено, зажагрено*. Моћни створ се, дакле, на почетку обзнањује само једним својим делом – оком, а синедохални принцип у опису бића јесте доминантан код Тадића чак и када се то биће наводно читаво обзнањује (песма "Једно перо..."). Већ и у наслову песник ставља акценат на детаљ а не на целину, јер ако је тај део (*перо*) огроман и претећи, целина се не може ни замислити. Зато је синедоха једна од кључних стилских фигура у Тадићевој представи света. Попут Рембоа, и Тадић "тима што претежно именује само делове ствари, [он] уводи начело разарања које ће онда захватити реални поредак ствари уопште (Фридрих 2003: 90).

5.2.20. Тај однос дела и целине, и то целине која је непрегледна и незамислива у својој бесконачности, која обухвата све познато, па чак алудира и на непознато, постављен је као појмовни контраст и у последњој песми књиге, "Прва плоча":

Ништа стравило вода стравило ваздух стравило
Дух стравило шуме стравило планине стравило
Покрет стравило снага стравило живот стравило
Звери стравило потоци стравило стазе стравило
Птице стравило ноћи стравило дани стравило
Људи стравило жене стравило деце стравило
Године стравило села стравило градови стравило
Ствари стравило оруђа стравило оружја стравило
Књиге стравило справе стравило звезде стравило
Демони стравило анђели стравило богови стравило
Огромно стравило бесконачно стравило немогуће

стравило

Стилистичким поступком контрастирања појмова – и то свих познатих наспрам једном непознатом – и хоризонталним и вертикалним низовима речи, набрајањем и репетицијом лексеме *стравило*, изразито стилогене⁶⁰, песник као да је желео, између осталог, да појача осећај свеопште безизгледности, вечитог круга ништавности, који опонира све смислено.⁶¹ Последње појављивање речи *стравило*, позицијом коју у тексту има, чита се и као веза лексема *немогуће стравило* (хоризонтално) и као *бесконечно стравило* (вертикално). Могуће је да је песник и графичким истицањем појачао и смисао речи *стравило* и његову везу са другим речима. С једне стране, својим смислом читава песма, у којој доминира ова реч, указује на свеопшту безизгледност, на ништавило⁶². С друге стране, формалан план песме наговештава функцију магијске бајалице, где би језик, својим ритмом пре свега, требало да утиче на тако доживљену стварност⁶³.

*

5.2.21. Након књиге *Огњена кокош* песник је објавио *Погани језик*, али је приликом избора својих књига направио целину од збирки *Ждрело*, *Огњена*

⁶⁰ У творбеној основи ове именице је глагол *стравити* (Делић 2009: 56, Милановић 2014: 182), а семантички се односи на страх, и то "универзални извор страха, без изузетка" (за разлику, како Делић наводи, од речи *страшило* које је "извор страха само за онога ко не зна шта је *страшило*"). "И овдје је важна та неодређеност средњег рода и новина рјечи, па самим тим и неодређеност, односно сугестивност значења" (Делић 2009: 56).

⁶¹ Вечити круг као симбол безизлазности и општег бесмисла проналазимо и у песми "Трчим са шестаром забоденим у теме", којој је критика посветила доста пажње: *Доле/ трчим доле/ из улице у улицу мој господе/ са шестаром твојим/ забоденим у /теме* (в. Микић). Не смао да је безизлазност истакнута понављањем лексема, већ и функцијом шестара – справе којом се црта савршен круг, али, по месту где се шестар у песми нашао (забоден у теме), тај круг симболизује и свеукупне могућности (слободе), односно ограничења (неслободе) лирског ја.

⁶² Погледати и тумачење ове песме из пера Р. Микића 2010: 104, у којем се, између осталог, наводи: "Као што видимо, у завршном стиху се више и не јављају појаве и бића која се могу означити као *стравило*, већ је ту, заправо, реч о "огромном", "бесконачном", "немогућем" *стравилу*, односно описују се обележја *стравилова* и истиче да је оно нарасло до тих размера да обухвати практично све."

⁶³ Песник овде "у виду магијске бајалице изречене као у трансу [он] постулира демонску природу света: буквално све што можемо да замислимо и опојмимо, укључујући и "богове", јесте *стравило*. Притом, у песми нема ниједног јединог глагола. Није ни потребан јер више нема смислене радње. Све је утихнуло и слеђено у бесконачном *стравилу*. Није ли та страшна порука можда уписана на једној од две Мојсијеве камене плоче? [...] (Путник 2014: 133).

кокош и Кобац. Будући да извесне кохезионе нити међу овим књигама постоје, тим пре што су оне видљивије у овом кругу него у књигама које су претходиле "Копцу", и ми их овде третирамо као тематску целину.

"У наслову ове књиге песама је симбол опрезног, а хитрог зла – грабљивица птица кобац. Он је високо, у кружном спуштању до устремљења и плена. Од њега стрепе сва "присуства", а највише "огњена кокош". Померањем оптике посматрања демонијаштва из жабље у птичју перспективу, Новица Тадић помера и надограђује свој сложени и оригинални систем координата у које је хватао преобликоване моделе зла свог поетског процесора" (Батуран 1990: 882).

5.2.22. У збирци "Кобац" такође постоје одређени тематски кругови, образовани линеарним или радијалним везама. Песме које, доминантним темама и сликама, сачињавају микроциклус са извесним лирским сижеом у овој књизи су "Плажа, тепсија", "Триптих Т", "Жртва, раж", "Пред теретом". У њима је, као у микронаративном кругу дочарана несрећа лирског ја на плажи: као увод у догађај то је песма "Плажа, тепсија", сама несрећа представљена је реминисценијом на догађај ("Триптих Т"), непосредан доживљај несреће дат је у песми "Жртва, раж", односно његове последице у песми "Пред теретом".

5.2.23. Један посебан круг песама чине и песме "Соба, сова", "Репина", "Несит", "Пацов", а може им се прикључити и песма "Уробор, латице". Све оне, осим насловом којим се именује нека животиња или један њен део, обрађују тему глади, која је у овој збирци посебно наглашена, а са којом у најужој вези стоји и тема стваралаштва. Ова је тема покренута уводном песмом "Блажена су широм отворена уста идиота":

Блажена су широм отворена уста идиота
Плаве муве у зовиним цветовима
Блажени су сви мртви сви усмрћени јер су
У сигурној смрти ситуирани
Блажена је смрт са својим непоткупљивим симболима
Блажен ћеш бити и ти кад прокључаш једном
Кључевима непојмљивим

Блажена је блажена
Твоја празна јека
Из пристранка

И туђа песма
На туђим
Уснама

5.2.23.1. Већ се садржина уводне песме доводи у везу са насловом збирке: кобац је, у најширем значењу узето, смрт. Смрт се јавља као почетна слика "широко отворених уста идиота" да би са тог појединачног плана прешла на колективни (*сви мртви, сви усмрћени*), односно са конкретног на апстрактни (*смрт са својим непоткупљивим симболима*). Потом се, обраћањем себи или другом, предсказује исти исход – да се од смрти нико није спасао: *блажен ћеш бити и ти/ кад прокључаш једном кључевима непојмљивим*. У наставку се поново пребацује на садашње време: *блажена је блажена/ твоја празна јека/ из пристранка// и туђа песма на туђим уснама*. Овим последњим, прилично херметичним завршетком, наговештена је пак једна друга, подједнако важна тема књиге, а то је управо тема стваралаштва, односно оригиналности.

5.2.23.2. Анафоричко пародирање садржаја библијске сентенце "Блажени су сиромашни духом јер је њихово Царство небеско" остварено је контрастом *тренутно : вечно*, што се прати описом који иде од појединачног ка општем и апстрактном. Библијски садржај, молитвено интониран, пародиран је и парадигматски и синтагматски: новим садржајем који контрастира како изворном садржају, тако и семантици анафоричне речи. Контраст је успостављен и другим појмовима – *празна јека : туђа песма*. Иронијски тон као да бива све изражајнији, прерастајући у изругивање и сарказам.

5.2.23.3. *Туђа песма на туђим уснама* као тематско-идејна варијација јавља се и на крају књиге. Читава песма "Прелистава књиге гледи песме", која је у вези, осим са уводном, и са претпоследњом "Уробор, латице", гласи: *Прелистава књиге гледи песме/ Па ово је каже/ већ написано*. Мотив већ виђеног, већ написаног, чије је могуће полазиште у библијској сентенци да ничег новог нема под сунцем, алудира заправо на тему писања, односно,

шире узето, стваралачке оригиналности. Ту ће тему Тадић у каснијим књигама доследно неговати и преиспитивати.

5.2.24. Тема оригиналности заправо је централна, односно једна од централних тема књиге. Мотивима смрти, текста, писања тај се тематски круг прати кроз књигу, пре свега у аутопоетичким песмама. Од песама које делом или у целини третирају поменути тему издвојићемо оне које тематски и композиционо стоје у вези. То су "Песма, шкработина", "Коло", "Уробор, латице", којима ћемо се овде бавити, а којима се може додати и текст "Две белешке". Све оне имају дводелну композицију, писане су слободним стихом ("Две белешке") или као поетска проза.

Песма шкработина

1

Испунила је корпу за смеће до полукружног врха
- дебела песма шкработина. Појела ми је толико
дана и ноћи, многе часове у осами у којима сам
могао читати или радити било шта друго.

Множиле су се празне речи и као сврачје ножице
упетљавале, укрштале, порицале једна другу.

Они што са ракљама пецају у контејнерима
испред зграде, нек је развеју на све стране и
нек ме, сад и они, прокуну губавим устима.

2

Свако најзад провири из свог довратка. Да ли
је то лисичије лице или лице товљеног хрчка,
свеједно је за ову мутну причу. Свако је у потрази
за својом Храном, макар она била и неприлична
разјапини уста, јер може да застане у грлу и да
се попречи. Ни све ноћне тактике ни домишљања
не вреде колико једна добра реч.

И ево, јутрос, покушавам да реч *непријатељство*
подигнем испред себе у наслов песме,
и да о многим стварима кажем ни мање ни више.

У "Песми шкработини", тоном приче, говори се о одрицању лирског субјекта од неуспеле песме, о последицама такве одлуке, те жељи поводом њене даље судбине (*нек је развеју на све стране*). Други део диптиха почиње различитим тоном и перспективом – као да се говори након неког проживљеног искуства, јер уопштавалачки искази (уопштавачачки јер почињу општом заменицом *свако*): *свако најзад провири из свог довратака*, те потом, *свако је у потрази за својом Храмом*, треба да упуте на неку објективну, односно објективизирану истину. Али оно што контрастира објективном тону, иако се под њега "подводи", јесте синтагма *ова мутна прича*, која указује на писање као субјективни чин, и то чин који се одвија *сада* (ендофоричка деикса *ова* упућује како на овај део песме, тако и на први део диптиха, али и на оно што је у близини говорника, в. Кордић 2002: 71, 86). И не само то, она се јавља у смислу поетичког начела, јер прича се квалификује као *мутна*, а у наставку, контрастом *ирационално : рационално*, појашњава њен настанак – једна реч потребна је да настане песма, а не стратегије и домишљања. Она стоји насупрот многим речима које се множе и упетљавају, укрштају и поричу једна другу, из којих заправо, не настаје ништа, које су међу собом туђе. Та пронађена реч је *непријатељство*, знак Тадићевог доживљаја света. Међутим, у контексту поетике наговештаја којом је његова поезија обележена, остаје отворено да ли ту реч песник везује за себе или жели да је од себе одбије, тј. објективизује тако што ће о њој написати песму⁶⁴.

5.2.25. Наредна песма "Коло" такође је дводелно компонована, с насловом који у свом значењу носи идеју круга, вечног враћања истог, или идеју да је крај уједно и почетак, посебно истакнуту тим симболом у наслову песме "Уробор, латице". Почетак првог дела *Не говори ником о свом понору* стоји у вези са почетком другог дела *Многи имају мрачне мисли*, где су *мрачне мисли* супституент метафорично употребљене именице *понор*. Те мрачне мисли су *хранљиве*, *веома хранљиве*, а осим интензификације којом се њихова моћ

⁶⁴ О јаловој инспирацији Тадић је оставио и следећи исказ: "Искусио сам, у многим приликама, да је у мени тутњало као у пећи, али кад сам погледао на папир – тамо су стајале шработине, нешто што нисам могао ни да прочитам. Доживљавао сам потпуни фијаско, слом. Трансценденција се удаљавала, обиље се повлачило, остављајући умршен траг на папиру. Тек да се сам себи подсмехнем (Сабране песме IV 2012: 275).

предочава, веза се успоставља са претходном песмом у којој се помиње Храна: *Свако је у потрази за својом Храном, макар она била неприлична разјани уста [...]*). Хранљиве мрачне мисли и Храна су, заправо, материјал за писање, а у метапоетичком духу, инспирација за настанак песме. Констатација да је свако у потрази са својом Храном одговара слици да је толико гладних на свету, да зинулима броја нема, како каже у песми "Коло". Разуме се да у том општем контексту и појам инспирације не мора нужно бити везан за писање, али јесте за стварање, и то оно оригинално, а не пуко репродуковање једном створеног. Зато и исказ из песме "Коло": *Сећаш ли се дана кад те је један лукавац покрао* не само да је важан у контексту ове песме која се тематски односи на стваралаштво, већ је још важније то што се он лајтмотивски протеже целокупним Тадићевим опусом, те тако тему стваралаштва поставља као прворазредну песникову преокупацију. Такође, подтема крађе и прекрађе једна је од доследних подтема у оквиру теме стварања, односно писања, а у књизи "Кобац", симболиком птице која лови свој плен, постаје, конотативно, и слика песника и песме.

5.2.26. Слика песника и песме тематизује се и у песми "Уробор, латице". Док је први део диптиха предства бића као великог гутача (уп. песму "Велики гутач"), други део конкретизује да је реч о прождирању песника и његових песама, а само се биће (као орао) надвија над песником који задобија лик Прометеја:

Уробор, латице

Биће које ме измишља, само себе прождире
Удови, труп, коса златна у његовим устима
Нестају Сви његови предмети
Ствари пепео крила ваздух – та огромна
Материца, избочена, подиже се роса та, иње то,
И гробна ружа латице склапа
И копни снег планински и свему дође време
И отровна уста гутају уста и ништа нема цену
И ничег више нема и ничег није било
Ни распетог платна ни сликара

*

Биће које ме измишља, на другом крају града
Смућен текст, моје тело сриче
Мене Уста-извор у свој језик сплиће
Испод лептир-лампе ноћне, у мртвој тишини
Моје предмете, моје песме једе
Пепео, ваздух, са чела трње – трагове хвата
Урања, тоне кљуном у моју црножучну јетру
Кљуном ме прља, испија, ствара, и ја постајем
На тој стени, и ја сам на тој далекој стени
Осветљен само својом светлошћу давном

Симболом уробора – змије која једе свој реп, а у значењу крај је почетак (в. нпр. Камингс 2004: 25–26), Тадић наставља да осликава бића које истовремено ствара и разара (као у песми "Ab ovo"), и то путем мотива прождирања, неутаживости. Овде је значајна веза између два дела песме: док се у првом делу не идентификује биће које га измишља, у другом се оно изједначава са текстом. У првом делу диптиха, у његовим устима нестају сви његови предмети (*удови, труп, златна коса*), да би у наставку слика постала апстрактна (*ствари, пепео, крила, ваздух*) у виду огромне, избочене материце, росе, иња, односно спајању неповезаних представа, које полисидентским низом само појачавају свеобухватну бесмисленост призора.

5.2.26.1. *Биће које ме измишља* у другом делу песме претвара се у *Уста-извор* који гута (*у свој језик сплиће*) и сриче лирског субјекта, једе његове предмете, односно његове песме. Поново спојем различитих симбола – *пепео, ваздух, са чела трње* песник указује на трагове песама (трагове стваралаштва) који се, путем поменутих симбола, изједначавају са муком и патњом. Патња је пак слика која у наставку доминира – фигуром Прометеја песник указује на судбину која га је задесила, а црножучном јетром на своју мелахоличну и депресивну природу. Оно што га једе истовремено га, међутим, и ствара, те овај семантички контраст *стварање : разарање* и дословно поткрепљује

симболику уробора. Из круга се не може изаћи – мука и патња и стварају и уништавају лирско ја⁶⁵.

5.2.27. Дакле, тема прождрљивости, имплицитно садржана већ у слици копца, окупља низ песама ове књиге, и развија се од апстрактног значења у виду смрти као највећег гутача, одређених птица чије име конотира вечиту глад (несит)⁶⁶, до симбола уробора – представе змије која се угриза за сопствени реп. Будући да се песма "Уробор, латице" односи на писање, на фигуру писца и његовог дела, тема неутаживости у вези је са стваралаштвом као још једним обликом егзистенције "без почетка и краја".

⁶⁵ На овакво виђење текста, поезије, писања, подсећа нас нешто што је Жерар Женет изрекао поводом Флобера, односно његовог недовршеног романа *Бувар и Пекише*: "Овде нам, дакле, пошто се ослободила свега чиме се до тада хранила, књижевност открива своју крајњу суштину која се састоји у томе да се ништа не каже, да се ништа не "представља", већ да се бесконачно препушта оном кружном кретању које говори истовремено о њеној немогућности, и о немогућности да се од ње одустане" (Женет 2002: 288).

⁶⁶ Несит – птица пливачица с растегљивом кожном кесом испод кљуна за смештај лова, гем, пеликан; који се не може заситити, вечно гладан, прождрљив; грамзив, лаком, незајажљив (РМС III: К-О, 1969: 761).

5.3. *Погани језик; Ругло; О брату, сестри и облаку*

5.3.0. Од свих Тадићевих књига, вероватно је књига *Погани језик* имала вредносно најразличитије оцене – од сасвим афирмативних (Нешић 1986, Ђорђевић, 2001) до негативних критичких тонова (Ненин, 1985). Будући да је у коначном облику претрпела знатније измене, и да је веома сложено обликована – чини је пет циклуса, од којих су поједини грађени као поеме или вишеделне песничке композиције – овде ћемо се бавити одређеним везама међу песмама, посебно оним где постоје извесне мотивске или идејне спреге.

5.3.1. Полазећи од насловне синтагме "погани језик", С. Нешић тумачи њен опсег од дословног, негативно интонираног ка конотативном значењу, које, по његовом мишљењу, и задобија у књизи⁶⁷: "На другој страни из ове синтагме можемо ишчитати сасвим супротна смисаона простирања која се могу извести на основу претходног дословног читања и која нам отварају интерпретативне путеве, односно простор изведених значења, где *Погани језик* конотира: искорачење из свакодневног, храброст да се о свакодневном говори конкретно, дословно, "у лице", да се о свету говори доследно, тако да придев "погани" добија позитивна смисаона простирања, а на плану дубинских граматичких доноција атрибуте побуне, немирења и непристајања на свет онакав какав јесте" (Нешић 1986: 216).

У овом правцу посматрано, смелост употребе "поганог језика" пре свега се огледа у тематизацији политичких и историјских догађаја, духа полицијске државе и масовне психологије подаништва⁶⁸, што Тадић први пут као песничку тему уводи овом књигом, и у којој је та тема најдоследније обрађена (ако не све песме, сви циклуси се поглавито односе на поменуте

⁶⁷ "Ако пођемо од самог наслова збирке (*Погани језик*), видећемо да је једна синтагма, дакле *граматичка категорија*, која је на нивоу семантике, у простору *дословних, мерљивих значења*, добро позната у колоквијалном, свакодневном народном говору као синтагма са негативним предзнацима чија смисаона простирања иду у правцу негативних одредница и где придев "погани" спада у исту категорију семантички негативно интонираних придева који су у ближој или даљој смисаоној вези с њим (зао, опак, прљав, низак, лајав...), а сви упућују на именицу језик (Нешић, исто).

⁶⁸ Овакву тематизацију, колико нам је познато, први помиње М. Паовица, истичући да је "Новица Тадић показао довољно слуха за историјске и политичке теме свога времена, не излазећи при том из оквира својих поетичких координата" (Паовица 2006: 378). Паовица, у том контексту, анализира одређен број песама.

односе)⁶⁹. Ипак, иако је друштвено-политички слој један од доминантних слојева књиге, њене семантичке разноврсности и отворености ишчитавају се на различитим плановима, и добијају универзални карактер.

5.3.2. Основни песнички поступак на нивоу семантике у овој књизи С. Нешић одређује као преименовање свакодневног, "где то свакодневно, преименовано у различитим видовима, на релацијама микро/макроструктура, бива доведено у систем естетског развоја поетског кода, и где се само поступак преименовања темељи на потреби увођења свакодневног у ванвремен, митски, у простор поезије" (1986: 217). Извесне релације у погледу микро и макроструктуре Нешић изводи полазећи од уводне песме "У фризерском салону", једне од најчешће интерпретираних Тадићевих песама. Ево песме у целини:

Ноћу у фризерском салону
Анђео с маказама сјајним
Примиче се левку-увцету,
Арханђелу с монтруозним чешљем:

- Ако је Бог мртав, ако је
У понор пао, на његово
Празно постоље поставимо одмах
Фризерку која савршено прави фризуру.

5.3.2.1. У критици је, као идејни подтекст песме, навођена чувена Ничеова идеја о смрти Бога, а вишесмисленост "поруке" тумачена у контексту савремене културе, недовољности традиционалних представа оностраног које почива на непољуљаним односима, упливу гностичких идеја (Путник 2014: 136–137). Кад је реч о овом последњем, губљењу божје инстанце и устоличењу демијурга, гностичког злог божанства, "основна онтолошка

⁶⁹ "У једном броју ових песама Тадићеве сатиричне стреле одапете су најдиректније према врховном властодршцу, који је у мрклој ноћи раних осамдесетих још увек, цезарски, убијао из гроба. Таква је, на пример, "Ресица, пророчица". [...] С друге стране, неке варијације о мотиву ресице стоје апсолутно у знаку негативноутопијске фантастике, са којом су извесне стварносне равни урушеног полицијско-идеолошког поретка биле заиста достигле висок степен подударности" (пр. песма "Ресица, минифон") (2006: 376–377).

разлика између Бога и Демијурга у разним гностичким системима јесте то што овај потоњи нема моћ да ствара *ex nihilo*, он само обликује створено. *Demiourgos* на грчком изворно значи и "занатлија". У таквом читању, Тадићев "бог-фризерка" не би означавао детронизацију мотива сакралног, већ управо устоличење псеудосакралног, док оно што је уистину сакрално остаје недоступно и непојмљиво далеко, као *Deus absconditus*. Бог, дакле, није развлашћен нити детронизован, он је само – одсутан, незаинтересован. А таква перспектива је у бити гностичка. Тако песник и може да каже да "Бог на небесима једе рибизле" (Врт са лудом") (2014: 137).

5.3.3. Оно што је за ову књигу индикативно јесу међутекстовне везе управо када је реч о проблематизацији божје инстанце. Ако пратимо развијање почетне идеје кроз књигу, долазимо до поткрепљења тезе да Бог није нестао. Јер "премештање светог у профано преименовањем и обрнуто, што се овде јавља као дилема, несигурност, "можда јесте, а можда и није", бива разрешено у песми "Натоварио сам себи на врат": *Сад знам да Бог није мртав; Бог је гладан* (Нешић 1986: 218), и даље: *Кад дође, јешће печурке са Земљиног стола./ Најзад ћу чути блејање божјег стада*⁷⁰.

Амбивалентност божје инстанце присутна је и у поеми "Лудница"⁷¹, а уопште је мотив лудила овде постао израженији⁷². Тачније, оно што можда више од осталог повезује књиге *Погани језик* и *Руголо* јесте овај тематско-мотивски план⁷³. Њиме Тадић проширује опсеге и дубину гротескног као основе слике света своје поезије. Ако је гротескно да сада било пре свега

⁷⁰ Уп. и пети сегмент циклуса "Врт са лудом".

⁷¹ Према неким критичким виђењима, "циклус 'Лудница' иде у правцу једносмерних значења, нема изневерених очекивања, а експлицитност гуши поетско у овом циклусу, и изванредан губитак спонтаности текста; "не може се говорити ни о 'Лудници' као метафори, јер не напушта се нити надилази тај оквир око кога се плете прича." На другој страни ток тих песама нарушава се и саосећањем, "разумевањем" песника за јунака тог циклуса: што је унеколико немотивисано ако се има у виду надахнутост демонским, инфералним у песничком свету Новице Тадића" (Ненин 1985: 112–113).

⁷² Овај се тематско-мотивски, односно идејни план препознаје, разуме се, и раније, од првих песникових књига. Овде га сагледавамо шире узетог, а свакако да је легитимно видети га и као разликовни елемент књиге *Огњена Кокош* у односу на ранија остварења. Тако С. Радуловић сматра да је у књизи *Ждрело* "идеалном и ненарушивом поретку хришћанске "диктатуре" противпостављен [...] свијет анаморфичне структуре" (1983: 1043), разглобљен свет, свет "млађег брата" (*саграила*), а "у Огњеној кокоши се као други члан именоване дихотомије појављује свијет обезглављености, свијет лудила" (Исто). Радуловић притом назначавача да није реч "само о лудилу у његовом елементарном облику, него и о лудилу као "праподлози" свеколиког умјетничког дјелања (Исто).

⁷³ Лудило је једна од основних елемената гротескног света (в. Кајзер 2004: 258).

испољено у предметном свету и самом лирском субјекту, сада гротескне облике попримају шири односи. Зато и мотив лудила у *Поганом језику* добија шире конотације, уобличавајући се као друштвени феномен, а као такав тематизован је у циклусима "Лудница", "Врт са лудом", "Маске".

5.3.4. Када се узме у обзир дотадашњи песников пут, и мотив ђавола могуће је сасвим другачије сагледати у овој књизи. У исказу *Ђаво се у језик склонио* из последњег сегмента целине "Врт са лудом" Коруновић тај преокрет тумачи на следећи начин: "Ђаво се склонио, примирио у језику пред демонизованим човеком, уносећи начело зла и у средство описивања света. Такво "повлачење" зла у језик може се заправо читати и као упућивање на неодрживост кохерентности смисла било ког простора/ текста, тј. може се препознати као један могући аспект "слике времена". Долази до својеврсне релативизације репрезентационих моћи језика и сваке значењске стабилности [...] Окретање језика против самог извора говора/ писања, односно проблематизовање основа логоцентричне традиције и закључака о човеку и свету, који су из њих произишлаго, нескривено упућује на многобројна искуства приступа језику, посебно у 20. веку". Специфичност те слике времена "у томе је што се, постављањем сабласне мотивске подлоге у песмама које се баве друштвеним односима, упућује на утварну природу темеља људске заједнице, чак и у најмодернијим друштвима. Насиље се препознаје као нескривени или притајени принцип функционисања закона и изградње ауторитета" (Коруновић 2012: 86).

5.3.5. Видели смо, друштвени феномен као да је већ назначен и уводом песмом "У фризерском салону", а индикативна је веза ове песме и песме "Натоварио сам себи на врат", у којој је стих *Бог није мртав. Бог је гладан* одговор на почетну недоумицу о постојању Бога.⁷⁴

Натоварио сам себи на врат све дивне и

Предивне ствари

На мој живот стављена је ваза с цвећем.

У туђини умирем, поред зида, лежећи.

У сну ме грле анђелчићи, деца-духови.

⁷⁴ Мотив глади развија се и у песмама "Гљиве", "Шумарак, лудост" и др., и један је од важнијих мотива, не само у овој Тадићевој књизи.

позиције, односно, парадоксално, из перспективе некога ко гледа сопствену смрт и о њој сведочи – *лежећи* у туђини поред зида умире. Песма је, дакле, замишљена као епитаф самоме себи. Низање апокалиптичних сцена у наставку најављује слику свеопштег мрака, празне трансценденције.

*

5.3.6. У књизи *Руголо* истовремено се претапају "архајски, митски, библијски, инфернални, утварни (фантастички) и антиутопијски (апокалиптички) слојеви и елементи", а "њихов укрштај рађа гротеску као доминанту, односно приближава нас закључку да је Тадић у целом свом опусу, а у *Руголу* са неком вибрацијом више песник гротеске". Та "вибрација више" у гротескном приказу света може се пратити пре свега у мотивском слоју, тј. разради мотива лудила и мотива глади, односно прождрљивости (в. песме као што су "Луди станар", "Луда станодавка", "Метлица 50", "Гљиве", "Шумарак, лудост", "Чујеш ли коњу"). Осим наведених мотива, у овој је књизи знатан број песама са мотивом занатлије, тачније мајстора и шегрта, који имплицитно подразумева тему креативног стварања.

5.3.7. Но можда ниједна Тадићева књига у целини није у тој мери тамна као књига *Руголо*. Сlike или наговештаји насиља, привида, бесмилености егзистенције и безизгледности да постоји нека друга, боља реалност овде се потврђује из песме у песму. Издвојићемо зато уводни и завршни поетски састав, песме "Језик" и "Коцка", који уоквирују бесмисао и безизгледност човековог положаја у свету, као и неколико песама које се односе на поезију. Ни она, разуме се, у таквом свету нема повлашћен статус.

Свуда само слике и прилике
Опсерваторије на брду
и под водом
црни калуђер
у бели манастир улази
сељанин на рамену
корпе зелениша пронесе
блистави бициклисти

на јутарњој стази
предграђа са лепим
вртовима уређеним
стабла и стабла
леје и леје
стазе и стазе
на високом трему
склупчан вучјак
прво слово мртвог језика

У помисли стреловитој
откри се описан
и докрајчен свет

5.3.7.1. Песма "Језик" почиње колоквијалним изразом "свуда само слике и прилике", који као отварачки стих има улогу опште представе онога што у наставку добија своју конкретизацију. Први стих тако има катафорску улогу: "он, као регресивни супституент свих осталих чланова низа, најављује и место (свуда) и какве су слике и прилике (виђене очима онога који говори)⁷⁵. Дакле, овде је пример као стилска фигура у улози везивног начела.⁷⁶ Структура песме заснована је на конкретизацији *слика и прилика*. Појединачне *слике и прилике* долазе као саставни делови опште тврдње, односно општа се тврдња конкретизује низом – и то низом слика које граде идилични пејзаж, нарушен тек при крају сликом склупчаног вучјака на трему, и његовом апозицијском квалификацијом: *прво слово мртвог језика*. Међутим, иако идиличном пејзажу контрастира претећа слика животиње, тако да и цео дотадашњи призор бива изокренут – све су то прилике, наличја праве слике, те смисаони поредак на крају песме бива изокренут.

5.3.7.2. Песма се завршава поентирано: *У помисли стреловитој/ откри се описан/ и докрајчен свет*. Из перспективе описаног и докрајченог света ишчитава се и смисао претходног описа – свет је већ описан, и као такав

⁷⁵ О катафорској јединици у оквиру кумулације в. Ковачевић 2000: 149.

⁷⁶ "У примјеру се најприје наводи какав општо појам или став, а затим његова потврда конкретним примјером. Примјер, дакле, подразумијева навођење конкретних случајева за потврду најприје наведеног општег појма или става" (Ковачевић 2000: 312–313).

докрајчен, али човек као да на то заборавља и тек у тренутку изоштрене перцепције, мисаоном блеску, "помисли стреловитој", увиђа и његово наличје. Фигура вучјака присутна је као опомена, "прво слово мртваг језика"⁷⁷. Језик је основно средство комуникације, али и стварања, те је његовим одређењем (*мртав*) наговештено да ни аутентичне комуникације ни креације нема, већ само оних које њима наликују. Из глобалне перспективе докрајченог света, симболизованог мртавим језиком, развијају се песме као слике и прилике таквог света, као описи почетног уверења о непромењивости "виђеног" (доживљеног) стања. Крајње мрачна перспектива потврђена је последњом песмом књиге, "Коцка", а унутар збирке – од почетне назнаке докрајчености и крајње таме – развијају се различити односи безизгледности. Атрибути *леден* и *мртав* овде су једни од кохезионих нити у сликању таквог света, у којем ни положај поезије није другачији. Погледајмо песму "Остарела Леда":

Сустигла ме повела ме тамо
За завесом кер пије ликер
Мува на муви лежи
Бокал белог вина
На столу лежи
О седокоса корњачо
о Ледо
зар да попричамо мало
о томе како поезија дртави
да попричамо да
да попричамо не
да попричамо да не

хлор хлор
низ вратове мртвих лабудова

⁷⁷ Према народном веровању, "пас је истакнута демонска животиња: Од паса се плаше демони, па и најјачи, какви су, на пример, Куга и Смрт. Од њега – нарочито ако је црн – плаше се ђаволи, вампири, змајеви, и мање-више сви демони; ... он може бити "стувљив" – у њему се, дакле, налази демон заштитник целе куће или целог краја" (Чајкановић 1994: 249); уп. и "Пас је презрена животиња. Он је – бар тамо где су сачувана патријархална схватања – нечист, одвратан у свакој прилици и у сваком погледу. Често је само зато ту да се на њега пренесу болести" (Исто, 247), али постоје и другачији односи (Исто, 248).

5.3.8. Песма "Остарела Леда" експлицитно се бави темом песништва, што је посебно наглашено у њеном другом делу, од обраћања лирског ја седокосој корњачи Леде. Мит о поезији као традиционално повлашћеном простору разара се спојем два античка мита: миту о Леде и миту о Ахилу и корњачи. Леда, седокоса корњача, ипак је дочекала своју победу: она је песника повела *тамо*, али где је то *тамо* није ничим одређено. Само се на основу низа стихова дочарава неки зачудан амбијент, низ међу собом бесмислених слика, сличан сну и по садржини и по начину уланчавања реченица, без везничких експликација: *сустигла ме повела ме; за завесом кер пије ликер, мува на муви лежи/ бокал белог вина/ на столу лежи*. Функција оваквог описа вероватно је у представи смисаоно испражњеног света, статичности, поновљивости, идентичности *слика и прилика*. Обраћање корњачи о томе какво место поезија заузима у таквом свету лирски субјект предочио је питањем, и то испрва, рекли бисмо, реторичким ("које у себи уједињује и говорника и саговорника", в. Ковачевић 2006: 17), које је питање само по форми, не и смислу, дакле само граматички не и комуникативно. Међутим, колебање је ипак присутно, што се види по мењању питања из реторичког у право, или пак по понављању истог питања, на које се дају опречни одговори – једном *да*, други пут *не*, трећи пут и потврдан и одричан одговор истовремено, а све то наговештава несигурност у ставу, мењање мишљења. Опис којим се завршава песма, у виду стихова-поенти: *хлор хлор низ вратове мртвих лабудова*, даје другачији смисао претходној слици: она се сада доживљава као сцена насиља (хлор као ознака за отровну супстанцу), претње, саслушања, а њен је епилог смрт или Зевса или песника представљеног симболом лабуда. Изостанак глагола приказује само последицу разговора, а завршни стихови у виду поенте као да подцртавају опис с почетка песме, њену статичну и прилично сабласну атмосферу.

5.3.9. Песме ове књиге које се дотичу и теме песништва, делом или у целини, јесу песме "Прекомерна је моја срећа" и "Мамути". Док се прва иронично поиграва простором среће⁷⁸, у који спада и поезија лирског ја, друга је тамно

⁷⁸ Ова песма биће наведена и протумачена у одељку о употреби фразеологизама у Тадићевој поезији.

сведочанство о положају лирског субјекта који је насилно доведен *овде* да црта (односно, имплицитно, да пише) мртва мамутова леђа: *Ухватили су ме и довели/ Овамо/ Овде/ За/ Мртва мамутова/ Леђа мртва/ Везали// Под вечитим ледом/ Цртам/ Мутаве/ Мамуте/ Као мртве/ Пчеле// Узалуд покрећем/ Њихова/ Телеса/ Мртва// Заувек на дно ноћи пала*. Безизгледност ситуације у којој се нашло лирско ја појачана је сталним понављањем придева *мртва*, које путем наглашавања да је реч о ишчезлој животињској врсти предочава и узалудност посла лирског ја да ће оживети свет иза света. Као да није довољно што су мамути мртви (*мртва телеса*), већ су и заувек на дно ноћи пали. Прилог *заувек* и прилошка синтагма *дно ноћи* у функцији су интензификације вечите смрти, немогућности повратка, а функцијама места и времена прецизирају деиксу *овамо/ овде* с почетка песме. Међутим, *овамо/ овде* поред егзофоричке може имати и ендофоричку улогу, може се, заправо, односити и на простор песме, у ком значењу се тумачи и њен положај, као положај мртве песме, оне која ништа и никога не покреће.

5.3.10. Али да није само реч о поезији, већ о свеопштем безизлазу, о томе да никакве наде нема, подцртано је последњом песмом збирке под називом "Коцка", која је директна интертекстуална веза са Малармеовом поемом "Бацање коцке":

Бацио сам
Коцку
На сто онај
Од црног мермера

Погледао
Ни на једној
Страници коцке
Никакве ознаке
Броја Ничег
Није било

Енигма о случају која се налази у подтексту Малармеове песме, овде је хиперболизована бацањем коцке "на сто онај од црног мермера". Деикса *онај*

упућује на нешто што се односи и на говорника и на саговорника (уп. Кордић 2012: 72, 88), а будући да је реч о столу као метонимијском знаку за гробну плочу, реч је заправо о смрти. Игра на граници живота и смрти постаје драматична, но исход је безизлаз – велико, свеопште ништа. Свет је, дакле, докрајчен, а слике и прилике у песмама ове књиге могу се схватити само као слике и прилике неког пређашњег живота, или, тачније, представе о њему.

*

5.3.11. Да слике и прилике докрајченог света нису само оне које се односе на књигу *Ругло* већ читаву Тадићеву поезију, показује и наредна књига *О брату, сестри и облаку*, како је и у критици запажено: "Кад, примера ради, читалац прочита песме о "братовој кошуљи", "братовим чизмама" и "сестриним наушницама", он у њему неће срести један евокативни поглед на предмете који припадају некоме ко нам је близак, већ покушај да се све око нас преобрази у простор у коме делују чудесне силе које све преображавају. Због дејства тих сила свет губи јасноћу, а пошто је циљ коме оне теже садржан у томе да нашу перцепцију усмере са лица на наличје ствари, није нимало чудно што нам се поезија Новице Тадића указује и као говор о другом лицу света око нас" (Микић 1990: 11).

5.3.12. Међутим, поред усмерења ка наличју ствари као једном од доминантних Тадићевих поступака, књига *О брату, сестри и облаку* унеколико одудара од доминантног тока Тадићеве поезије. Прва два циклуса и тоном и начином обраде песама на суптилнији начин евоцирају један изгубљени свет. Објашњење за такав, дисонантан глас унутар његовог опуса произилази из чињенице да је прва два циклуса књиге Тадић написао доста раније: "Квалитет лирске емоције у другим круговима песама заснива се, међутим, на сугестивности суптилно грађене поетске слике. Порекло тог контраста, без обзира на евентуалну семантичку носивост, сасвим је практичне природе: у заједничким корицама нашле су се ране и новије Тадићеве песме.⁷⁹ Настале свакако у раној фази психолошког и језичког

⁷⁹ "[...] постојање у смрти одупире се ништавилу као што у другим Тадићевим књигама ништавило смрти пребива у свему живоме. Стога се, у извесном смислу,

раслојавања лирског ја, минијатурне лирске варијације о брату и о сестри сачињавају поетски прелудијум или – ако хоћете – лирски пролог, за Тадићеву велику фугу смрти коју представља његова друга песничка књига” (Паовица 1989: 20).

Ми ћемо пак, у контексту наше теме, пратити глас који се односи на тему стварања или аутореференцијалне песме.

5.3.13. Песма ”Пијавица” још једна је у низу Тадићевих песама о напастима устремљеним на његов рукопис у настајању, односно на тему стварања која овде поприма демонолошке, гротескне димензије.

Дошла и села
И док је седела
Још увек је долазила
Танким обрвама извијала
Зглобовима пуцкетала
Питала ме имам ли
Код себе нови рукопис
Копију бар било шта
(сваки траг је добар)
хтела би кроз сламчицу
да досегне и испије
сав мој узбуркани хаос
одраз облачних небеса
у мутним водама

5.3.13.1. Необичан почетак песме, *Дошла и села/ и док је седела / још увек је долазила*, може упућивати на сан лирског субјекта, стање када се претапају временски планови – оно што се догодило и што се управо догађа постоји паралелно, као што то може бити и слика пијавичиног рада – пулсирања. Али оно што се том сликом жели постићи свакако је трајање радње као непрестаног доласка већ пристигле напасти. Тон претње и слика пијавице

актуелизацијом два потиснута круга раних песама успоставља у контексту Тадићевог песничког опуса равноправнији, дијалогски однос између два ”дисонантна” гласа подељеног лирског субјекта” (Паовица 1989: 20).

као претеће појаве у другом делу песме наједном се изокрећу, и то двоструким иронијским ефектом: у први мах се тражи легитимација песника, његова уверљивост, оригиналност (*нов рукопис*) исказана говорном фразом карактеристичном за ситуације када се особа легитимише (рецимо, "Имате ли личну карту, пасош, било који документ који доказује да сте то ви"). Потом се сликом испијања течности на сламчицу ствара комично-иронијски ефекат, уз алузију, можебити, и на критичаре поезије, јер метафорича слика испијања на сламчицу значи полако и са уживањем испијати течност (крв), односно садржину писма (*Хтела би кроз сламчицу да досегне и испије сав мој узбуркани хаос*). Већ самим лексичким одабиром песник износи и критички став: *досегнути сав мој узбуркани хаос* – оно што ствара мучно, кошмарно, опире се таквој врсти рационализације и потанке анализе. Хировито писање и аналитичко стрпљење имају различите поводе и циљеве, и њихови се темпераменти, односно светови не могу доводити у везу. Песник оваквим ставом износи критику о критици.

5.3.14. Узбуркани хаос јесте она граница светова са које настаје песма, а песник је и сам понекад на тој граници. Ствари које ће се стропоштати на *дно унакажавајућег предела* или *огромна хрпа* (папира) антропоморфирана су грађа за настанак песме, како је у текстовима "Ви ћете се ствари" и "Хрпа". Обе песме наративно-дескриптивно тематизују моменат настанка песме и последице њеног настанка⁸⁰. Док у првој песник покушава да их идентификује у сенкама које су још за њима остале у овоме свету, а из другог допиру "тамна мрморења", у другој описује и свој удео у настанку песме:

Ви ћете се ствари стропоштати
на дно унакажавајућег предела
под мртви прозор

⁸⁰ "Пре него стваралац митова који би требало да оправда наше постојање у свету тиме што ће нас уверавати у њихову узвишеност и величајност, Тадић је њихов разоритељ: песништву није намењена улога сликања лепих опсена, већ задатак објављења страхотних истина. При том, он не узмиче ни од оне која може бити најстрашнија по њега самог као песника: он зна да стварање досеже једино онда када га прати, не као сенка већ као заслепљујућа светлост, жестоки прелом разарања. Претварање неживог у живо, свемоћ антропоморфизма, има, у наличју, парадоксалан и тешко разазнатљив учинак – увид у суштинску немоћ онога на шта је песник једино упућен, немоћ речи" (Милић 1990: 105–106).

Допиру ево тамна мрморења
И дуго тражим у сенкама ваше укрите језике
Облаци у вама зар су застали
загњурени и канџасти
да се не уздигну до звездане решетке

Као да је обраћање стварима услов да би песма настала (*стропоштаћете се на дно унакажавајућег предела*), али и након што се разазна "тамно мрморење" оне су присутне само својим сенкама. Недоступност извора и неразумљивост њихове суштине (*укрити језици*) оставља недоумицу неразрешеном: *облаци у вама зар су застали/ загњурени и канџасти/ да се не уздигну до звездане решетке.*

5.3.15. У дескриптивно-наративној песми "Хрпа" говори се о теми писања, и то антропоморфизацијом писма, односно приписивањем живих особина хрпи папира. Песма, односно биће које ствара, у Тадићевом маниру, постаје живи створ, али тако да и песник према њему постаје ироничан – сам је уобличио "створа проклетог", по достојном узору:

Хрпа огромна хрпа
Скоро намет
Скоро нанос
Силне воде

На радном столу испод њега
На радном столу у ладици

Дуго се овде сабирало множило
А данас у подне
Све се то указа као
труп живи

После сам поставио округло огледало
(око)
и моје мале маказе тамо где треба
(удове)

Да ништа не фали створу проклетом
Изнедреном у космичким глумим рупама

Под стакленим звоном злог бога
Ватре и сумпора

У рачвастим језицима

Иронизовање песничког посла предочава се из двоструке перспективе: прво се описује хрпа, чија се величина преувеличава понављањем уз додатну квалификацију изгледа (*огромна*). Да је реч о хрпи папира, тачније о поезији, и то о неуспелим песмама, испоставља се као један од могућих одговора, превасходно у вези са песмама сличне тематике каква је, рецимо, "Песма шкработина" из књиге *Кобац* (в. т. 5.2.24). Хрпа је окарактерисана као *намет и нанос силне воде*, што упућује на неко нежељено спољашње дејство. След стихова: *на радном столу испод њега / на радном столу у ладици* као да указује или на то да је огромна хрпа била и на једном и на другом месту, или пак да је прво била испод радног стола, па потом у ладици – што би упућивало на одбацивање па потом ипак задржавање огромне хрпе. Процес настанка дела дочаран је наредном строфом – *дуго се овде сабирало множило*, да би се конкретизовало време (*данас у подне*) и оживотворење неидентификоване масе, задобијање облика (*труп живи*). Биће које је из хрпе настало у наставку се иронизује, а са њим, последично, и стваралачки процес, под уделом ирационалних и демонских сила. Као и песме "Остарела Леда", "Мамути" и друге, и ова указује на то да "многбројне слике стварања као слике ругла упућују [нас] да песника *Ноћне свите* схватимо превасходно као ствараоца који под знак питања ставља и сам смисао певања", те се тако и чини "да је свака Тадићеве песма усмерена на порицање ове илузије демијуршке свемоћи" (Милић 1990: 105).

5.3.16. Мотив аутентичног ствараоца приказан је често амбивалентно, као лик изопштеника или жртве, а уједно и демонизоване фигуре. Тако је и у песми симболичног назива "Лист папрати":

У далеким брдима пријатељ добри
Као маг кавез отвара и пушта
Моје заточено лудо јаство моју кокош
Уз урлање свих упецатеља лукавих
Што стигли су из свих крајева
И њушке прегладнеле око мене сабрали
О једино он зна да лет је мој незадржив
Па нек пију рујно вино румено
И нек светле на месечини поганској
И нек лове голубове глинене
У годинама потоњим црних чешљева
Нек лове нек чешљају нек нишане
Лист папрати испред себе подижем
И свему се смејем, усхићен, сам.

Ако се само присетимо песама "Кокош у соби" из књиге *Присутва* и "Једно перо истргнуто из репа Огњене кокоши" из књиге *Огњена кокош*, или пак песме "Сипино црнило" из збирке *Ждрело*, јасно је да ова песма мотивским и синтагматским везама успоставља са њима међутекстовне односе. Одређивање лирског субјекта као "заточено лудо јаство" и "кокош", а наспрам њега "пријатеља доброг" и "упецатеља лукавих" указује, посредно, и на положај и статус лирског ја као песника. Да је "пријатељ добри" иронично интонирано одређење може се закључити по хипербатону, инверзији реченичних чланова, којом се управо акцентује атрибут "добри" измештањем из уобичајене, конгруентне у инверзну, неконкрентну позицију. Природа пријатеља је, разуме се, амбивалентна, јер он пушта заточено лирско ја, он једини зна да "лет је мој незадржив" (рецимо, да се писати мора, да се мора ићи својим путем), али он то ради у "далеким брдима", у окружењу упецатеља лукавих, и то чини театрално – *као маг кавез отвара*. Зато лирско ја упућује поруке *прегладнелим њушкама да лове голубове глинене/ у годинама потоњим црних чешљева*, што реферише заправо на поједине теме ранијих збирки и песама (уз поменуте, ту је и збирка *Смрт у столици*, у којој је мотив црних чешљева добио и циклусну обраду). Лирско ја је и овде, као и у ранијим песама овог темаског круга, издвојено, и то својевољно: *Лист*

папрати испред себе подижем/ И свему се смејем, усхићен, сам. Пошто је папрат "митска биљка по чудотворном цвету и семену: по народном веровању, ко се ње домогне знаће немушти језик" (Чајкановић 1994: 262), чином подизања папрати испред себе као својеврсног заклона и штита од напасника, лирски субјект успева да сачува свој идентитет. И не само то: њему су познате тајне природе, или тајне стваралаштва, које су другима ускраћене. Због тога, међутим, због дара да разуме немушти језик, ни он сам није поштеђен демонске природе: *И свему се смејем, усхићен, сам.*⁸¹

⁸¹ За папрат код Чајкановића у наставку стоји и ово: "Али је тешко домоћи се, јер п. процевта и исемена само уочи Ивањдана, око поноћи, и његов цвет и семе зграбе стухе, вештице и друге 'нечисте душе', које би без тога остале без моћи" (1994: 262).

5.4. Улица, Напаст, Потукач, Непотребни сапутници

5.4.0. Од књиге *Улица и Потукач*, што су заправо две књиге које је Тадић приликом избора саставио у једну, М. Паовица као најупадљивију новину, која важи и за наредне песникове књиге, запажа "одсуство дужих, оквирних или стожерних песама; затим, појаву прозних наративних записа о свакодневним мотивима, који у следећим књигама трпе коренит жанровски и стилски преображај. Отуда, садржај црне хронике свакодневља, који се нижу и кроз неке претходне Тадићеве књиге, у овој чине *доминантно поетско градиво* (истакла С.М.), а уједно се мења и амбијент Тадићеве урбане лирике. Уместо цивилизацијског наличја, оличеног у ругобном пејзажу градске периферије, и дословне усамљености, песник се окреће градском центру – тргу, улици, кафани – и људском мноштву, остајући сада усамљен у гомили, сам међу другим људима са којима, због своје различитости, не може остварити комуникацију" (Паовица 2006: 372).

5.4.1. Изузмемо ли уводну песму књиге *Улица*, која је, додуше, ту улогу добила приликом рекомпозиције књиге, дужих, па чак и стожерних песама заиста нема, те се семантичке везе неприметније успостављају дуж целе књиге, и више се подређују читалачком сензибилитету. Међутим, чини се да уводна и завршна песма задржавају улогу значењских оквира, јер су почетне песме наговештај главних тема, идеја или интонација које се прате дуж књиге. У оквирима макрокомпозиције, понекад су ти наговештаји јаснији (књига *Улица*), понекад скривенији (књига *Потукач*), на шта ћемо указати издвајањем, између других, уводних и завршних текстова збирки.

*

5.4.2. Књига *Улица*, најобимнија Тадићева збирка, у којој су, приликом рекомпозиције, место нашле песме из других збирки, уводном, "Јутарњом песмом"⁸² најављује "садржај црне хронике свакодневља". Призори са улице су црни, тешки, мучни. Прилике су често друштвено маргинализоване групе

⁸² Ова песма првобитно је припадала књизи *Потукач*, али је и тамо била прва песма, што говори да јој је песник наменио "отварачку улогу" унутар целине.

или појединци (*просјак, камењарка, тротоарка, шверцер...*). Осим што су градски пејзажи у овој књизи доминантно поетско градиво, чини се да је од ње, кроз слике људи и улице, посебно истакнута и тема говора. Говор се, заправо, најчешће представља метафорички и метонимијски (о томе в. посебан одељак о глаголској метафори у анализи доминантних стилских одлика). Људи су представљени или сликом мноштва (гомиле) или сликама појединаца. Контраст је, међутим, у позицији лирског ја – када је реч о мноштву, лирско ја је у улози усамљеника, некога ко посматра људску вреву и покушава да се дистанцира од ње. Када је пак реч о појединцу, уколико се о њему говори из перспективе говорника, онда је он у двоструком односу: или је у опозицији према напасти (физичкој или апстрактној) или се поистовећује са њом. Лирско ја, дакле, може бити у улози учесника или сведока. Када је учесник, најчешће је реч о проблематизацији природе и позиције лирског ја, којим ћемо се посебно бавити у песмама књиге *Напаст*.

5.4.3. Уводни, оквирни текст књиге *Улица* чине слике општих и појединачних уличних призора, чиме Тадић најављује теме и општи тон песама ове књиге. А књига је грађена мозаично – из преплета и дослуха песама које се махом тематски обједињују, али су испеване из различитих углова. Велики, ако не и највећи број песама књиге *Улица* јесте опис уличног амбијента и људи у њему. Садржај хронике свакодневице у овој је књизи најчешће представљен набрајањем уличних слика, а само то набрајање у виду амплификације важан је стилски поступак преваасходно по типу слика које се доводе у везу (о томе детаљније у поглављу о амплификацији као стилском поступку). Погледајмо уводну, "Јутарњу песму", у којој се смењују два типа слика (и исказа): објективно: субјективно, реално: фантастично, конкретно: апстрактно.

Јутрос свако иде својим путем,
Уском стазом или друмом широким.
Свакоме је тако да му скут
Ландара. Геније или идиот
Газе тротоаром влажним.

И онај иза окованих кућних врата изашав,
И онај с ноћног воза, с торбом о рамену:
Стрмом улицом – једни за друге као да не знају –
Крећу се, сенке, напаст, људска длакава
Темена.

Дуж пијаце никли нови брлози,
Испод тезги туче задах одуран;
Из старих комбија вире главе
Сањиве,
У брзом разговору одблебета своје,
Човек-ћуран.

У подземном пролазу,
У очима зликовачким
Гасе се пале звезде,
Ноћ још увек траје;
У центру града, на Тргу слободе,
Љубав се за кило
Кромира продаје.
И ту, у непознатих људи
Мноштву, нек до поднева
Сунце ме греје, оно које
Сваког дана изгрева.
А жена у жутој хаљини
Што у песму најзад долија
Нек буде општа муза, Хистерија.

5.4.3.1. Примером као стилском фигуром песник је све више уситњавао опис, започет општом представом: *свако иде својим путем*, чије су временска одредница *јутрос* и простор кретања *уски пут или друм широки* пре у функцији универзалне неголи конкретне референце. Улица је заправо место свих људи, општа позорница – *геније или идиот газе тротоаром влажним*, али позорница отуђености, јер *једни за друге као да не знају / крећу се сенке, напаст, људска длакава темена*.

5.4.3.2. У наставку описа са уличне панораме прелази се на појединачне, конкретне слике, да би поглед потом био усмерен ка посебном градском амбијенту – пијаци, и људи око ње. Затим се одлази у подземни пролаз, па на градски трг. Иако је дух репортаже присутан готово до краја песме, стилски маркиране лексеме и синтагме (*ландара, људска длакава темена, нови брлози, задах одуран, човек-ћуран*), као и мењање типа описа – од реалног ка фантастичком, или промена тона – од објективног ка претећем, нарушавају тобожњу објективност и реалистичност. Поменути измена тона изражена је у стиховима-обртима: наспрам описа уличног отвореног простора стоји опис подземног пролаза, односно људи у њему: *у подземном пролазу,/ у очима зликовачким / гасе се пале звезде, Ноћ још увек траје*. Поменути ноћ није само физичка тама због затвореног амбијента – ноћ је у душама, "у очима зликовачким", она је опште стање, стање које *траје* иако су "звезде пале", тј. иако је освануо дан.

5.4.3.3. У градском мноштву издваја се усамљено лирско ја, а прелаз са описа градског простора на простор песме доносе последњи стихови: *А жена у жутој хаљини/ што у песму најзад долија/ нек буде општа муза, Хистерија*. Овим последњим стиховима у виду поенте, и додатног онеобичавања, живот улице и долазак дана предстваљен је и као материјал за настанак песме.

5.4.4. Док је у "Јутарњој песми" успостављен однос од реалног ка имагинарном, у песми "Опет оно", једној од типичних Тадићевих песама, смер је супротан. Ову промену прати и укључивање лирског ја: док је у "Јутарњој песми" лирско ја уведено тек при крају текста, овде је присутно од његовог почетка. Оно што је, поред ироније, неведеним песмама заједничко јесте представа света као извора ужаса, и то ужаса који се понавља. Како би нагласио његову непрестаност, Тадић користи прилог *опет*, што је једна од најчесталијих речи његове поезије. У песми "Опет оно" ужас је покренут маштом лирског ја, али у току песме долази до укидања маште и реалности, што је један од поступака својствених Тадићевим песмама. Ево те песме:

Опет оно погубно мешање ствари и људи.
Видим пепељару поред уснулих фотеља и
Кажем: беба-пепељара. У остави су

флаше-девице. Видех беле столице, зинуле,
где падају с висине друсне вреле задњице.
У крчми сам разговарао с човеком-касицом.
Једна ми виолина једном рече, узгред:
Свако има свој тон. Један ме пред кином
Изненада похвали и нестаде. Једног видех
на улици са слушалицама на ушима. На столу
Зева машина. И видим како записујем:
Тог дана имао сам панталоне боје миша,
Плави изанђали капут, старе ципеле.
Никоме ништа не говорим. Свачему се надам.
Ништа не желим. Никога не жалим.
Ничег се не плашим. Сретам овог и оног.
Тетку са сандуком. Усамљену муву која
брине о нечему. Канцеларијског слепића.
Свраку на коцу. Балканску Бабу. Параноика
из нужника. Оног што је побегао с мојим
реченицма у џепу. Мулу. Мудоњу. Ваш.
Пролази, Црна Гоудино.

5.4.1. Почетни стих овде је вишеструко важан. Песник њиме најављује опште расположење и општу слику. Расположење је сугерисано синтагмом *опет оно* у значењу нечега што се неминовно понавља у глави лирског ја, и што долази независно од његове воље (на шта упућује прилог *погубно*). Најављена општа слика је гротескна визија, добијена преплетом ствари и људи (спој предметног и људског један је од основних поступака гротеске⁸³), те пребацавањем плана са унутрашњег на спољашњи простор и са апстрактног на конкретни план. Песму Тадић гради дистрибуционим начелом: деиксом (опет) *оно* обједињено је све што ће у наредним стиховима бити окарактерисано, односно индивидуализовано.

5.4.2. Низ хифенских метафора *беба-пепелара, флаше-девице, човек-касица* пластично дочарава кошмарно стање лирског субјекта, стање у којем не

⁸³ У рецепцији Тадићеве поезије гротеска се истиче као њена доминанта, а о типу гротеске (кајзеровско-бахтиновској) писао је М. Пантић, уз назнаку да овај стваралачки принцип тек треба да добије своју разраду (Пантић 2014: 21, 22–23; 1987: 8).

разликује халуцинацију од стварности. Зато у овим примерима и јесте изостављена поредбена речца *као*, јер у таквом стању могуће је да пепељара јесте беба, девице јесу флаше, човек јесте касица, дакле да по природи и сврси различити појмови срасту једни с другима.⁸⁴ Али и у тој халуцинацији (или сну) постоји нешто што је необично и за самог лирског субјекта, односно необичније од необичнијег. Већ су *услуге фотеље* необична слика по себи, мада у контексту најаве да је реч о посебном стању (мешању слика), оне губе својство необичности. Спој првобитно обичног (*пепељара*) и необичног (*услуге фотеље*) ствара веома неочекивану слику, јер беба и пепељара, осим по ситуационом оквиру песме – да предмети једно друго “дозивају”, немају ништа заједничко. Пошто лирски субјект доживљава фотеље као жива бића, и види их како спавају, он пребацује доживљај и на предмет поред њих, асоцирајући малу ствар поред велике као однос родитеља и детета (асоцијација по близини). На сугестивност слике утиче и доживљај да је *трансформација у току*, као да се дешава пред нама, чему доприноси и презентски облик глагола (*видим*).

5.4.3. Следећи спојеви граде се на другом типу асоцијација, асоцијација по сличности. Конотација флаша и девица је двострука: како према споју физичког и физиолошког, тако и по месту где се налазе (остава: чување). Слично је и са следећим примером хифенске метафоре, *човек-касица*. Пошто је место разговора крчма, лирско ја успоставља асоцијације по месту или функцији, алудирајући на човека који ради за касом, или келнером који наплаћује. Након ових предметно-људских спојева, и у наставку описа нижу се антропоморфне, персонификоване слике: столице су зинуле, виолина говори, машина зева. У комбинацији са онеобиченим поризорима налазе се и они обични, свакодневни: *један ме пред кином изненада похвали и нестаете; једног видех са слушалицама на ушима*. Након низа необичних слика на средини песме настаје семантички рез када лирско ја саопштава: *И видим како записујем* – да би у наставку садржај био пребачен са набрајања погубног мешања на последице тог чина: након описа спољашњег изгледа као типичног почетка описа нечије карактеризације, лирско ја прелази на

⁸⁴ Хифенском метафором и њеним функцијама у поезији Новице Тадића бавили смо се у посебном раду, објављеном у зборнику *Огњено перо Новице Тадића* (2014: 205–215).

опис свог стања (датим, углавном, низом негација: *Никоме ништа не говорим, Ништа не желим, Никога не жалим, Ничег се не плашим*) и призора које наводи: примером као стилском фигуром – *сретам овог и оног* – представља низ прилика које среће. Иако је опис наизглед изгубио од погубног мешања и постао реалистичан, примери су и даље необични, како по асоцијативности тако и по набрајању бића која немају међу собом ништа заједничко, осим што их лирско ја експресивно обележава: тетка са сандуком, усамљена мува која о нечему брине, Балканска баба, мула, мудроња, ваш. (460) Експресивност је изражена и семантичко-стилистички и синтаксичко-стилистички. Семантичко-стилистички различитим поступцима: антропоморфизацијом (*усамљена мува*), пејоративношћу (*мула, мудроња, ваш*), иронијом (*балканска баба, параноик из нужника*), иронијом и метафором (*канцеларијски слепић*), синтаксичко-стилистички интензификацијом оствареном парцелацијом објекатских синтагми (*тетку са сандуком, усамљену муву која брине о нечему* итд) и објекатске клаузе (*оног што је побегао са мојим реченицама у џепу*).

5.4.4. Нешто је још важно у овој песми. У низу исказа који треба да дочарају и упризоре спој људи и ствари, као и однос необичних слика, Тадић уплиће и исказ који се конкретније односи на његову поезију, тачније – на тему писања. Ако читаоца обавештава да је у једном тренутку почео да записује шта види, нешто касније обавештава га и о евентуалној судбини тог записа, јер он види *параноика из нужника /оног што је побегао са мојим реченицама у џепу*. Осим, у наставку, највероватније карактеризације параноика (*мула, мудроња, ваш*), овај део песме има аутореференцијални карактер, у најмању руку због лајтмотива крадљивца песама или стихова, који се појављује у многим Тадићевим песмама, а на ширем плану посматрано, односи се на тему оригиналног стварања; (в. и песму "Коло", т. 5.2.25).

5.4.5. Дакле, и у "Јутарњој песми" и у песми "Опет оно" описи се граде сликама различите природе – реалистичким и фантазмагоричким, а такав је спој у функцији предочавања стања лирског ја и света каквим га он види. Оно што је такође карактеристика тог света јеста његова неодвојивост од судбине песничког посла – у наведеним песмама унутар описа који претендује на објективност или посебна стања лирског субјекта *мотивом писма* тај се опис увек доводи у питање: ако је реч о објективном свету

("Јутарња песма"), он је ту да би настала песма, фикција; ако је пак реч о фикцији, песми ("Опет оно"), њено се порекло и природа проблематизују. Често су закључни стихови у функцији поенте: као што у песми "Опет оно" клетва *Пролази црна година*, заокружује почетну ситуацију погубног мешања ствари и људи, тако се, рецимо, у песми "Госпођа Полуција", у којој такође долази до спајање сна и песме (доласка непознатих, подједнако чаробних и страшних жена у сан лирског ја, њихов опис као хорибилних бића у дочаравању страха и прогона), писање песме схвата као чин исцељења. Питање песника и песме, имплицирано проблематиком сна и јаве, тема је и поетског састава "Тамна моћ":

Све те непознате и први пут виђене особе
Уобличују се у мом сну
И приближавају ме усхићењу и свакој зачудности

Јер ја сам њихов створитељ,
Подижем их и одбацијем
У ништавило од кога су, из кога су.

О, моју срећу нико ми не може ускратити
И моју неупоредиву тамну моћ
О којој говорим кад о себи говорим
У свим приликама, великим и малим.

5.4.5.1. Ониричко искуство као порекло настанка дела тема је песме "Тамна моћ", а супротна осећања која непознате особе из сна стварају у лирском субјекту један је од најчешћих Тадићевих начина у дочаравању сновидног, и не само сновидног стања. М. Паовица читаву песму види у песниковој иронији "како према усањаним/ креираним ликовима тако и према мистификацији стваралачке моћи. [...] Песник се у овим стиховима, у ствари, отворено руга профанисаној идеји о демонско-демијуршкој улози уметничког ствараоца", јер, "он пародијски подржава став ствараоца/ сневача који наивно верује да апсолутно влада сопственим подсвесним/ несвесним, приписујући себи њихову "тамну моћ". Или се, у намању руку,

аутоиронично поиграва са властитим поступком поетског обликовања ониричке грађе” (2006: 360–361). Ову песму Паовица упоређује са песмом ”Тамне ствари”, по којој је и збирка понела име, видећи је као својеврсну реплику прве. Оно што је, чини се, посебно важно код овог тематског круга песме о песми и улоге ствараоца, мада то важи и за друге Тадићеве теме, јесте непрестано мењање тона, било да је реч првенствено о уметнику или његовом делу. Тако ће једном тај тон бити ироничан, или претежно ироничан, други пут меланхоличан, а често и резигниран, као у песми ”Нема коначног текста”, у којој се, такође, проблематизује однос песника према свом делу, додуше необичним склопом и прилично самосталним поетским сликама и обраћањима, који су пре свега у функцији изједначавања текста и живота⁸⁵:

Нема коначног текста

- не чекај га

кроз твоје речи

гледаће као кроз маглу

*

Гњат док гаца

Густом баруштином

Штура штука

На папир ти пада

*

Ближе смртном

Часу, ближе гробу

- на брзину

још пишеш поруке...

*

⁸⁵ Сетимо се и овде једног запажања о Флоберовом стилу: ”Стил, дакле, очигледно ангажује читаву егзистенцију писца, те би стога било боље убудуће је назвати писањем: писати значи живети [...], писање, а не објављивање, јесте сами циљ дела. То првенство, потврђено – или плаћено – жртвовањем самог живота, унеколико мења традиционална схватања о добром писању као о нечем што заодева, украшава идеје или страсти” (Барт, 2002: 290 – 291).

5.4.6. Напаст, сенке, длакава темена, појављују се и у књизи *Напаст* као сличном остварењу књиге *Улица*. И у једној и у другој збирци централни амбијент је улични, а срећу се различите врсте напасти, од којих су многе демонске природе. И овде, као и раније, пресецају се одређени мотиви, па и код аутопоетичких песама. И ова је књига, као и *Улица*, компонована мозаично, радијалним тематско-мотивским везама. Основна разлика јесте приоритет композиционих елемента: сада су у првом плану *различита лица* напасти, док је улични амбијент стављен у позадину. Али пошто су и раније различите прилике биле повод песама, рекло би се да то и није исувише велика разлика у односу на претходне књиге. Ипак, тамо где је та разлика осетнија јесте у односу лирског ја према њима. Наиме, лирски субјект сада је много више у директном односу са различитим лицима, а тај се непосреднији однос види како кроз просторну близину коју са њима дели, тако и у разговору који са њима води. Од ове је збирке, заправо, доминантан поступак унутар књиге као целине обраћање, а његова се разноврсност огледа и по томе коме се лирски субјект обраћа и, са формалне стране, како, односно где је у песми ословљавање наведено. Посебно је разноврсна галерија његових сабеседника и њихове карактеризације: *један лукавац, драгоцен човек, мој изненадни саговорник, силовити гроздови лица непознатих, неки грмаљ, изненадни посетилац, пријашко, цвећарка-сврака, тежак простак, молер, репортер-утвара, пајташ, сиви сусед, саговорник притворни, омчар, човек из сна...*

5.4.7. У уводној песми књиге *Недавно, један* пратимо однос лирског субјекта према саговорнику и однос према сопственом писању.

Недавно, један лукавац
Из свог меха дувао жеље.

Да има какав физички посао, рече,
па да ти радиш, а ја да останем у центру збивања,
и да песме пишем...

О свему, о свачему, о теби,
О крви и млеку с твојих усана.

Окренух се од њега, да га заборавим.

Нека га опсене однесу
што даље од мене, у крајњи стих.

5.4.7.1. Тадић обично већ на почетку песме наводи место или време збивања, (*овде, тамо, недавно...*) или људе које лирски субјект описује или среће (*један, неки, онај...*), али који не утичу на конкретност, већ на уопштеност описа. У овој песми, осим временске деиксе (*недавно*), којом песма задобија тон приче (казивања), непосредност ситуације о којој се говори стварају колоквијални изрази *остати у центру збивања, о свему и свачему, дувати из меха*⁸⁶, у функцији иронизације слике и лика, као и прелазак са уопштеног на појединачни план: *писати о свему, о свачему, о теби, о крви и млеку с твојих усана. Крв и млеко* метафоричке су ознаке нечега што је одређујуће, што је прво, жртвено, тешко, мучно.⁸⁷

5.4.7.2. Као што то стихови завршне строфе наговештавају, одвраћањем мисли лирског ја од лукавца (*Нека га опсене однесу/ што даље од мене, у крајњи стих*), схватамо да је заправо реч о *удвајању гласа песничког ја* или о његовом *двоструком лику*. Осим што помињање *крајњег стиха* уводи аутопоетичку црту већ у пролошкој песми, овде је истакнута једна од важних тема Тадићеве поезије која најбоље показује врсту и досега његове визије света и појединца у њему. Та тема је проблем субјекта, односно питања *ко пева*. У великом броју песама у чијем је средишту сâм песнички субјект, он се поставља у односу према свету и окружењу као *ја : они* или *појединац : мноштво*⁸⁸. Та дихотомија присутна је и у песми попут *Недавно, један* која

⁸⁶ *мех* – направа од коже којом се дува у неке музичке инструменте (оргуље, гајде); такви музички инструменти (РМС III: К-О, 1969: 357–358).

⁸⁷ Уп. опис *крвни колач* и *млечни крвници* из песме "Писмо, никоме", и њене одличне интерпретације: Р. Микић 2010: 88–91, Ј. Стојановић Ђорђевић, 1985: 139–141.

⁸⁸ У књижевној критици говори се о различитим појавностима и трансформацијама зла о којем Тадић пева. То умножавање и модификација демонског по правилу је праћено различитим именованјем, у чему лежи један од највећих језичких креативности овог песника. Додуше, расправља се и о томе да ли је ђаво један или се он непрестано умножава (в. рецимо, Микић 2010: 43–60, Милановић 2013: 180). Остављајући по страни сложеност овог питања, ми ипак сматрамо да Тадић није певао искључиво о спољашњим, објективним демонима, већ и о унутрашњим, личним. Такво схватање управо указује и на дихотомију у лирском јунаку самом.

говори о удвајању *једног* ја. И то је удвајање по правилу остварено на принципу добро – лоше, односно добро – зло, невино – грешно (ђаволско), као борба невиности (наивности) и напасти. У тој борби, напасти, као и начини њиховог јављања или именовања, добијају најразличитије трансформације, што показује, поред низа других, и стилски активна лексема каква је лукавац⁸⁹.

5.4.8. Ако сада погледамо завршну песму збирке *Напаст*, видећемо да је једноставно компонован опис, као и код песме "Јутарња песма" из књиге *Улица*, не значи да је једноставно и његово значење:

Једног сунчаног поподнева,
У споредној улици,
Један мој познаник,
Идући ми у сусрет,
Изговори речи
Које и данас памтим
Оне успешно замењују
Крваву мрљу на зиду поред
Кафанског клозета,
И замах руке којим се одбија
Насртљив човек, или плаши врана.

5.4.8.1. Наиме, иако је песник у фусноти навео тобожње разјашњење да су изговорене речи биле: "Некад је могло, али сада више не може", ми и даље не знамо шта је то могло некад а данас више не, осим што на основу избора речи наслућујемо тамну страну познаника и сусрета (*споредна улица, идући ми у сусрет, крвава мрља на зиду, насртљив човек*). Оно што пак уоквирује књигу њеним почетним и завршним песмама јесте, уз потенцирње сусрета и разговора, гест одбијања напасти дочаран окретањем од ње, као и клетвом: *нека га опсене однесу што даље од мене, у крајњи стих*, односно

⁸⁹ Лексема *лукавац* забележена је у РМС, и према томе она спада у групу узуалних речи, јер није посебно оквалификована као индивидуална, необична и слично. Међутим, пошто овај облик именице (изведен од придева *лукав*) готово да и не чујемо у свакодневном говору, ову реч, с обзиром на њену уску дистрибуцију, сматрамо стилски маркираном.

гестикацијом замаха руке којим се одбија насртљив човек, или плаши врана. По клетвеном тону и ословљавању или именовану одећеног лирског јунака деиктичким заменицама *онај, тај*, Тадићева поезија указује на просторну близину, те тако истиче утисак непосредности, док честа референцијална неодређеност (*једног* сунчаног поподнева, *један* мој познаник) дочарава универзалност ситуације.

5.4.9. Удвајање гласа, или промена перспективе онога ко говори у Тадићевим песмама, како је на једном месту у критици истакнуто, „оставља довољно места да се посумња и у тог појединца. Полиморфности демонских фигура овде одговара полиморфност успостављања тачке Ја – као да је то један од разлога језе као доминатног осећања Тадићевог песничког света и немогућност да се успостави јединствена и непротивречна лирска субјективност” (Радојчић 2009: 79). Зато је, како рекосмо, једно од стожерних питања Тадићеве поезије *ко говори?*: „У додиру са Тадићевом поезијом 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). То питање посебно је истакнуто у песмама које проблематизују позицију лирског ја, „Ја о ножу”⁹⁰ и „Рупаш”, а ову другу овде и наводимо:

Провирује из своје рупе о којој пева.

Нема хумора у његовим песмама.

Само неко гребање ноктима,

Цика разјареног педераста.

Да клањам, њему бих се поклоним.

Данас, преко седам брда одлазим,

Вуче ме и мами маглена даљина.

Тамо негде,

⁹⁰ У песми „Ја о ножу” емфатично ословљавање сабеседника *пернати мој* предочава одређену врсту блискости лирског ја и нејасног бића, чему доприноси и исповедни тон песме. Увођење пернате фигуре као загонетног бића, али и полиморфног ја које може водити до мотива двојника, повезује ову песму са мотивом Огњене Кокоши или палог анђела као песниковог алтерега.

Нећу сусретати људе.

Бићу на дивљој обали,
Поред таласа, малог таласа.

Заборавићу све што сам видео
На књижевним пијацама, у градовима.

5.4.9.1. Стих с иронијским призвуком: *Да клањам, њему бих се поклонио*, са становишта композиције песме, песничке слике и перспективе онога ко говори у функцији је неке врсте разделника онога што је било и онога што следи: онај ко је у прва четири стиха описан као неко *о коме* се пева, након овог стиха постаје неко *ко о себи* пева. Разлика се успоставља и на временском плану: на почетку је презент, у другом делу песме футур. Зато се и за ову песму, као и за многе друге (посебно оне изразито покајничког тона из последње стваралачке фазе) може рећи да проблематизује природу и позицију лирског ја, и то у двоструком смислу: поетички ужем – удвајање лирског гласа и његова полиморфност, са "расејаним субјектом" као средиштем текста, и ширем – на постојање суптилне разлике између лирског и аутобиографског ја⁹¹.

Као што и иначе код Тадића мистификација простора најчешће варира у степену (не)одређености места, песник је и овде лексичко-семантичком неутрализацијом описа (*у далеко место*) појачао осећај наговештја и слутње. Тако је и значење стиха и читаве слике добило на већој апстракцији и готово херметичности описа.⁹²

*

⁹¹ Ова двострука природа и функција песничког ја у Тадићевој поезији сложено је и изазовно питање које излази из оквира предмета нашег рада. Ипак, овде најприближније мислимо на оно што је Лотман назвао фокусним центрима, уметничким тачкама гледишта, и наспрам једног центра – субјекта поетског текста који се уједињује са ауторовом личношћу па постаје њен лирски двојник, указао и на другачију структуру текста, са расејаним субјектом „који се састоји из различитих центара, чији међусобни односи стварају допунске уметничке смислове” (Лотман 1976: 342).

⁹² Приличан је број аутопоетичких песама у овој књизи: "Уљез", "Човек с актовком", "Крадљивац књига", "Млади адепт", "Кад ме саблазан савлада"; "Кратка изјава, дуга предисторија, одмах ту поред пакла и паклених племенова", "Модел".

5.4.10. Књига *Потукач* претрпела је знатне промене, да би у коначном облику била подвргнута жанровском критеријуму, пошто је у целини сачињавају песме у прози. Учињене измене упућују на то да се Тадићев првобитни исказ поводом књиге *Потукач* мења, али, видећемо да је, и поред жанровске селекције, песник ипак настојао да не наруши смисао целине.⁹³

5.4.11. О именици *потукач* и идејној окосници књиге песник је оставио следећи исказ: "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 рефлексije. 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 лирски субјект је попут утваре, нежно се креће и памти изговорене речи и ликове које сусреће. На почетку књиге он пролази стазицом, а то говори и прва "Јутарња песма": "Свако иде својим путем/ Уском стазом или друмом широким". На крају књиге субјекту се губи сваки траг – "Више ништа не знаш ни о мени ни о мојим песмама". Загуби му се сваки траг – чиме се потврђује да је његова егзистенција утварна, да не постоји ништа што би га утемељило као реалну особу" (Сабране песме IV 2012: 278).

5.4.12. У коначној верзији текста, који је претрпео знатније измене и на крају обликован према жанровском критеријуму – песме у прози – учињене измене упућују на то да се песников исказ поводом књиге *Потукач* више не може прихватити у тумачењу макроконтекста. Наиме, "Јутарња песма" из иницијалне позиције *Потукача*, како смо видели, пребачена је у отварачку позицију књиге *Улица*. Да ли је тиме нарушена првобитно замишљена целина – да ли лирски субјект постепено ишчезава, како је то песник навео? Погледајмо најпре прву песму коначне верзије књиге *Потукач*, "Завеса, димна":

Мој млади непријатељ, што га на углу улице сретох,
радо би посведочио моју жалост без почетка

⁹³ "Књига *Потукач* је још једна моја ходајућа књига. Површна, цинична, лака. Њу је ветар могао однети као старе новине низ улицу. Објавио сам је, дакле, спасао сам је од бољих верзија, од дорађивања, од мајсторисања које усмрћује" (Сабрана дела I 2012: 9).

и краја, да се само тога докопа, да зна, да може.
Али дан пролази без њега. Непознати се људи
гомилају на пешачким прелазима. Неко сумануто
виче. Тутње аутомобили. Димна се завеса разгорева,
подиже.

5.4.12.1. Тадић и овде у мало речи карактерише и себе и свог лирског јунака. Перифрастичким описом *жалост без почетка и краја* изражава онтолошки корен свог стања као вечите туге. Потреба младог (неискусног) непријатеља да посведочи непрекидну жалост лирског субјекта јесте заправо став лирског ја о томе да се људи туђом несрећом хране (*хранити се туђом несрећом*). Да жалост лирског ја, међутим, није жалост од овога света, или пак тренутна жалост (меланхолија) која се "обичним пролазницима" и неискуснима може "препричати", да је она много даља и дубља од онога што је само свакодневно, наглашено је троструким полисиндетом изричних клауза *да се само тога докопа, да зна, да може*. Немогућност "младог непријатеља" да разуме природу жалости лирског субјекта осујећује његову намеру да се поред лирског субјекта дуже задржи. Зато *дан пролази без њега*, без случајних пролазника, и све се наоко претвара у опис уличног призора. Уколико наслов као иницијални сигнал схватимо, осим у контексту текста, и у симболичком значењу, онда већ и он сугерише на неку границу где су прилике тешко распознатљиве. Да ли су оне такве због аутомобилског дима, перифрастички речено *димна завеса*, или димна завеса има шире метафоричко, заправо симболичко зачење међупростора, непробојне препреке, песник као да хотимично оставља отвореним. Ипак, на представу границе додатно упућује и инверзија именице и придева у наслову, и посебно осамостаљивање ових синтагматских чланова употребом запете.

5.4.13. Питање аутентичности, самобитности, у виду порекла туге и њене обухватности, у уводној песми постављено је као једна од кључних тема књиге. Она се посебно развија у песмама које тематизују природу писања или оних које су аутопоетичке природе, каква је и подужа песма у прози "Борхес је одустајао", чији ћемо само један део навести у наставку. А као што се

проблематизује тема писања, тако се проблематизује и идентитет јунака. О томе говори песма "Јунак", готово цела саткана од питања:

Шта данас ради мој јунак? Да ли је мој јунак добро
освануо? Да ли је устао, доручковао, прочитао
новине? Да ли је мој јунак кисао? Да ли је мој
јунак покуњен? Млатара ли моја узданица?
Да ли је мој јунак под барјаком? У шта се заветује,
шта смера, куд је навалио? Заговорите га још који
тренутак, напричајте му штогод, док ја не дођем.
Ево, долазим.

5.4.13.1. Иронични однос који песник у дијалошком облику успоставља према лирском јунаку двоструко је покренут: тобожњим незнањем о расположењу и уверењима лирског јунака, као да он живи независно од песникове имагинације, и немоћи песника да управља његовом судбином. Могућност да се јунак песме преобрази током ноћи, иронични је отклон од идеје о непроменљивости јунака, о типском моделу јунака, који је једном заувек обликован текстом. Избором речи у опису лирског јунака песник се изругује типичним представама идентитета и свега онога што о јунаку и он сам као његов творац треба да зна (да ли је кисео, покуњен, млатара ли, да ли је под барјаком, у шта се заветује, какви су му планови). Овим низом питања Тадић као да имплицитно критикује унапред створене моделе или механичку представу о књижевним јунацима, који настају "без крви и млека с усана", да парафразирамо један његов ранији стих, односно (ауто)поетички кредо. Песма се у истом, иронијском, тону и завршава – молбом другима да му, као да је реч о несамосталном и незрелом детету, причувају јунака јер он управо долази по њега.

5.4.14. Исмевање и критика поводом писања, тачније аутентичног стваралаштва, повод је и песме "Борхес је одустајао". У смени тема разговора које лирска јунакиња води телефоном са неидентификованим саговорником, сазнајемо, између осталог, и њено размишљање и став поводом писања: *има књига које ти нуде неку/ храну и истину од реченице до реченице, све/ афористичке истине, а оне друге књиге су досадне/, јер на обичан начин*

развијају радњу, а/ размишљала сам колико је лако данас писати,/ нарочито прозу, имаш толико модела за идентификацију/ да не мораш да тражиш себе, можеш/ да нађеш модел, најтеже је изаћи из модела,/ имати неку аутентичност, али људи су то/ прокљували, да, имаш великих читалаца док/ пишу, једним делом то је прочитано али/ прерађено, а другим делом то су заиста неизбежна/ понављања, неизбежна после свега што/ је написано, људски дух је данас експониран,/ страшно експониран, многи од рукаваца истражени,/ много се писало, свашта је дотакнуто да/ је то просто страшно, хало, да ли ме чујеш, не чујеш ме. Као да у Тадићевој поезији нигде нису експлицитније исказани став и критика поводом проблема аутентичног стваралаштва и креативне немоћи и ограничености.

5.4.15. Завршна песма књиге *Потукач*, "Лица намерника", уједно је и поента књиге и најава Тадићевог новог поетичког опредељења:

Добро кажеш то о мојим песмама које си некада,
узгред, читао. Опаска је умесна. Али како године
прођоше, не пишем више стихове откачене.
Једноставно, у мојим речима (као на површини
воде која неумољиво протиче) огледају се лица
намерника. Сада си ти један од њих. Више ништа
не знаш ни о мени ни о мојим песмама. Загуби ми
се сваки траг.

Формом имплицитног дијалога, песма почиње као наставак започетог разговора, можебити баш са младим непријатељем с почетка књиге. Не знамо шта је саговорник о песмама рекао, осим што исказ "не пишем више стихове откачене" као коментар-реплика на саговорникову оцену алудира у том правцу. Песник имплицира да мења своју поетику – од стихова откачених окреће се лицима намерника. Улога завршне песме као поенте, својеврсног коментара целине, може се пратити и ишчезавањем лирског ја. Ако је, наиме, у уводној песми саговорник (млади непријатељ) убрзо

нестао са хоризоната лирског ја, он сада постаје предмет песме (намерник), док се лирско ја повлачи са сцене, управо како је песник и замислио.⁹⁴

*

5.4.16. Већина тумача књигу *Непотребни сапутници*, уз књигу *Потукач*, виде као израженији преокрет у Тадићевој поезији.⁹⁵ У првом плану више није предметни свет, као у ранијим књигама, већ унутрашњи доживљај лирског субјекта. "Ова појава најочљивија је због напуштања именована осамостаљених ликова који су се као еманације зла појављивали у већем делу опуса Новице Тадића. Њихов изостанак неминовна је последица пребацивања центра поетског интересовања на лични план, и то са опажајног на психолошко, са емоцијом оптерећене опсервације на опсервацијом условљену емоцију" (Миленковић 2000: 197). "Са тачке гледишта ове збирке, пресудну улогу у померању, читавању оностраних значења у емотивно обојене визије уноси категорија подсвести, сна, као трансформативног принципа пореклом из појединачне психологије (што одговара визури ове књиге), који обавља улогу надградње опажајних момената, слично као што су то радили и мит и фантастика и симбол". А "пребацивање фокуса интересовања са описивања узрочника неурозе на последице њиховог дејства, нужно води новом третману старих тема" (Миленковић 2000: 196).

5.4.15.1. "Непотребни сапутници се у поетичком и језичком смислу у доброј мери наслањају на књигу *Улица и потукач*, јер продубљују не само песнички

⁹⁴ "Поистовећивање песника и лирског субјекта у неким песмама више је него очигледно, до извесне поетичке поставке, што ће рећи да се не одриче изговора вероватности или нужности, иманентног таквом поистовећивању, али ни привилегије властитог става. Штавише, песник од њега не одустаје. Две димензије Тадићеве нове песме, модерничка наиндивидуалност и аутономно наглашавање личног става, у очигледној су колизији. Раскорак је, међутим, плодотворан. Њиме се сугерише да је истицање екстремности веризма делом и поступак мимикрије, којим се омогућује да се за песму отворе и неки други простори. Аутор жели да буде сведок песама и посланик божји" ("*Крадљивац књига*", *Напаст*), (Потић 1995: 82).

⁹⁵ Има, додуше, и другачијих виђења: "песме у збирци *Непотребни сапутници* су, привидно, непретенциозни записи и опсервације свакодневице, њених призора и појава, фрагменти дијалога и унутрашњих песникових монолога, медитације њима подстакнуте. Реч је о песниковој реалности бесумње снажно и уверљиво дочараној. И пре нове збирке умногоме већ "освојеној". Питање је, зато, докле ће, без радикалних поетичких преусмерења, песникова консеквентност бити стваралачки сврховита?" (Б. А. Поповић 2000: 44).

позицију издвојености (што се може тумачити и као нека врста елитизма, дакле духовне узвишености над светином) већ указују на изворе личног грешења о основна начела хришћанског наука датих било кроз неку врсту исповедне приче, било као низ упечатљивих, метафоричких сентенција. Умерени ритам и наративно-описна сугестија читаоца усредсређују управо на оно што је у овој књизи у првом плану, а то нису ни гротескно-фантастична бића ни безимени потукачи, већ сами песнички субјект, који себе и свет види кроз бреме греха и опачине, одавно препуштен таштини, лажима, блуду, празним речима, мржњи, убиству, лакомости, издаји, забраву.

Ако је неименовано то константа у којој се зло преобраћа и метастазира, однос према њему је различит [...] песник се првенствено суочава са властитом мером огрешења о изворна начела хришћанске љубави и доброте, и зато је боље да се склони и од себе и од других у којима препознаје тај страх од исте варке (...), *ту сујетну потребу за лажном сликом о властитој аутентичности* (подвукла С.М.), (Пантовић 1999: 31).

5.4.17. Дакле, промене су пре свега у доживљају лирског субјекта и његовом окретању сопству као извору греха. Теме греха и покајања овде постају израженије, а песме са таквом интонацијом бројније. Израженије су песме у облику заокружене говорне форме: клетве, савета, покуде, жалбе: ("Клетва", "Тешко мени", "Глуво доба", "Два записа"). Обраћање је и даље једно од доминантних поетичко-стилских поступака, а чини се да је и разматрање учесталије. Такође, ониричко искуство, које је и раније било присутно у Тадићевој поезији, овде постаје једно од доминантних. "Успомене и снови су најистрајнија расположења лирског субјекта, подстрекачи његовог расположења и кошмара, извори смисла и бесмисла, станишта индивидуаних и колективних запамћења, те симболичних и загонетних представа" (Максимовић 2000: 8). Значај сна назначен је у овој књизи већ првим исказом уводне песме, "Повратак у Б.", датим у виду констатације, те тако "увода" у причу. Али прича није прича о сну, садржај сна остаје само наговештен, већ о ономе што следи након буђења:

Сан у возу је мора. На сивој станици
Пробудим се, погледам: пероном
Пролази сељак с пивском лименком
У руци. Видех после: куће, дворишта,
пурпурно лишће на земљи, на честарима.
Далека брда. И сунце, кад проблесну
у вратима купеа, између непознате
жене и њене кћери, мог анђела.

2

Ни данас нисам могао да изговорим
Име човека који ме је пре много година
Постидео. У телефонском разговору
нешто сам промрмљао, обећао што су
од мене тражили, спустио слушалицу,
отхукнуо, ударио рукама о бедра,
и сетио се давних призора, вода
што их је под вранино крило однела.

5.4.18. Дакле, већ је уводном песмом наговештен преображај из стања сна (море) у јаву и опажање њене стварности, али на крају, као последица сна, и симболичких наговештаја: поглед је прво усмерен на непосредни простор (опустели перон), а потом се удаљава и постепено сужава (од кућа, дворишта до лишћа на земљи и дрвећу), да би се дао у ширем кадру: иде до далеких брда, сусреће га проблесак сунца, а са њиме и појава анђела. Читав тај део описа, реалистички је заснован, али доживљајно обојен, на шта указује употреба аориста (*видех, проблесну*), асидетска веза радњи (*пробудим се, погледам*) и парцелација једног, заправо два члана описа природе (*далека брда; и сунце кад проблесну у вратима купеа*). Симболички наговештај који се може тумачити као плод сна лирског ја јесте доживљај кћери непознате жене као његовог личног анђела. Симболика је заправо, у контексту Тадићеве слике света, двострука: има везе са сном, али и амбивалентним доживљајем светлости, о којем читамо песников исказ: "Има светлости и у мом свету, има одблесака. Блесне поглед зависти и мржње. Засветле речи злурадника.

Светлуцне зла помисао у глави. Крвник, док прилази жртви, пун је светлости. Пуна је светлости и она, та моја непролазна ноћ, која испуњава све моје речи. А црни пев се наставља. А нада? А ведрина? Сви смо овде, и нико нам неће доћи” (Сабране песме IV 2012: 280).

5.4.18.1. Акценат је на емоционалности лирског ја и у другом делу диптиха, на шта прво указује његово стање (*ни данас нисам могао да изговорим...*), потом и структурно усројство описаног стања: асидетски глаголски низ радњи дочаравају емотиван однос према садржају о којем говори (*прогрмљао, обећао, спустио, отхукнуо, ударио, сетио се*). А садржај разговора је и овде, као и иначе код Тадића, изостављен, његова природа може се једино тим изостављањем наслутити, док је према реакцијама лирског ја и његовим сећањем давних призора овај део диптиха, по тону и сликама, у контрасту са првим.

5.4.19. Известан мотивски дослух постоји између уводне и завршне песме, с тим што је завршна, ”Склопићу твоју књигу”, у поента и закључак читаве збирке:

Склопићу твоју књигу – нећу је читати.
Доста ми је твоје лелујаве измаглице,
Доста оближњег брежуљка и залазећег
Сунца. Ево, пред њима стојим, као демон.

У веома сведеној слици, тек неколико сигнала упућују на могуће кохезионе везе две песме: ако је на почетку сунце излазило, оно сада залази. Помињање нечије књиге, и одбијање да се она чита, упућује на њен садржај – лелујава измаглица може бити и природа. Оно што је раније виђено постало је део искуства лирског ја, али то искуство у контрасту је са његовим стањем или карактером: лепота окружја није оно што смирује лирско ја, као што ни природни амбијент није његов простор. У том смислу гледано, као и два дела уводне песме, тако и прва и последња песма граде контраст: бег који је лирско ја предузело отискивањем у природу или бег у сећање, није, међутим, променило и њега самог. Контраст је, макар видљив само на лексичком (односно синтагматском) плану, још у нечему – у карактеризацији сапутнице

на почетку и себе на крају: она је *мој анђео*, он је *као демон*. Иако синтагма *мој анђео* има амбивалентни призвук, уколико у поменутом односу посматрамо ове две песме, постаје јаснија и тематско-мотивска промена ка окојавању греха у песмама ове књиге. Чак се то окајавање може пратити као једна од његових везивних нити.⁹⁶ А тој претпоставци може се придружити још једна песма са мотивом књиге као кохезионим елементом, песма "Књига, сан": *На ниској столици, гле, Књига се сама отворила./ Пухнуо однекуд ветрић, Дах Господњи*. Као да током књиге лирско ја прати промене око себе и покушава да их у себи препозна.

5.4.20. Међутим, да "непотребне сапутнике" можемо тумачити двојако, и да се чини "да песник ту двострукост подразумева као онај невидљиви принцип, као ирационално средиште око кога се песме, вођене неком, неименљивом, центрифугалном силом окупљају у књизи" (Пантић 2002: 140), важно је како са становишта композиције књиге, тако и песама аутопоетичког круга. "Следимо ли веристичку димензију Тадићевог певања, "непотребни сапутници" су сви, дословно сви који нас окружују. Самоћа у мноштву, а такав је случај у граду, није монашког већ демонског порекла, усамљеност расте сразмерно повећању броја људи са којима привидно делимо исти простор. Али у једној вишој, симболичкој пројекцији, која се јавља у позадини Тадићевих песничких слика-негатива, ти "непотребни сапутници" могу бити, и јесу, саме песме" (Пантић 2000: 141). Сада ћемо обратити пажњу на тај круг песама, а пре свега на песму "Тавански запис":

Град је складиште

Магарећих вилица

⁹⁶ Рецимо, примећени су, као и раније поводом песама о песми или другим темама, опречни начини доживљаја смрти и нестајања: "У пјесми "Поука" помисао на неминовност "смрти" прераста у мудрост и тихост "живљења". У пјесми "Два епитафа" поприма ироничне конотације. У пјесми "Тешко мени" израста у горко покајање, у невјерицу и страх да ће бити заборављен "као гроб испод гробова". Разумевање и сазнавање света у себи и око себе "више је утемељено на дубокој сумњи и деловањима заумних сила, наталожених архетипских представа, него ли на рационалној спознаји. У томе је свакако садржано и поријекло разноврсних стања пјесникове душе: смирене преданости, циничне равнодушности, ироничне побуне, уздржаног алтруизма, али и његове снажне мисаоне инспирације и згуснутих асоцијативних значења [...]" (Максимовић 2000: 8). Дакле, амбивалентан тон и амбивалентно виђења одређеног стања сталан су Тадићев поступак у композицији књиге, као и поводом обраде одређене теме.

У мене
људи-уљези
Корење пустили
Букнуће преконоћ
Из мојих песама
Туђе песме – мени
Испод грла лептирице

Погрде
Речи жвалаве
Снимци лоповски
Надвладаће ме

5.4.21. Песма "Тавански запис" говори о немогућности настанка чисте песме, и у вези са тим о ономе ко има моћ над стварањем (уп. песму "Тамна моћ", т. 5.4.5. и 5.4.5.1.). Борба између појединца, лирског ја и нежељених гостију предочена је у подтексту као борба за аутентичном песмом (уп. и песме о скакутанима т. 5.1.15–5.1.18.).

5.4.21.1. Читава је песма грађена од низа слика, и то различитим типовима метафора. Почетна опис града дат је копулативном метафором (*град је складиште магарећих вилица*). Потом се са општег плана прелази на појединачни, лични: хифенском метафором *људи-уљези* песник дочарава незване, нежељене сапутнике, мноштво који су постали део лирског ја запосевши његов простор (*корење пустили*). Последице тог односа одразиће се на стваралачки план – неминован је њихов уплив у његов рад, незадрживо и немогуће неутралисати их: апозицијском метафором *туђе песме – мени испод грла лептирице* дочарава се раздраживање, голицаваост, сугерише немоћ да не проговори и њиховим гласом, њиховим речима⁹⁷.

5.4.21.2. Природа изговорених речи – туђих песама носи негативни вредносни предзнак (*погрде, речи жвалаве, снимци лоповски*), а набрајање и њихова множина у функцији су дочаравања превласти страног удела у чину настанка аутентичног дела. Извориште песме, дакле, стално измиче, песник је под утицајем *људи-уљеза*, оних који се поткрадају у његов живот, одводе га

⁹⁷

О типовима метафора в. Ковачевић 2000: 19–39.

од чисте песме, јер се њихов говор меша с његовим, а будући да је по природи реч о мучном, нечистом, украденом, оно и надвладава. Сlikовито и индиректно Тадић предочава ко има моћ над стварањем.

5.4.22. Мотив отимача, крадљивца песама, и посредно некога ко утиче на стваралаштво, експлицитно је изречен и у песми "Дошао си да ми тражиш песме", с тим што се узрок настанка песме мења:

Дошао си да ми тражиш песме, видим те!

Ништа не проговарај, ништа.

намам песма, немам стихова.

Само неко сплеткарење

Малих демона у куту, и тамо

Поред прозорске завесе, ноћу.

Само се ружне мисли роје

И одељују ме од Господа.

И бреме грехова носим,

и зло ме речи уживају.

Хиљаде мртвих чворова

пало је на моје срце,

стегло га. Песама, кажем ти,

немам; и неће их ни бити

задуго. Не опомињи ме,

не преобраћај се у моју муку.

Само не у стихове,

нек моје сузе падају у трње,

папрат и коприве. Не брзај

језиком; не наваљуј тако.

Небасаће већ на моје песме, чудиће се.

Ниси ми добродошао, не почињи разговор.

5.4.22.1. Читава је песма компонована као имплицитни дијалог лирског ја и сабеседника, немилог госта, у улози уходе за песмама. Лирски субјект одриче постојање песама и исповеда како постоји само неко сплеткарење малих демона у куту, да песма не може ни настати због ружних мисли које се роје и

одељују га од Господа. За разлику од песме "Тавански запис", где су узрок неаутентичности људи-уљези, у овој песми узрок је грешност лирског ја као вид његове стваралачке раслабљености. У оба случаја пак он потпада под један или други вид слабости. Слабост је грех, па се у том смислу мотив покајања као један од доминантних у Тадићевом опусу, посебно његовом другом делу, односи и на тему настанка аутентичног дела. О томе говори и песма "Брат":

Биће то нека књижица, каже мој брат.

Да, баш књижица, а не књига.

А ја, не писац већ мрвица од писца,

Пишчић, кончић. Безначајна особа;

Пепео који говори. Болест од Бога.

Недостојан сеоског пута којим идем.

Све најгоре на једном месту,

Под старим капутом, крпаном.

5.4.23. Иронијом у наслову Тадић још јаче интензивира унижење ствараоца. Тако се у овој књизи прати градацијски развој у тематизацији стваралаштва, песника и аутентичне песме. Неколиким стилским средствима и поступцима – деминутивима, контарстом, осамостаљивањем реченичних чланова, парцелацијом, те двостуким асидетом (*мрвица од писца; Пишчић, кончић; Безначајна особа; Пепео који говори. Болест од Бога*), интензивира се слика самоунижења лирској ја, односно фигуре песника (*недостојан сеоског пута којим идем, све најгоре на једном месту*). Мотив старог капута повезује ову песму са песмом "Кожух", која је, уз још неке песме, формом приче али и молитвеним тоном веза и са наредном збирком *Окриље*.

Зима. Дошли незвани и однели ми кожух.

Сад, чиме да се покријем? Само молитвом

И дрхтавим, лаким крилцима мољаца.

Од мноштва утисака и помисли нек ми се отме

Памет. Поцрнело моје име, отвори се, шапни.

5.5. Макродискурси *Окриље, Тамне ствари, Незнан*

5.5.0. Збирка *Окриље* је Тадићева жанровски најхибриднија књига. Чине је девет циклуса, од којих су неки писани у форми слободног стиха (*Однекуд, Познанства, Тираде, На посебним листовима, Бројанице*), други као поетска проза (*Кокошке, Молитве*), трећи као дневничке белешке (*Болница међу чемпресима*), четврти у везаном стиху (песме у седмерацама, осмерцима и деветерцима) (*Летачи на слову*), иначе атипичним за Тадића⁹⁸. У целини узевши, овакав поступак компоновања предочава да „различити одељци једног дјела могу се стилски разликовати, због чега се остварује контраст који може имати пресудно стилистичко дејство” (Лешић 1987: 189). Такво *пресецање контекста* – преношење из једног стилистичког система у други, ствара изразиту динамичност у перцепцији песничког текста. Посебно питање је колико овај контраст на формалном плану уноси и контраст на другим нивоима – рецимо, у природи и позицији лирског ја, основним осећањима, начину обраћања, атмосфери, тематици.

5.5.1. На извесну врсту контраста у природи лирског субјекта, односно његовог осећања света, указао је М. Паовица истакавши га на плану лирског жанра и интонације поетског говора: „Поред низа сугестивних лирских записа и песама у прози, Тадић у *Окриљу* исписује више антологијских остварења класичног молитвеног жанра, као и неколико бројаница – суптилних варијација о егзистенцијалном и стваралачком очајању. Очајања услед доживљаја индивидулане грешности, изгубљености и богонапуштености, с једне, и предосећаја искупитељске немоћи песничког чина, с друге стране. *Антитетички постављене у неправилно наизменичном распореду* (истакла С. М.), те две скупине песама чине, уз друге њима значењски сродне текстове, основну драмско-религијску потку ове Тадићеве збирке” (2006: 372–373).

⁹⁸ Збирка *Окриље*, тринаеста Тадићева песничке књиге, први пут је објављена 2001, а потом 2012. у оквиру *Сабраних песама*, у прилично измењеном облику у односу на прво издање. Разлике између прве и коначне верзије рукописа пре свега су у успостављању циклусне организације, прекомпозицији песама и додатком две нове песме (Хамовић III, 2012: 256–266). Иако овде нећемо улазити у генезу књиге и текстолошку анализу различитих верзија, важно је скренути пажњу на ове измене утолико што поједине жанровске врсте сада постају и засебне целине у оквиру контекста књиге (као што су, рецимо, молитве и бројанице). Те целине, односно циклусе означаћемо као стилистичке микроконтексте, а читаву збирку *Окриље* стилистичким макроконтекстом.

5.5.2. Иако бројанице, мале молитве „и њима сличне песме и стилски и семантички непосредно произилазе из доминантног 'црног тока' Тадићевог певања”, а „појава чистих молитвених записа представља, неспорно, формалну новину и привидан парадокс у Тадићевој поезији”, истиче се да се „ништа битно не мења на самој ствари, у бити егзистенцијалне ситуације и Тадићевом доживљају песничког сопства, већ само да се песник коначно усуђује да заузме и један нови, молитвени став с обзиром на пароксично животно и духовно искуство зла” (2006: 373). Мада критичари и тумачи од *Окриља*, па и *Непотребних сапутника*, истичу све израженију песникову окренутост молитвеном тону, те изразитију диференцијацију између греха и спасења, овај свет за лирско ја, било да доминира иронијски, трагични, клетвени или молитвени тон, остаје место патње и испаштања. У молитвама се зазива Господ и смрт призива као изабављење од овоземаљског живота, а „у понеким од бројаница које лирски субјект опсесивно понавља није искључена ни могућност разрешења у мрачном, стравичном кључу утемељеном у ранијим збиркама: 'Идем црн/ Идем скврн/ Идем оцу свом' – пошто се Отац овде може разумети и у смислу божанског и у смислу демонског начела. Ни бројаница која носи наслов 'Напустио Господа. Бројаница великих слова' не даје једнозначно разрешење, поготово не такво које би недвосмислено упућивало на превагу светле стране и савладавање демонског. Страва је заправо појачана изричитим призивањем Господа [...]” (Радојчић 2009: 82).

5.5.3. Као што се и у оквиру одређене теме или тематског регистра прате промене тона, тако је и унутар ових циклуса. Тако се, рецимо, молитве упућују због различитих побуда (због пијанства, за смирењем у Господу), или се бројанице користе у различите сврхе: “Док је прва бројанива упућена на портретисање ђавола, друга носи саветодавни тон поуке у духу исихастичког поимања самоспознаје кроз ћутање” (Младеновић 2013: 237).

5.5.4. Поменути распони и промене могу бити и у контрастном односу, па је читава књига *Окриље* обележена различитим врстама контраста – од формалног, интонативног, до значењског. Суптилне назнаке овога типа изведене су и у оквиру појединачне песме. Наиме, док је семантичка диференцијација насловног појма готово недвосмислено јасно изведена на

нивоу књиге⁹⁹, постоје и такви примери где се на микроплану сучељавају два приципа, која потом своја евентуална разјашњења добијају у песми, и, шире, читавој књизи. Тако нам већ почетном реченицом уводне песме „Записано погнуте главе” Тадић наговештава „кључ” у разумевању супротстављених појмова и осећања:

Опет ме је растужила помисао
на срећу. Тај се кључ окренуо,
и тако је ово грцање почело.

На столу кора хлеба,
порција посне каше.
А све је почело широким замахом, и песмом.

Опомене не прочитах, погодан прође трен.
Био сам махнит и безуман човек,
кад допустих да паднем и у пепео се обучем.

5.5.4.1. Парадоксалност, додуше само привидна, да из једног позитивног осећања проистиче њему готово супротно, дакле, да срећа изазива тугу, осим што сугестивно дочарава о каквој врсти стваралачке инспирације је реч, отвара основно питање онтолошког одређења среће: она не само да је лирском субјекту недостижна, она је сама по себи илузија. Управо свест о нечем суштински ускраћеном потребан је „кључ” да би певање почело. Све, дакле, настаје из оскудице, и то оскудице која долази као последица привида обиља: *На столу кора хлеба,/ порција посне каше./ А све је почело широким замахом, и песмом.* У основи овде назначеног контраста *оскудица : обиље* не

⁹⁹ Пошто лирском субјекту опасност долази са свих страна, појам *окриља* односи се и на заклон од спољашњег окружења и на заштиту од онога што прети из унутрашњости лирског ја. Семантичка диференцијација овог појма, без обзира на то да ли је експлицитно употребљен или метафорички представљен (нпр. мотивом кишобрана, из песме *Кишобран*), нужно је ослоњена на контекст песме, односно књиге, јер окриље једном упућује на општу представу неба као заштите, други пут на појединачни, лични заклон. А оно што је заклон, заштита и што је у колективној меморији симбол вишег смисла или правде – небо (РСЈ 1971: 110), у овим стиховима или записима постаје претеће. Поједине песме реферишу на НАТО бомбаровање Србије 1999. године, и операцију Милосрдни анђео. Зато у песми *Из окриља* Тадић понавља готово исту реченицу из белешке о томе како је књига настала: „Намах нападач загрми и с неба прасне, из окриља јединог. Да све послове прекинемо и у чуду застанемо.”

налази се материјална представа ових појмова, већ привидна парадоксалност да без једног начела нема другог.

5.5.4.2. Обиље и оскудица нису заиста материјалне природе, или то нису примарно, већ су поједине предметне референце знак њихове симболичке димензије. Отуда амбивалентан доживљај поводом осећања очајања и скрушености у стиховима: *На столу кора хлеба и порција посне каше/ А све је почело широким замахом, и песмом*. Ускраћеност правог контекста како песма настаје још више истиче контраст између онога што се некада хтело и онога што се има, између жеља, нада и реалних могућности. Та *места неодређености* дефинишу и онтолошки статус песме и поезије.

5.5.5. Проблематизација настанка песме, поезије и писања сугестивно је дочарана искушеничким, испосничким животом. Лирско ја не евоцира неко изгубљено стање среће, већ говори о *помисли* на срећу, и једино га таква представа, а не и неко конкретно искуство, растужује. Насупрот барокној слици кола среће, прилогом *опет* не означава се да након среће нужно следи несрећа, већ да је несрећа једино стање, а људска је слабост када на живот као проклетство заборави (о чему, између осталог, говори целокупна Тадићева поезија). Зато њега растужује не неки потенцијални простор среће, јер њега ни нема, већ она слабост да се у његову химеру поверује. То веома сугестивно илуструју и стихови песме „Ветру“:

Не страхујем од силника света, већ од тебе благи
пролећни ветре. Ти ме лако дохватиш и узнесеш
далеко, на треће небо. А тамо, мене губа појела,
зло се моје умножило, а сви други – лепих лица
прилике, сви анђели међу рајским птицама. Само
ја недостојан, ветре пролећни. Само ја цвилим и за
нечим се осврћем.

5.5.5.1. Слично претходном примеру, ови нам стихови предочавају како срећа као таква није измештена, она није на неком другом месту; она је код Тадића непостојеће, празно место. Због тога ни тужење није јадиковка за изгубљеном срећом (*Само ја цвилим и за нечим се осврћем*), већ се оно рађа због људске слабости у нади да је она, симболизована трећим небом, можда

достижна. Зато узрочник неспокојства лирског ја није конкретна моћ, већ апстрактна, неухватљива сила. Тај очевидан синтагматски контраст (*силници света : благи пролећни ветар*), синтаксички реализован супротним везником *већ*, потом и везником *а* (*а сви други – лепих лица прилике*), послужио је песнику да истакне онтолошки корен јунакове несреће, да јасно укаже на природу и извор неспокојства лирског ја. Он је још упечатљивији због конкретности знака (*благи пролећни ветар ствара осећај пријатности*), који тек на симболичком плану истиче додатни семантички контраст: на трећем небу сви су рајске прилике, сви су, дакле, идеалне копије једног одређеног стања. Од њих се једино издваја лирско ја, које је недостојно или због своје неснађености или због узмицања да се утопи у једноличну и лажну слику идиле. Лажна слика среће гора је од сазнања о њеној химеричности, као да се ишчитава у идејном подтексту, иако то сазнање не нуди и олакшање.

5.5.6. Контраст *оскудност : обиље* у идејној подлози књиже активира и контраст успостављен заменом теза *истина : обмана – Хвала ти, сенко, што нас увек обмањујеш истином у уморним очима* („Реалист”), или *пуно је празно – Пуна су кола вргових понуда* (у значењу пуна су кола ничега, „Огони од себе”), као и преозначавање важног и споредног предмета за настанак песме, *петелка од јабуке : јабука* („Добротвор”). Такве су контрадикторности као израз *вишка смисла* најбоље оличене оксимороном *мртве драгоцености* („Баласт”)¹⁰⁰.

*

5.5.7. Међу променама које су Тадићеве касније збирке доносиле, осим жанровских новина, посебно су истакнуте оне које се односе на мењање перспективе од спољашњег ка унутрашњем свету (видели смо, посебно од књиге *Непотребни сапутници*). И *Тамне ствари* претвасходно се односе на тему човекове душе, док по основном песничком поступку књига ”представља контаминацију два његова обрасца, фантастичног и веристичког, обухватајући свакако и укрштај њихових особености, песничке слике и лирске нарације, осећања језе и наглашене ироније” (Потић 2003:

¹⁰⁰ О томе да се оксимороном не представља бесмислен него повишено смислен исказ, као и о разлици између оксиморона и парадокса в. Ковачевић 2000 : 95, 93–100; 111–115.

143–144)¹⁰¹, по чему остаје у домену Тадићевих доминанти. У песмама ове књиге "као да је на снази тежња да се већ виђен, једанпут опеван свет призове у новим транспарентнијим варијацијама, и да се, у исти мах, дезилузионистички антиципира смисао властитог песничког прегнућа и коначна судбина његових резултата" (Паовица 2006: 373).

5.5.8. Неколико је централних тема у књизи "Тамне ствари" – смрт, старост, усамљеност, а поезија се, израженије него до сада, доживљава из угла поменутих перспектива. Лирско ја, које се све више у себе повлачи, и чији је глас исповеднији него раније, говори о греху, слабостима, заблудама, искупљењу, али и друштвеним околностима – политика, слава, површност, пролазност. "Па ипак, насупрот гротескном уобличавању призора, патосу страве и одсечно ироничним обртима у ранијим Тадићевим краћим песмама, у његовим новијим лирским осведочењима преовлађују благо иронизована поетичност и наглашено меланхолична интонација поетског говора" (Паовица 2006: 374). Зато ова збирка, и поред приличне тематске дисперзивности, "поседује јединствено емоционално и значењско тежиште у снажном осећању животног апсурда и неодољивој чежњи за смрћу и нестајањем" [...], односно будући да је такав егзистенцијални доживљај "истовремено и доминантан садржински топос целокупног досадашњег Тадићевог песништва" (Паовица 2006: 373–374), већ опеван свет указује се у светлу поетичке доследности.

5.5.9. Када је о аутопоетичким песмама реч, овде се наставља тон из књиге *Окриље*, у представи писања као искушеничког живота и облика испаштања. Такође, иако су многе песме варијације на тему смрти, старости, покајања, израженије је присутан мотив заблуда, лажи, превара, такође покренут претходном књигом. Заправо, овај је мотив био присутан и у ранијим Тадићевим књигама, али док је био подведен под неке доминантније мотиве сада је експлицитно и осамостаљено представљен. Таква промена у домену мотива изазива и промену у тону али и песничкој слици – симболичка сугестивност и вишезначност сада су замењени дословним представама. "У

¹⁰¹ Поетички став – захтев да се реалност и иреалност стопе јер се тек њиховим сплетом може постићи тачна слика многострукости и разноликости света (2003: 144).

најновијим Тадићевим песмама, ипак, све је мање чудовишних сподоба и шокантних призора, оних незамисливих ругоба од којих се одвраћа поглед, а све више обичних и сведених песничких слика и симболичког транспоновања значења ка метафизичким аспектима и коначним сазнањима” (Ђорђевић 2003: В4). Међутим, ”ако и нема толико грозде и језе у песничком доживљају, он је ипак несумњиво болан и суморан. Уместо ругобе чије се лице цери преко целог ткања песме, овде се у њеним сликовитим појединостима и симболичким наговештајима разазнаје мрачно лице смрти, узалудности и коначног пораза” (Ђорђевић 2003: В4).

5.5.10. Поред промене тона и промене поступака, видна је и промена у тематизацији поезије. ”У овом песничком свођењу и полагању рачуна пред оним првим анђелима никако се није могла заобићи тема поезије, њеног смисла, оправдања. И одговорности. Ову теоријску тему Тадић не обрађује уопштено и теоријски већ лирски, усредсређујући се *на смисао који поезија има не начелно, не естетски, већ који добија у егзистенцији* (подвукла С. М.). Мерено на кантару егзистенције њена моћ и учинци су оксудни, сведени на тренутна виђења, на ”неколико живих слика”, о ономе ”што је било и нестало”, а и данас одузима дах” (Ђорђевић, исто).

5.5.11. У контексту преовлађујуће теме и тона – свођења животних рачуна – издвајамо почетну песму, ”Песма са трга”, затим диптих ”Вече, ноћ”, песму ”Тамне ствари”, и поједине песме из круга аутопоетичких песама.

Уводни текст, ”Песма са трга”, како је примећено, ”представља парадигматски образац модела света књиге *Тамне ствари*. Песма почиње веристичким детаљисањем у приказу спољашњег света, што је само повод за опис унутрашњег стања лирског субјекта. Оно, негативно, узроковано је стањем света. Дошавши до констатације општег, песник се враћа појединачном, и, захваљујући тој повратној спреси, уздиже га до универзалног значења. Такав смисао, стога, имају све мотивске појединости ове збирке, без обзира на то из ког нивоа бића потичу” (Потић 2003: 144).

Савијајући новине у трубу,
Ишао сам тргом
И гледао около.

У седој глави испредао сам
Суморне мисли;
Срце ми се жалостило.

Да сам век провео у другом граду,
Међу другим људима,
Исто би било.

Исто би текли дани, кратећи ми дах.
Иста бих зла бројао,
И у прсте дувао.

Моје је тело погана жртва, дим и магла.
Моја крв се више не пропиње.
Мој говор се не сећа ничега.

5.5.11.1. Полазна наративно-описна ситуација предочава лирског субјекта у улози посматрача околине, а потом и коментатора сопственог живота. Овај нови став, став коментатора, важан је и за песме о песми. Посматрачка перпектива са спољашњег (трг) прелази на унутрашњи домен, представљен типичним говорним фразама (*седа глава, суморне мисли, жалосно срце*). Имајућу у виду поливалентност Тадићеве поезије, ни овде се констатација лирског ја да би му било исто да је живот провео негде другде не може једнозначно протумачити: исказ предочава да је реч колико о општој слици да је све исто свуда, толико сугерише и да је реч о карактеру лирског ја и његовом доживљају света. Последњи терцет нигде не експлицира, али у контексту раније реченог предочава да се тело, крв и говор односе на стање пролазности. Наиме, мотив тела, присутан код Тадића од раних збирки, мења се од преовлађујуће симболичког до конкретног. Иако песник тело и телесност слично описује из збирке у збирку (рецимо, *дим, магла, поганство*), њихова улога је промењена: од симболичког описа до описа у функцији егзистенцијалног стања.

5.5.12. Погледајмо диптих "Вече, ноћ", који се односи на пролазност и свођење животних рачуна.

1. Вече

Од јутра до вечери,
Дан од малих невоља.
Овде ћу, кажем, да станем,
Да станем поред зида,
Да станем и да плачем.
Али, ноге ме носе даље,
кроз уличну буку
и јетких речи оспу.
Газде празнине и лажи
Нешто су ми рекле,
Палацнуле, гукнуле.
Узалуд одвраћам очи
Од људи и зидова,
Кад смртна сам сена.
Узалуд ветар помињем,
И благе пролећне воде.
Не могу да се отмам
Из твојих руку, туго.

2. Ноћ

Као у младим годинама,
Нешто се дуже пред
Огледалима задржавам.
Одлетели су пусти и
Варљиви снови. Мисли ми
Стижу однекуд, као да
Нису моје. О ствари се
Саплићем, кад се одлучим
Да најзад, из собе у собу,
На ноћни починак кренем.
Угасим светло, руке на грудима прекрстим.
Присећам се којечега,
Уздишем, ране бројим.

Окренем се у постељи:

Поред мене легле туга и тишина.

И још као да ће ме неко чути, кажем:

”Још није стигла тама крајња”.

5.5.12.1. У насловима диптиха предочена је промена временског амбијента: прво је вече, потом ноћ. Оба дела почињу констатацијом, с тим што први по тону има универзални смисао, који потом бива конкретизован, док је у другом делу предочено стање из субјективне перспективе. У песми доминира презент (*кажем, носе ме, одвраћам, помињем, не могу да се отмам*), који оставља утисак непрекидности, непролазности стања у којем се лирско ја налази као стања вечно истог. Чак и када дође до промене (*али, ноге ме носе даље,/ кроз уличну буку/ и јетких речи оспу; газде празнине и лажу/ нешто су ми рекле/ Палацнуре, гукнуре*), она је само привремена, односно привидна, без далекосежнијег преокрета у животу лирског субјекта, на шта указује наставак песме. Такође, на такво стање, прилошком синтагмом и тоном гномске мудрости упућује и уводни исказ у функцији ентинема: *од јутра до вечери дан од малих невоља*. Вече је тако ознака и конкретног доба дана и апстрактног стања, нешто што је уједно и тренутно и трајно.

5.5.12.2. Други део диптиха, ”Ноћ”, наставак је пређашње слике – лирско ја више нема илузија, неспокојно је због неумитне пролазности (а не демонске природе), несигурност осећа и између своја четири зида. И овде доминира приповедачки презент као облик којим се изражава унутрашње проживљавање непролазног стања, вечите туге. Проток времена дат је низом догађаја који следе један за другим (*задржавам, стижу, саплићем се, кренем, угасим, присећам се, уздишем, бројим, окренем се, кажем*).

5.5.13. Прилично херметична, последња песма књиге, ”Анђео с очима које извиру”, завршава се ”једном неочекиваном и малом искром наде. Насупрот свему минулом, а и ономе што га још чека, Тадићев лирски јунак почиње да се узда у трећег анђела, оног којем извиру очи и који ће прелиставати његове

црне образе "као књигу". На самом дну "Тамних ствари", у корену песничког вида, тиња нада у правог читаоца" (Ђорђевић 2003: В4)¹⁰²:

Анђео с очима које извиру
Прелиставаће моје црне образе
Као књигу

5.5.14. Дакле, песме о поезији постају другачије интониране – у улози некога ко своди животне рачуне, лирско ја изражава свој однос према поезији и писању. За разлику од ранијих остварења, тај однос прећен је егзистенцијалним стањем, променама које доноси пролазност, а о чему говоре и песме: "Позив", "И дође стих походан", "Кад никога нема", "Остани још ту", "Писмо, сан". Оно што поводом ове теме остаје исто јесте њен свеукупни статус: ни сада се поезији не придаје привилегован положај, говори се о њеној маргинализованости, а одређује се и на личном ("И дође стих погодан", "Кад никог нема", "Остани још ту") и на општем плану ("Престоница поезије").¹⁰³ Експресивност, када је присутна, више се огледа у неком детаљу или исповедном тону, него што почива на зачудности песничке слике. Све је израженији и став песника као коментатора своје поезије. Песма "Кад никог нема" својеврсни је аутокоментар песниковог односа према изабраном позиву:

Кад никог нема, седам за сто
И размишљам о томе
Шта ми је поезија дала и узела.

У неколико речи,

¹⁰² "Правећи биланс свога постојања, лирски субјект се припрема да изађе пред своје анђеле, оне који су га "могли измислити/ У јужној ноћи под бистрим звездама", дакле, да после свега стане пред њих са својом котарицом земаљских плодова. А у њој су "јабуке и крушке, уздаси и сузе", све оно што су они изгубили, "Јетке и благе речи, све фина паучина". (песма "Лествице").

¹⁰³ "У Тамним стварима судбина поезије се решава измађу два нимало утешна искуства, оног у појединачној егзистенцији, које саопштава лирски субјект песме "У шуми", свестан да својим стихом никога не може усрећити, и оног искуства из колективне егзистенције, које се износи у песми "престоница поезије", а то је сазнање о испражњености најлепших дарова песничтва из којег "смо сви протерани" да у њему ветар борави. Моћ песничке речи је, дакле, незнатна, а преостали њени забрани непосећени су и опустели" (Ђорђевић 2003: В4).

У неколико живих слика,
Записивао сам тренутна виђења.

Оно што је било и нестало,
Одузима ми и данас дах.

Било је ту повуци-потегни,
И особа свакојаких
(које киње),
и збитија недоличних
(срам да букти),
и гласова загрцнутих
(мучитеља).

Живот сиромахов
Украсио је свако на свој начин.

5.5.15. Изједначавања живота и поезије присутно је у песми "И дође стих погодан". Док је песма "Кад никог нема" реалистички опис поезије, каквих је претежно у овој књизи, има, међутим, и таквих које задржавају симболичку пројекцију. Таква је, рекли бисмо, аутопоетички интонирана песма "Писмо, сан": *Нечитљиво писмо/ (које сам добио/ од не знам кога)/ лежи на столу, / поред моје руке.// У њему све речи/ Прелазе у цртеже/ Коња и људи,/ Звери и птица. // И све је као у шали/ Коју су смислили/ (да ме збуне и насмеју)/ ђаволови ђаци.*

5.15.16. Именовање тамних ствари доводи се у везу са поезијом, писањем, односно фигуром песника. Песма по којој је књига понела назив, "Тамне ствари", садржи поетички став:

Тамне ствари отварају моје очи,
Подигну руку, грче прсте.

Оне су далеко и близу,
Иза девет брда
И у станишту скровитом.

Ноћ је њихово царство,
А дан који свиће
Огртач од светлости.

Нема снаге која их може поништити,
Разрешити или објаснити.

Оне остају тамо где су.
У грудима, у срцу из кога шуморе.

За разлику од песме "Тамна моћ" из књиге *Улица*, у овој се мотив уметника-ствараоца другачије третира. Овде није он тај који има моћ над стварима па тако и њиховим обликовањем, претакањем у песму, већ су ствари те које утичу на њега. То се прати и граматичким односима: "тамне ствари", тј. садржаји сна" стоје у улози граматичког субјекта, док је сам песник у својству објекта. А када у једној строфи "тамне ствари" пређу у улогу објекта, оне постају непоништивим, неразрешивим и необјашњивим, да би се поново нашле у субјекатској улози као сугестивне али недокучиве тамне силе. У њима, а не у стваралачкој интенцији, почива "тамна моћ", јер ни стваралац кога оне привлаче и инспиришу не прозире њихов смисао. Стога оне "остају тамо где су / у грудима, у срцу из ко шуморе". У исти мах, то је и разлог због којег уметник не може да се горди улогом демијурга" (Паовица 2006: 361). Доминација тамних ствари, осим граматичким односима, исказана је и лексичким избором и синтаксичким односима: након радњи које врше над лирским субјектом (прва строфа), тамне ствари се просторно локализују – прво се саопштава да су *оне (и) далеко и близу*, потом се одређење перифрастички проширује, али тако да не доприноси конкретизацији простора, већ његовој још већој апстракцији (*иза девет брда / и у станишту скровитом*). Просторна обухватност не односи се и на временску, јер оне царују ноћу, а дан их скрива (што је синтаксички исказано супротним везником *а*). Тама је дакле одређена као реална, ноћна тама, али њена моћ се тиме не ограничава, јер оно што се не може *поништити, разрешити или објаснити* упућује на другу врсту таме, на душевну таму, или на зло. То је зло локализовано у човеку, метонимијски у његовим грудима,

односно метафорички у срцу из кога шумори. Синтагма "отворити очи" употребљена је конотативно у значењу "моћ вида", моћ да се нешто схвати или спозна. Тамне ствари имају ту моћ, која, рекли бисмо, постаје покретач инспирације, писања. Занимљиво је да и у једној од својих последњих песничких књига Тадић користи слику руке у наговештају теме стварања и фигуре песника, као што је то чинио и на почетку, у својој другој књизи *Смрт у столицу*, мотивима ноктију, прстију и руке (в. песме "Кокош у соби", "Они нокте зајахују", "Дремеж", т. 5.1.15–5.1.18.).

*

5.15.17. Просторе непознатог и недокучивог Тадић је наставио да развија и у књизи поливалентног наслова *Незнан*. Иако је градски пејзаж оквир "унутар кога се одиграва елементарна драма лирске субјективности", и то драма свакодневног искуства у великом граду (на шта "упућују бројни сигнали расути по песмама: врхови солитера, подземни пролаз, градски трг, улица, улични угао, хаустор, бифе на углу"), "у познатом, блиском и присном, дешава се наједном, у магновењу, сусрет са непознатим, далеким и туђим. Песник то Друго именује али тако да се истовремено у имену изгуби свака диференцијација. То Друго носи име *Незнан*" (Радојчић 2006 : 65).

5.15.18. И у овој књизи, као и иначе, Тадић проширује репертоар ликова који су носиоци негативног принципа, те је *Незнан* симболички садржатељ и модерне мешине, и лудог војводе, и злослова, тешког гада, продавачице уздаха, људи, као и ђавола (в. Радојчић, исто.). Ликови и даље имају слична својства и функције, "али су другачије именовани. Сада су то "ђаволови ђаци", "страшила", "старешина таме", "невидљиви мучитељ", "саблазни" и др. Док је неименовано То, демонска разорна сила, "невидљиви мучитељ", и даље остало присутно и активно".

5.5.19. Али незнан која "притиска егзистенцију" (Радојчић) може бити и "незнан живота који нас вишеструко превазилази, указујући нам се као постојано извориште траума" (Пантић 2006: 53); из те спознајне тачке "у уводној, готово програмској песми наглашено симболичног наслова

”Пролазник”, креће и главни јунак новог поглавља Тадићевог разломљеног, па утолико и сугестивнијег антилирског пева (Пантић, исто):

*Чим сам изашао на улицу
Умножио сам се,
И кренуо на разне стране.*

*Певушио сам кроз нос,
И радосно около погледао.*

*Нико ме нигде није чекао,
А у наручје сам нечије хрлио.*

*На ципелама,
Огледалца сам имао.*

*У њима су се видели
Врхови солитера
И модро небо без облака.*

5.5.19.1. У овој песми свет се с почетка види из умноженог сопства, што се може читати и као израз шизофрениности, лудила, али имплицитно и у значењу жеље да се буде свуда, да се искусе различита места или осети нечија блискост. Оба значења поткрепљује наставак у којем лирско ја саопштава да је певушило и радосно около погледало. Међутим, у даљем току песме тон се мења, иако се на први поглед то готово ни не примећује: *нико ме нигде није чекао, / а у наручје сам нечије хрлио* исказ је спознаје лирског ја о сопственој усамљености. Тек након те спознаје лирско ја више не гледа унаоколо већ ка земљи, у правцу својих ципела: *на ципелама, огледалца сам имао/ у њима су се видели врхови солитера/ и модро небо без облака*. Последњи стихови указују на обрнуту перспективу, поглед одоздо упућује на оно што је горе, врхове зграда и одраз неба, али неба које је равнодушно на стање лирског ја, што је код Тадића честа улога у дочаравању природе и околине – оне су готово увек одвојене од патње лирског субјекта.

5.15.20. Погледајмо песму "Лудом војводи", њену структуру и функцију одређених језичко-стилских карактеристика:

Размини, ако имаш куда.

Окрени се и погледај:

Оде ти пут у даљину.

Слуге ти кофере

У други град однесоше.

Размини, луди војводо.

Одврати лице од мене,

Као што ја мисли одвраћам

од жестине и

лукавства бучне улице.

Размини, кокошији сине.

Перје ти је шарено,

Шерено и пламено.

Тебе кошмар родио.

Мене улични угао заклонио,

Да повратим дах.

5.15.20.1. Уколико се вратимо песми "Једно перо истргнуто из репа Огњене кокошке", видећемо да је изван дослух успостављен на тематско-мотивској равни између ових Тадићевих књига из почетне и завршне фазе његовог стваралаштва. Луди војвода назван је и кокошијим сином, дакле потомком оне Огњене Кокоши, чије је перје, као и овде, пламено. Разлика коју се на нивоу песама читава јесте, наравно, тачка гледишта, и са њом у вези, природа лирског ја. Док је лирско ја у песми "Једно перо истргнуто из репа Огњене Кокоши" било и само демонизовано биће, или, како смо покушали да покажемо, у једном од могућих значења слика песника као детронизованог лабуда, овде је лирско ја или у односу према лудом војводи или неко ко говори из двоструке перспективе: двоструке своје природе, свесне подвојености и стога у жељи да је превазиђе. Одбијање и истеривање напасти исказано је троструким понављањем глагола *размини*, у улози да

појачава бајалички тон. Ова "модерна хуморна бајалица", којом лирски субјект треба да се ослободи од утваре лудог војводе, "кокошијег сина", и повратити дах", компонована је тако да се "на језичком плану то [се] постиже троструким понављањем, на почецима свих трију строфа, глагола у имеративу – размини – облика који је истовремено и наредба, и забрана, и изгон зле силе (размини, окрено се, погледај, одврати). [...] Изосилабичност трију средишњих стихова – други, трећи и четврти имају по седам слогова – и понављање епитета *шарено* као анадиплозе, као и синтаксички паралелизам између четвртог и петог стиха доприносе стварању ритма који прозива дух бајалице и магијску функцију ријечи за ослобађање од утвара и демона" (Делић 2012: 133).

5.15.21. Унутар појединих циклуса постоје микроциклуси, који повезују неколико песама са истом темом или мотивом. У циклусу "Ловци на душе" који обједињује песме различитих узрока патње лирског ја, односно њеног различитог порекла (емотивног, ониричког, религиозног, социјалног), то су, рецимо, песме "Заспах да ме прође страва", "После бесане ноћи" и "Молитва заблуделог"¹⁰⁴. Праћењем мотивског развоја сна, сневаног и буђења разоткрива се амбивалентан идентитет лирског сопства и различит однос према подвојености – контрастирање између ироније ("После бесане ноћи") и дубоке скрушености ("Молитва заблуделог"). Погледајмо најпре прву песму у оквиру таквог микроциклуса, "Заспах да ме прође страва":

Заспах да ме прође
Страва, али одмах

За гриву се ухватих
Црног коња у трку
А ветар неки удари
И поче чупати дрвеће
У невиђеном бесу

¹⁰⁴ Делић уочава везу између прве две од наведених песама: "Готово као диптих, једна уз другу, постављене су пјесме "Заспах да ме прође страва" и "После бесане ноћи" (2012: 138). Ми јој додајемо и "Молитве заблуделог", при чему овај микроциклус видимо у форми триптиха, а у наставку појашњавамо на основу којих веза и односа.

И бацати га високо у небо,
Као бакље.

5.15.22. Потреба за сном као бегом од страве која испуњава свакодневицу изневерена је кошмаром који доноси сан. У песмама овога типа песник као да наговештава да иза појавног постоји и непојавно, нешто још горе, зло, а према познатој изреци "са зла на горе". Зато се "потенцијал ужасног у песмама збирке *Незнан* не исцрпљује [се] у таквим и сличним примерима непосредног именовања носилаца негативног принципа постојања. Ма колико да овакве слике читаочеву свет испуњавају језом, још су језивија она скривенија, готово неприметна настојања да се обелодани стварност иза стварности, дубок, мрачан, тајни свет иза кулиса овог познатог, свакодневног света" (Радојчић 2006: 65).¹⁰⁵ На језичком плану, кошмар и на јави и у сну изражен је употребом аориста, као облика којим се изражава доживљеност и живост приповедања (*заспах, ухватих, удари, поче чупати*). Доживљеност ситуације присутна је и у наствваку. Апокалиптичне слике, исказане иронијом и цинизмом, остављају последице на лирском ја¹⁰⁶:

После бесане ноћи
Приђох огледалу и видех
Поражавајући резултат.
Видех убледело лице странца,
Дубоку тугу у очима његовим.
"Створио сам новог човека",
прошапутах, намигујући ономе у огледалу.
Вратих се, затим, у кревет,

¹⁰⁵ У низу стилских средстава за исказивање таквих наговештаја, Радојчић помиње деминутиве, који употребљени у овој поезији окрећу своју основну функцију – од елемента за ублажавање или улепшавање нечега, служи за наглашавање скривене опасности. О употреби и функцији деминутива као једној од Тадићевих стилских доминанти доста је у критици писано, в. посебно Микић 1990: 11, Делић 2009: 60–63, Јурић 2017: 178–182).

¹⁰⁶ Док у првој песми "лирски субјект покушава да се спаси од дневне страве урањањем у сан, али тек у сну – гле, цинизма – пада у страву", у другој песми описује се "хуморна сцена пред огледалом последице бесане ноћи, па као да ове двије пјесме међусобно кореспондирају: лирски субјект види у огледалу уместо себе лик измученога странца, новоствореног "новог човјека"; сазданог од себе самога током протекле ноћи. И овом пјесмом доминирају иронија и аутоцинизам, али се пародира и стварање "новог човјека" разарањем себе сама" (2012: 138).

Да се одморим

Од добро обављеног ноћног посла.

5.15.23. Двостукост природе лирског ја, њене удвојености, ретко је тако ефектно постигнута као у овој песми. Наративни ток праћен је доживљеношћу лирског ја, што се језички испољава употребом аориста (*приђох, видех, прошапутах, вратих се*) и његовом комбинацијом са перфектом (*створио сам*) у директном говору. Обрт у песми између њена два дела (резултат бесане ноћи је поражавајући : ноћни посао је добро обављен) дат је из позиције лирског ја пре и после одраза у огледалу: иако је читава песма испевана у једном тону, наведени директни говор у улози је семантичког разделника: једно је лирско ја које себе угледа у огледалу и не препозна се, друго је оно које иронично, злурадо констатује да је створило новог човека, и, умирене савести, враћа се у кревет да се одмори од добро постигнутог резултата.

5.15.24. У последњој песми из овог микроцикличног круга, "Молитва заблуделог", датој у форми поетског записа, лирско ја захваљује Господу на новоме дану које је дочекало, али због сазнања да је сваки нови дан грешан, и да ће већ можда *за првим углом/на тргу/ у јутарњој магли* изгубити дах/смирење, призива Бога да га, заблуделог, заштити. Последњи исказ уводи тему идентитета и трансформације, *јер неће се знати ко је, чији је*, а у развоју лирског сижеа, видели смо, тон се мења од ироничног и циничног до скрушеног и покајничког. Као да Тадић овим семантичко-смисаоним крајностима хоће да дочара човекову амбиваленту природу.

Хвала ти, Господе, што си ме јутрос из постеље подигао. У њу синоћ, уморан, као у ледени гроб, легах. Знаш, Светлости, да ћу данас, ходећи по граду, негде избућити дах; за првим углом, на тргу, у јутарњој магли, можда. Буди ми од помоћи, Заштитниче слабих. И мене, заблуделог, упуту како знаш. Јер неће се знати ко су му отац и мајка, ни на којем ће ветру летети прах.

5.15.25. Пратећи мотивски развој, Тадић од низа песама прави причу. Наративни ток уочљив је на временском плану и на последицама лирског ја. Док је у прве две песме доминирао аорист као облик којим се истицала доживљеност у смени јаве и сна, у последњој се временски планови преплићу: песма започиње перфектом (*подигао*) односећи се на недавну прошлост (*јутрос*), да би се ретроспекција на протеклу ноћ оживела аористом (*легох*). Наредни стихови исприповедани су из садашње перспективе (*знам, буди, упути*), модалним презентом, будући да исказују увереност лирског ја у збивања блиске будућности (*неће се знати*).

5.15.26. И у другим циклусима и међу другим песмама ове књиге остварене су различите везе, како на жанровском, тако и на тематско-интонативном плану (рецимо, песме "Жалба 1", "Жалба 2", "Жалба 3" из циклуса "Зловоља"). Кохезионо-кохеренцијски односи прате се и на међуциклусном плану, рецимо кореспонденцијом прве песме циклуса "Вражје рупе" и прве песме једног од претходних циклуса ("Ловци на душе"), "Ватра".

5.15.27. Већ смо имали прилике да видимо да су понеке песме Тадићеве завршне стваралачке фазе коментар његових ранијих песничких преокупација. Таква је, рецимо, песма "Људи који креште":

Људи који креште
Увек су ме привлачили.

Они су птице
Које неће полетети,
До смрти натоварене
Људским костима.

Ова песма у којој се описују људи који креште као да, у целини опуса гледано, представља (ауто)коментар или додатно подвлачење, овога пута реалистичким описом, онога што је песник толико дуго опевао – разних прилика које хуче, креште, пиште и сл., као и његовог односа према њима¹⁰⁷.

¹⁰⁷ "И у овој збирци ћемо наћи људе који кукуричу или креште, гротескну, Тадићеву омиљену, комбинацију човјека и кокошке" (Делић 2012: 132).

Оваквим поступком, освртом на сопствено певање, на опсесивне теме и мотиве, песник додатно подвлачи поетичку доследност¹⁰⁸.

5.15.28. Песмама у виду аутокоментара, Тадић често, не приметним сигнаlima, указује и на друге везе са пређашњим стваралаштвом. Тако песма "Улице" која почиње исказом *Ни улице бише нису/ што су биле* није само опис улица које лирско ја пред собом гледа и доживљава, а што могуће реферише на друштвена збивања деведесетих, односно двехиљадитих, већ пре на улични амбијент као препознатљив простор у којем се оглашавало и приказивало лирско ја Тадићеве поезије. Овде је сада лирски субјект уступио место неким "разјареним гомилама, односно сведоку немилих реалних збивања на улици." Мотивацијом описа мења се и тип песничке слике.

¹⁰⁸ Сам је песник поводом ове теме дао коментар: "Многи писци имају опсесивне теме, симболе и слике којима се враћају из књиге у књигу. Један од мотива-симбола којем се ја враћам јесте симбол кокошке. Написао сам књигу *Огњена кокош*. Али, и у мојој првој књизи песама *Присуства* појављују се птицолика створења, пернате утваре и слично. Написао сам и књигу *Кобац*. У збирци *Незнан* имам песму "Људи који креште". То су, изгледа, оне песме које се саме напишу, јер настају из опсесије, из подсвесног и недокучивог. У време бомбардовања видео сам многе ватрене кугле, и једног дана рекох, ни сам не знам коме: "Ено, Огњена Кокош је снела Огњено јаје, одмах изнад Земина, према Батајници". И преплакао сам тај дан, кријући сузе" (Сабрана дела IV 2012: 278).

5.6. Макрдискурси *Баволов друг* и *Ту сам, у тами*

5.6.0. Књига *Баволов друг* циклично је компонована – чини је седам целина: "Повратници", "Мрвице", "Црна обитељ", "Гатке", "У тами", "Сусрет", "Тешко мени". И у њој се, мање или више експлицитно, повезују одређене теме и мотиви. И не само унутар књиге, него се, путем појединачних песама, успостављају тематско-мотивске нити и са ранијим збиркама – рецимо са песмом и читавим циклусом "Напуштен" из књиге *Незнан*, или вези песме "Мали војвода" са песмом "Лудом војводи". Тако повратници "могу бити и епизодни јунаци лирике и живота, о којима и због којих Новица Тадић пева 35 година" (Павковић 2009: 169).

5.6.1. И у овој књизи Тадић у песмама истог тематског круга поједине ситуације представља с различитих тачака гледишта, или пак предочава опречна осећања и тонове. Рецимо, циклус "Црна обитељ" на ранијем је трагу "песниково(г) приближавања утешности хришћанства. Мада колебљиво, час бавећи се злоупотребама вере ("Отишли су сви свети", "Гнусна гозба"), час у оквиру самоанализе пређеног животног пута ("Тајни монах"), час најдиректније као када попут божанског проповедника песник каже: "Воли божанске речи!", Тадић успева да успостави невино искрен и убедљив лирски говор, проналазећи утемељење у скрушености и малим вредностима живота као таквог. "Приљуби се уз тишину!", монашки бележи на једном месту" (Павковић 2009: 171).

5.6.2. Пошто ову књигу, чини се више од других, одликује императивност, покушаћемо да укажемо на њене распоне, потребу за таквом променом тона¹⁰⁹, и с тим у вези на природу лирског ја. Ову стилско-језичку одлику пратићемо на уводној песми "У бифеу на углу", као и једном броју аутопоетичких песама.

¹⁰⁹ Упечатљива је фреквентност и дистрибуција императива у овој збирци: јавља се у наслову, у улози рефрена, у улози самосвојног исказа у форми максиме или уланчаног низа, до жанровских преображаја: императив у функцији клетве, бројанице, молитве. Такође, индикативна је и чињеница да ова збирка песма припада познијем Тадићевом стваралаштву који је, у погледу лирске субјективности, сложенији у односу на раније фазе. Рецимо, С. Радојчић примећује промене у интонацији говора о злу чији је носилац лирска субјективност: „у познијим збиркама тај говор је удружен са изричитим, а не само имплицитним, говором о покајању и спасењу (Радојчић 2014: 97). Та изричитост је често императивног карактера.

5.6.3. Како је у критици истакнуто, природа и статус лирског ја најчешће је амбивалентно или полиморфно (в. рецимо: Микић 2010: 43–60; Јовановић 2009: 111–124, Лаковић 2009: 89–119, Радојчић 2009: 77–87, Миловановић 2014: 543). Лирска субјективност је „некад жртва зла, некад његов починилац, а некад и једно и друго” (Радојчић 2014: 94). Трансформације лирских јунака у оба смера – од световног ка сакралном и од сакралног ка демонском у поезији Новице Тадића често се језички изражава императивом (посебно код клетви, молитви итд.). Пошто Тадић „не прибегава покушају да унутарњу драматику света о коме говори подреди било коме од два супротстављена вредносна аспекта” (Микић 2010: 149) – демонском или божанском, штавише „сакрално и демонско код Тадића понекад замењују места” (Радојчић 2014: 94), и пошто је за његову поезију веома важна „могућност да се у једном тематском аспекту активирају различите тачке гледишта, а све са циљем да лирски говор у себе прими различите тонове, од оних који су примерени молитвеном обраћању до оних који гротескно-комично указују на дубину поремећаја у систему вредности” (Микић 2010: 127), то често замагљује једно значење исказа, или интенције говорног лица. Другим речима, транспонованом перформативношћу код имплицитно-перформативног облика исказа, „илокутивни напон моделује се на основу прагматичког контекста” (Пипер и др. 2005: 988–989), где је с обзиром на неједнозначну интенцију говорног лица илокутивни потенцијал вишезначан, односно илокутивни циљ може се декодирати на више начина. Међутим, постоје и други видови декодирања песма (нпр. „Стижу обећања”), уколико се, на основу текста песме, успостави импликационо „читање” првобитне говорне ситуације¹¹⁰ (в. анализу поменуте песме у наставку). А ако бисмо ишли до крајности такве импликације, видели бисмо да би и текст из истог тематског круга а без облика императивности могао да се, са становишта ауторске интенције, посматра као антиклимакс у промени тона, уколико се као главне компонентне истакну неки други поетички чиниоци, рецимо лутајући мотиви у опусу овог песника или песме-карике одређеног тематског круга (рецимо песма „Отимач” према неким сличним песмама,

¹¹⁰ О овој врсти читања говорено је у поглављу о макроконтексту, под т. 5.12., а помиње га Радојчић 2009: 83–86, 2014: 91–93.

посебно песми „Дошао си да ми тражиш песме” из збирке ”Непотребни сапутници”, в. у наставку).

5.6.4. И у збирци „Ђаволов друг”, и самој индикативног наслова, као и у неким другим Тадићевим збиркама, мења се природа саговорника. У уводној песми „У бифеу на углу” саговорник је проповедник-утвара, у појединим песмама саговорник је само лирско ја, заправо удвојено лирско ја, док је у последњем циклусу збирке „Тешко мени” реч о надређеном саговорнику – Господу. Тако је интерперсоналност, једна од семантичких одлика императива, овде остварена у непосредном, индиректном или замишљеном контакту различитих лица, а под лицем се подразумева варијабилна скала „од идентификованог – преко уопштено личног – до имперсоналног, односно неидентификованог примаоца” (Бабић 2013: 52).

5.6.5. Из односа према саговорнику, био он стваран или замишљен, огледа се илокутивни потенцијал и илокутивни напон исказа, те се и значење императивности креће од типичне до периферијске, односно од јаког до слабог вербалног подстицаја на чињење или нечињење (Пипер и др. 2005: 660). Заправо, променом природе саговорника долази до преклапања различитих врста императивних исказа и њихових облика, типа савет и упозорење, претња и упозорење, молба и препорука, забрана и савет, забрана и упозорење итд., па је најчешће основно значење императива (заповест) помешано с неким другим директивним значењима.

5.6.6. Из тог укрштања настају двозначни случајеви илокуције, чије се свођење на једно значење поруке најчешће изневерава, или се оно боље сагледава тек у контексту збирке. А у таквом контексту типична комуникација (дијалог) остварена је једино у уводној песми „У бифеу на углу”:

У бифеу на углу, нешто пре поноћи,

Он поче да проповеда.

Оставите се пушења, рече.

Оставите се алкохола,

Кафе и напитака

Оставите се празних разговора.

Не будали, узвратише углас.
Ко те је послао да провоцираш?
Радиш ли за неку компанију?
Чији си момак? Да си бар потпуно
Луд, па да ти поверујемо и да те
Испред свих као вођу истуримо.
Овако, теби враћамо сву твоју
Маглу. Спреси се полако,
Прикупи своје праменове,
Па назад, утваро, у ведру ноћ.

За будућност на салвети записујемо:

”Списе није писао, али је много проповедао”.

5.6.6.1. У песми „У бифеу на углу”, загонетна ситуација није уведена само почетном реченицом/ стихом као оквиром приче: *у бифеу на углу, нешто пре поноћи*), већ и дијалогом између проповедника и неименоване гомиле. Променом говорних перспектива Тадић ”отвара” значење песме. Питање које покреће песничка игра динамиком говорних лица (он – они, односно ви – ти – ми), замењивањем адресанта и адресата индиректним и директним говором, а тиме и поигравањем ко има моћ да заиста проповеда – појединац или колектив, остаје отворено проблематизовано до краја текста. Према граматичким облицима у императивном и интерогативном низу (*Ко те је послао да провоцираш? Радиш ли за неку компанију? Чији си момак? [...] Спреси се полако, Прикупи своје праменове, Па назад, утваро, у ведру ноћ*), начину обраћања и посебно садржају изреченог, те потврдним и одричним обликом императива (*оставите се : не будали*) стиче се утисак да је моћ на колективном носиоцу исказа, односно неименованој маси, а да је проповедник као појединац усамљен. Међутим, овај дијалогски, тачније полилошки тон из другог дела песме природу или циљ моралне проповеди гротескно стилизује (време је тик пре поноћи), чиме јој се одузима и/ или преокреће сврха: остаје отворено да ли је проповедник стваран или умишљен (утвара), а уколико је стваран, каква му је природа – правог или

лажног проповедника. Тако посматрано, и представљена ситуација се доживљава као баналан догађај, а могуће и као апокалиптичан. Императивни, као и интерогативни икази, у овом случају само појачавају снагу илокутивног напона.

5.6.7. Иако се типичним обликом комуникације подразумева онај у којима се одвија дијалог између различитих лица, односно нетипичним онај у којем се лице обраћа само себи (Пипер и др. 600; 663), могло би се рећи да је у поезији често управо супротно. Уопште, за књижевно-уметнички функционални стил (осим, можда, у драмском стваралаштву), појава аутодијалога или унутрашњег монолога није неуобичајена, па се јавља и аутоимперативност као облик говорних чинова. У таквим, нетипичним облицима комуникације, када је о Тадићевој поезији реч, постоје случајеви код којих не можемо са сигурношћу да тврдимо да је интенција говорног лица усмерена на саговорника, тачније да адресат и адресант нису једно исто биће. У тим случајевима двосмерне усмерености реч је о аутоилокутивним или уопштено илокутивним функцијама. Тако је и у примерима удвајања лирског ја, које се, како смо видели, код Тадића често доводи у везу са темом писања. Погледајмо песму с императивним насловом „Наопако ми било“:

Ноћ је ветровита. Живци су ми
Попустили. Бриге ме троше.
Утваре се смеју. Ум ми се

Растресао. Видим тамна бића
Како скачу и пиште. Духови злобе
Криве мој рукопис. Не могу
Да прочитам што напишем.

Њишу се прозорски капци.
Неко уздахне, можда ја:
Наопако ми било,
И све се против мене окренуло.

Почетни стих опис је спољашњег амбијента (ветровита ноћ), не као повода већ као разлога за опис унутрашњег стања лирског ја. Реченица *утваре се смеју*, у контексту песме, може се двоструко схватити: утваре су последица психичке ослабљености или су разлог таквог стања, што је на плану спољашње композиције постигнуто низањем и брзом сменом кратких (простих предикатских) реченица. Удвајање лирског гласа (*Неко уздахне, можда ја*) проблематизује и смисао обраћања: да ли се лирско ја свесно обраћа свом умишљеном двојнику, који би онда припадао утварама које га опседају, или себи самом упућује клетву због помисли да би тај неко могао бити он. Заправо, овде се, највероватније, клетвеним обрасцем исказује лажна клетва, односно преокреће основна илокутивна функција. Тиме се усложњава унутрашњи план песме.

5.6.8. Према доследном виђењу земље као пакла, и у овој књизи као и у читавом Тадићевом опусу, осим духовних посрнућа јунацима прете и телесне патње. У песми „Стижу обећања” овоземаљске муке хиперболично су представљене визијом телесне разградње пред јунакову операцију:

Стижу тамна обећања:

Сутра ће ми

Бубреге брати.

И ришкаће ме, и ломити.

Па ће ме каишати.

Па ће ме разносити.

У срцу ће ми бесови

тутњати.

Мене млети.

Могу, желе.

Сутра ће ме трошити.

И прах ветру предавати.

5.6.8.1. У позадини стихова, односно модалних исказа са глаголским обликом футура првог, могуће је деконструисати две супротне директивне функције: претњу, где би онда трансформација у исказ 1. л. множине била доследна: „Браћемо ти бубреге”, или пак, што је вероватније, могуће је читаву песму видети као драматично унутрашње проживљавање неизбежне будућности, где би чак заповест, наредбу или савет пред операцију лирско ја доживело као претњу, иако би директивна функција заправо била савет, препорука, помоћ. На такву могућност наводи реч *обећања*. И овде је заправо, изокренутом драматичном перцепцијом, помоћ виђена као претња, а могућност оздрављења као невоља, апсолутни пораз.

5.6.8.2. Читава је пак песма својим синтаксичким склопом и поступцима онеобичавања изразито стилематична и стилогена. Стилематична јер се поступцима осамостаљивања реченичних чланова (*И ришкаће ме, и ломити; Могу, желе*) и парцелацијом (*Па ће ме каишати. Па ће ме разносити; Сутра ће ме трошити. И прах ветру предавати.*), уз полисидентску интензификацију (истицање везника *и* и *па*), асидетско сажимање (*могу, желе*) и (граматичку) елипсу (*мене млети*) онеобичава устаљени темпо говора, а стилогена јер такви поступци дочаравају јунаков драматичан доживљај пред операцију као пред погубљење, и то сликама појединачних и поступних радњи¹¹¹.

5.6.9. На крају, издвојимо и песму „Отимач” у којој нема императивног облика, али је могуће имплицитно успоставити дијалогски тон, уколико се песма сагледава као песма-карика тематског круга о стваралачкој оригиналности, и подтеми крађе песме:

Нема песама,
Нема стихова.

Ни ватре
Ни пепела
Нема

¹¹¹ О поступцима осамостаљива реченичних чланова и парцелацији в. Ковачевић 2000: 342–352).

Ничег нема.

Отимач је

И овде боравио.

5.6.9.1. Ова песма има улогу текстуалне референције унутар Тадићевог опуса. Ако се присетимо, у песми „Дошао си да ми тражиш песме” из збирке *Непотребни сапутници* реч је о неком неименованом напаснику, лирском двојнику можда, који од лирског ја тражи његове нове стихове. Одбијање тог замишљеног сабеседника је наглашено, а дато је низом императивних исказа: *Дошао си да ми тражиш песме, видим те! / Ништа не проговарај , ништа. / Немам песама, немам стихова. [...] Песама, кажем ти, немам; / и неће их ни бити задуго. Не опомињи ме / Не пробраћај се у моју муку. / Само не у стихове, нек моје сузе падају у трње, напрат и коприве. Не брзај језиком / не наваљуј тако. [...] Ниси ми добродошао, не почињи разговор.* Такође, присетимо ли се само песме ”Пијавица” из збирке *Кобац*, очигледна је текстуална кохеренција унутар читавог Тадићевог опуса.

5.6.9.2. Песма „Отимач”, дакле, наставак је поменутог (ауто)дијалога међу збиркама, и као такву могуће ју је реконструисати и као крајњу резигнацију лирског субјекта. Због тога је, у контексту тематског континуума, њена стилогеност у функција развијања теме судбине песме, а која је, како рекосмо, овога пута изречена резигнираним тоном. Ако је том променом тона остварен антиклимакс у ставу лирског ја, климаксом је унутар песме представљена негација песме. Прво је речено како нема песама (целине) ни стихова (делова песме), потом се прешло на уопштенији/ апстрактнији садржај *ватра и пепео*, да би се завршило изјавом о свеопшој пустоши. Узрок (*отимач*) навед је након последица таквог стања.

5.6.10. Кругу песама о песми, овог пута са ликом војводе, припада и песма ”Малом војводи”. У поређењу са песмом ”Лудом војводи” из збирке *Незнан*, песма ”Малом војводи”, осим истог означитеља, има и других заједничких елемената: тамо је било *шерено и пламено перје*, овде *утвара шарена, пламена*, с тим што је песма ”Малом војводи” испевана из другачије позиције лирског ја. Ако је у песми збирке *Незнан* лирски субјект према војводи

заузимао став одбијања (узмицања), у овој заузима тон претње према свом лику: измениће му лик пишући о њему, тако да се више неће препознати, јер ће му идентитет бити промењен. Понављањем исказа *написаћу ти лик*, у чијој је основи колоквијални израз да се од батина неће препознати, истиче се претња. У извесном смислу, ова се песма доводи у везу и са песмом "Јунак" из књиге *Потукач*. Све три песме остварене су у виду обраћања.

Написаћу ти лик, мали војводо

Написаћу ти лик

И ти се нећеш препознати

Само да знаш колико си

Тежак

И шта је твоја тежина

Из огњене реке израњаш

И у њу тонеш,

Утваро шарена, лажљива.

5.6.11. У књизи "Ђаволов друг" кругу о писању и поезији припадају и песме: "У ужем кругу", "Моја се жалост враћа мени", "Наопако ми било", а готово да је цео циклус "Мрвице", и сам симболичког назива, највећма и посвећен овој теми. У њему се говори о различитим односима према песми и песнику – од ништења поезије ("Ваздушасте стихови"), ироничног односа према критичарима ("Удесили су ствар"), према јунацима песме ("Јунак песме"), до једне од најхерметичнијих песма – "Песма":

Песма је камени гроб.

Ти се сам распни

И сиђи у њега, ако знаш.

5.6.12. У средишту последње за живота објављене књиге, *Ту сам, у тами*, Тадић исписује све више песама са темом смрти. Осећање смрти је свеприсутно па и насловна синтагма може да се тумачи у значењу животног краја: *ту*, односно *тама* метафоричке су ознаке смрти. С друге стране, како код овог песника већ бива, значење може бити и другачије усмерено – као вид обраћања некоме, тоном опомене или претње¹¹².

5.6.13. Оно што је пак поводом ове књиге очигледно јесте да само осећање краја нигде није тако присутно у Тадићевој поезији као у књизи *Ту сам, у тами* (Божовић 2011: 61). Ако су "све песме *Тамних ствари* испеване [су] у тону свођења животног искуства и посвећене [су] завршном доживљају егзистенције, виђењу живота који је на измаку и смрти које још нема" (Ђорђевић 2004 : В4), овде лирско ја гледа у само лице смрти, јер *Господарица је преспела, руке се јој пуне посла*. "Та снажна слутња краја видљива је како на плану језика и песничке реторике, тако и на плану обликованих песничких слика и призиваних и сугерисаних значења" (Божовић 2010: 61). Ако је, дакле, у читавој књизи смрт доминантна тема, њена лица су различита: "Именована и посредована, слућена или спрегнута са демонским приказима савремености, смрт се у овој Тадићевој књизи показује у многим лицима и издањима" (Божовић 2010: 62).

5.6.14. Књигу *Ту сам, у тами* Р. Микић види као изузетно значајну у песничком опусу Новице Тадића, наводећи за то неколико разлога: то је последња књига песама коју је песник уобличио за живота, посебно је важна због својих тематских и формалних карактеристика, жанровских новина (нпр. поучна прича), а неке песме приближавају се форми записа и то записа коме човек прибегава у тешким временима (2013: 125).

5.6.15. И у овој књизи, и то већ у првој песми "Као да сам неко коме светлост смета", "Новица Тадић започиње да гради слику света у коме не постоји јасна

¹¹² Уп. и: "Позицију лирског субјекта проблематизује и наслов постхумно објављене књиге *Ту сам, у тами* (2011). Тај наслов се јавља као нека врста одговора на претпостављено а неисказано питање о томе гдје се налази лирски субјект. То претпостављено питање долази од саговорника, од читаоца, али постоји и могућност да је то питање које лирски субјект поставља сам себи" (Радоњић 2013: 282).

граница између демонског и божанског, што је подлога на којој он смешта призоре из света у коме је дошло до суштинске пометње, изазване заменом места стварима и појавама, али и самим преображајем ствари и појава¹¹³. Лирски субјект у овој песми не само што себе самоодређује као демонско биће чија је амбивалентност готово несумњива (*понекад сам и ја вампир*), већ на своју демонску природу и посредно упућује (*као да сам неко коме светлост смета/ по ведром дану не одлазим/ на градски трг где се гомиле гурају*), једнако као што он указује и на неку врсту неразазнатљиве природе појава и ствари које га окружују (*Гледам само бесове како се ломе / а не знам ко је шта / ни какву заставу испред себе подиже*) (Микић 2013: 126).

5.6.16. Песма, па и сам наслов, као да је грађена на двострукој перспективи – реалистичкој и гротескној, тачније у њеној се композицији те две перспективе, на крају текста, преклапају и проблематизују. Наиме, готово се читава песма може посматрати као реалбу догађај – лирско ја је у улози самотњака и посматрача онога што се збива око њега, он као да је своју маргиналну позицију својеволно изабрао:

Као да сам неко коме светлост смета,
По ведром дану не одлазим
На градски трг, где се гомиле гурају.

Држим се зидова, дрвореда и сенки,
И ретких клупа
Постављених дуж главног булевара.

Гледам само бесове како се ломе,
и не знам ко је шта,
ни какву заставу изнад себе подиже.

Па ипак, понекад сам и ја вампир
Који у летње подне своју

¹¹³ Уп. и: "Мотив таме има и очигледан симболички потенцијал – то може бити знак повлачења пјесника, његовог нестајања, али и знак тежње да се из таме изађе. Осим тога, тама оставља двосмисленост у погледу односа субјект – свијет: да ли се тама односи на свијет који субјект посматра, или се на свијет из таме гледа (Радоњић 2013: 282).

Сенку јури, и не сустигне је никада.

5.6.16.1. Чини се да је исповест у основи целе песме обликоване као опис позиције и природе лирског ја – презентом је предочено оно што се заправо одвија у времену, што се понавља, што је трајно стање лирског ја: по ведром дану не одлази на градски трг, место сусрета гомиле (неодређено мноштво) на отвореном простору, већ се држи граничних позиција: зидова, дрвореда и сенки, и ретких клупа. Без потребе да их идентификује, лирско ја уопштава приказ бегова који се ломе, алудирајући на последице неидентификованих узрока. Узроци су пак у томе ко је, шта и коме припада (какву заставу испред себе подиже), односе се, дакле, на друштвено-политички и идеолошки план. Лирско ја се заклања од мноштва, делује као посматрач, незаинтересован за поларизацију која је разлог бегова, али због те незаинтересованости изопштен је од остатка, од гомиле (антрополошки план песме). На крају, међутим, долази до обрта – лирски субјект исповеда своју природу до краја – и он се понекад преобрази, постане вампир који у летње подне своју сенку јури, и не сустигне је никада.

5.6.17. Мотив вампира и ђавола у Тадићевој поезији широк је и многозначан. Његово значење не потиче само из фолклорне традиције, којом је највероватније песник подстакнут, што смо видели и према простору које демони насељавају у Тадићевој поезији, а којем не припадају према фолклорној традицији (Делић 2014: 147). Колико је фигура ђавола код Тадића сложена, сведочи и репертоар његовог именовања (в., рецимо, Микић 2012: 17; Лаковић 2009: 89–97; Јовановић 2009: 111–116). Такође, поред свега што је критика запазила, сам је песник у једном свом исказу ђаволску (вамписку) природу приписао и људима, и у његовој га поезији пре свега тако и треба посматрати.¹¹⁴

5.6.18. Карактеристика читаве књиге *Ту сам, у таму*, као њен доминантан поступак и доминантан тон јесте исповест. Она се остварује на различите начине, а преовлађујућа тема смрти управо такав тон и предодређује. Заправо, у критици су издвојене три доминантне теме у овој књизи: пад, грех

¹¹⁴ "У поређењу са неким људима, моја представа о ђаволу показује се као пуки фолклор. Ђаво постаје драг, а људи страшни" (Хамовић V 2012: 159).

и крај (Божовић 2011: 60). Уколико под тему греха као макротему подведемо микротему или мотив лажи, преваре, видећемо да је знатан број песама управо њима посвећен, и то много више него у ранијим књигама, где је он или спорадично представљен или носи једно од могућих значења.¹¹⁵ Мотив лажи односи се пре свега на човекову природу¹¹⁶, одакле се, у појединим песама, изводи и на план поезије, о чему говори песма "Растеш, лажи":

Растеш на великом
Распетом листу папира
Брдо си од пепела
За које сунце залази

О, лажи, сенко кнеза лажи

5.6.18.1. У мало речи Тадић је осликао велики распет лист папира као симбол крста, и плеву лажних речи као брдо пепела. Сугестивно је дочарана бесмисленост писања, иза којег не стоји искупљење јер се лаж уплиће у све човекове подухвате, па чак и оне који претендују на истину. Истој тематској линији, само другачије развијеним описом, припада и песма "Гомила", коју ћемо због њене изразите стилогености детаљније анализирати у другом делу рада (в. т. 6.2.18).

5.6.19. Када је реч о теми писања, и овде постоје интертекстуалне и аутореференцијалне везе. Поменимо, ради текстулане референције на нивоу опуса, песму "Велика жаба", у којој се помињу "ноћна шкрабања" лирског ја. Метафорично одређење јалове инспирације у ранијем је поетском саставу "Песма шкработина" експлицирано и аутопоетички представљено (в. анализу песму под т. 5.2.24). Такође, песма "Немој да ми украдеш наслов" припада истом тематском кругу аутопоетичких песама, и то оних обликованих у дијалошкој форми.

¹¹⁵ Рецимо песме "Ноћ са ђаволом", "Сила је твоја велика", "Тужно убоштво моје" и др.

¹¹⁶ "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 ђаволани преузимали понешто од ангела, злолики од добротвора" (Сабрана дела IV 2012: 288). Из овог песниковог исказа очигледно је и оно о чему у својој поезији пева: прикривеност зла добрим, притворност људска.

Немој да ми украдеш наслов,
Ни стихове ми немој красти.

Остави ме тамној шуми,
Остави ме мојим песмама.

Чете врагова
Запоселе су стазе и живице.
Мутни пасуси леже испред мене.

Кроз жалости и невоље
Сам прођи, створе притворни.

Пуна су корита крви
Под мојим стрехама.

Једног дана прочитаћу све што сам
Написао. И сетићу се тебе.

5.6.19.1. Читава је песма сликовита представа егзорцизма. Императиви су у функцији молбе неименованом саговорнику да му остави песме и стихове, тоном који као да казује да је то још једино што лирски субјекат има. Тамна шума је метафора његових песмама, што се аналогно упоставља у другој и трећој строфи: *таман шума: моје песме; стазе и живице: мутни пасуси*. Обраћање створу притворном да кроз жалости и невоље сам прође, да сам искуси патњу односи се, посредно, на читаоца или тумача, односно свакога ко аутентично не живи и не пише. *Пуна су кола крви под мојим стрехама* сликовита је представа песама пуних жалости, невоља и јада. Али док је молба овде упућена ради стихова, дотле у песми "Тужно убоштво моје" стихови једина извесност ишчезле песникове егзистенције: *Тужно убоштво моје/ не украси се стварима/ и шареном преваром.// Незаситост и све заслепе/ на теби видех,/ сине сумрака.// И још ти могу рећи/ немим устима: Ево мојих песама, а мене нема./ Ево ме не могу сустићи/ ни твоји хртови, ни*

твоји бесови. Слична је и песма "Тонем" која говори о напуштању овога света: *Тонем јер сам/ Све мањи и тежи// Ево снађоше ме/ Ситни јади// Смутих се око ничега.// Ти, анђеле, дођи/ Да ми душу извадиш// Из понора, из чађи.* Комбинација аориста и имперфективног презента (*тонем*), уз презентативе *ево* у другој песми, ствара утисак непосредности и дочарава емоционално стање лирског субјекта.

5.6.20. Иако као стилско-језичка црта није новина у Тадићевој поезији, у књизи *Ту сам, у таму* истиче се предикатски апозитив: *заглушен идем улицом; строваљен у пропаст, / све ме понешто питаш*, дакле у дочаравању тренутног стања у којем се налази лирски субјект или његов сабеседник¹¹⁷. Зато се и лексема *тама*, осим што се односи на тамна осећања или мрачне догађаје, односи и на смрт. Таквих је песама највише у овој књизи, а смрт је предочена као нешто што се управо догађа. Разлике понекад постоје у њеном именовању, у денотативном или конотативном значењу (*Господарица; црни покров*). Али и поред различитог именовања, доживљај поводом смрти остаје исти, исказан пре свега презентом који овде има функцију да предочи стање вечне истости, стање без било какве суштинске промене или преображаја.

5.6.21. Распон у тематизацији смрти, која је присутна од почетних књига, испољава се најпре у тону лирског ја према овој теми, и начину њене представе: док је њено одређење раније било пре свега симболичко, сада је егзистенцијално, представљено као непосредно присуство: рецимо, у песми "Пуне руке посла": *Ту си. Приспела си. / Ту си. Има те/ Свуда, и пуне су ти/ Руче посла [...]*, где се просторном деиксом *ту* мисли заправо на садашњост и на доживљеност стања¹¹⁸, или у песми "Разглоби ме смрт", у којој је постмортем стање лирског субјекта емоционално дочарава кратком представом исказаном са две напоредне реченице и употребом аориста као

¹¹⁷ "Предикатском апозитиву није циљ да одреди именички појам у субјекту или објекту, јер је он већ контекстуално одређен, идентификован, него да истицањем његове привремене особине утиче на карактер радње предиката" (Ковачевић 2006: 46).

¹¹⁸ Осим примарног значења места, локатив може имплицитно и у зависности од контекста имати и друга значења: квалификативно, интенционално, ситуационо итд., па тако и темпорално, какво је овде (Пипер и др. 2005: 284–298). Такође, с обзиром на то да лексема *тама* реферише на стање лирског субјекта, реч је (и) о егзистенцијалном, а не (искључиво) месном значењу.

стилски маркираног глаголског облика којим се предочава доживљеност ситуације.

Разглоби ме смрт

И кости се моје

Сасуше у прах.

5.6.22. Ако је раније песничке књиге, посебно прве, компоновао прстенасто или градационо, Тадић структуру својих каснијих збирки гради пре свега на смени тона или односа поводом одређене теме. Тако је и ову, последњу за живота објављену књигу, компоновао као динамичну и драматичну представу наизменичног доласка смрти и молитве за избављење од земаљских јада.

5.7. Закључак о макродискурсима:

5.7.1. Према резултатима теорије и стилистике текста, те према предмету и корпусу нашег рада, одредили смо појмове макродискурс и микродискурс, као полазишта за интерпретативни део рада. Такође, из оквира тематског регистра Тадићеве поезије, фокусирали смо се првенствено на тему аутентичног стваралаштва и песама о песни.

5.7.2 Пошто је стилистичка анализа усмерена од целине збирки (макродискурса) ка песамама као њеним деловима (микродискурсима), али су анализирани и везе и односи међу збиркама као деловима надцелине (песничког опуса Новице Тадића), резултати истраживања односе се на структурирање микротекстова и макротекстова, али и на дијалог унутар Тадићевог песничког дела (интер кохезији). Такав стилистички пресек омогућио је да се стилски аспект посматра у уједињености различитих елемената стила – свих релевантних језичких облика на одабраним песамама, у тематско-мотивском слоју, поетичким поступцима, па све до идејног плана Тадићеве поезије. У поменутој двосмерности анализе, поред тога што смо се, осим у једном случају, држали хронологије објављених збирки, пошли смо од тематског језгра као водећег критеријума, с којим је и критеријум формалног (композиционог) плана у чврстој вези, а жанровски смо укључивали као секундарни.

Увиди до којих смо дошли укључују неколико равни:

- а) доминантне стилске поступке у оквиру микродискурса,
- б) везе и односе међу микродискурсима једне збирке (макродискурса),
- в) везе и односе међу микродискурсима различитих збирки (макродискурса),
- г) везе и односе међу збиркама (макродискурсима).

а) Анализа микродискурса показала је да су доминантни поступци у грађењу песничких слика метафора, метонимија, контраст, амплификација, акумулација, а у представи света као извора ужаса доминира однос целина – део.

б) Везе и односи међу песамама једне збирке указали су на различите типове кохезино-кохеренцијских односа у погледу композиције читаве

књиге или једног њеног дела. Тако смо установили прстенасту или градациону линију лирског сижеа у првим Тадићевим књигама, док се у каснијем стваралаштву песник пре свега определио за радијални тип веза међу песмама и драматуршку композицију књиге.

в) У оквиру теме стваралаштва и песмама о песни показано је да постоје везе и међу песама различитих збирки, тако да се може закључити да Тадић развија лирску причу и ван граница једне збирке, протежући је на читаво стваралаштво. У том погледу међу песмама смо установили експлицитне кохезионе везе, у песмама са мотивом кокошке, људи који креште или ликом војводе, али и имплицитне, које су у преплету различитих тема и подтема указале на скривеније везе унутар читавог опуса. То су, рецимо, песме са мотивом крадљивца песама или (под)темом глади, односно незаситости и прождрљивости као њеним облицима испољавања.

г) Из оваквих веза и односа на микродискурсној равни и њиховом односу у оквирима појединачних збирки, указано је и на разне врсте преплета међу збиркама. Најважнији се тичу поетичке доследности и у представи теме стваралаштва, која се, уз друге доминантне Тадићеве теме (попут теме зла, грех, покајања...) показала као једном од преовлађујућих песничких преокупација од почетка до краја његовог стваралаштва.

5.7.3. У интерпретацији поменутог тематског круга и кохезионо-кохеренцијских веза држали смо се одређења какви су поетика наговештаја и импликационо читања текста. Тамо где је Тадићева поезија отворенија за различите смисаоне конкретизације, што је више одлика првих него потоњих збирки, водили смо се кохезионим везама у виду лексичких понављања и супституција, те аутопоетичких исказа који су отворили поље испитивања теме аутентичног стваралаштва, питања инспирације, писања поезије и аутопоетичких песама у стваралаштву Новице Тадића.

5.7.4. Оквире и правце тумачења сваког макродискурса засновали смо на одређеним текстуалним сигнаlima какви су уводна и завршна песма, различити типови понављања, лирски сиже, композиција збирке и слично. Не само да је њихово праћење од књиге до књиге указало на развој и промене унутар тематско-мотивског регистра, који укључује и бројне друге промене (описа, позиције и природе лирског ја и др.), већ и на тачке пресека

унутар опуса када је о поменутој теми реч, као и на другачије начине грађења књига као посебних песничких светова.

5.7.5. Показано је тако да је Тадић од својих првих песничких збирки осмишљавао, између осталог, и сопствену песничку позицију и фигуру песника. Већ тада успоставља амбивалентан однос према поезији и писању, а извориште инспирације представља његово душевно стање. На симболичком плану, одређени мотиви и алузије отварају се у правцу преиспитивања *присутства* као поетске грађе, која је понегде указивала и на чвршће тематске везе, градећи изванредан лирски сиже. Тако су у оквиру циклуса "Кокош у соби", песме "Кокош у соби", "Гледам", "Радни сто", "Бор" показале кохезивно-кохеренцијске везе у тематизацији песме и настајања фигуре песника, а пратили смо их преко лексичких понављања и супституција. Посебно смо нагласили однос уводне и завршне песме истога назива "Тамни пењач", које у контексту теме стваралаштва имају улогу пролога и епилога, и то од запитаности до уверености лирског субјекта о пореклу тамног пењача, док су циклуси између њих наративно-описни делови о загонетним бићима и стањима. Установљено је да Тадић већ у првој књизи поезији не даје повлашћену улогу, већ да преиспитује њене домете и значење. Пристутства тако добијају, поред симболичке улоге, и метапоетички став. Може се закључити да је песник на тај начин, поред спољашње, престенасте композиције, начинио у унутрашњу, драмску композицију свог првенца.

5.7.5.1. Такође, резултати до којих смо дошли поређењем прве и друге песничке књиге показали су комплементарност и када је о теми стваралаштва реч. Наиме, у "Смрти у столици" песник је разоткрио загонетно биће, себе именован као лутало, а деиксом овде, иначе његовим константним језичко-стислким средством, успоставио односе и унутар песме и између две збирке. Песме "Они нокте зајахују", "Дремеж" и "У летњиковцу" указале су на постојање лирског сижеа у моделовању теме песника и стваралаштва, и то путем подтеме моћи између лирског ја и скакутана. Завршном песмом књиге указано је на нестанак инспирације и, последично, смрт песме. Тако се у обе књиге симболика бића и предмета односи и на домен стваралаштва, његове узроке и последице.

5.7.6. Како је и у првим збиркама случај, тема стварања не одваја се од теме зла – једне од најважнијих тема Тадићевог песништва, а то се и у каснијим књигама потврђује. Наредна књига *Ждрело*, као нова песничка целина у оквиру Тадићевог јединственог погледа на свет, композиционо-тематски заснована је на градацији. У интерпретативном фокусу песама о песни показало се да је она у директној вези са преображајем лирског ја, које од почетне до завршне песме указује како је зло до тада било спољашњи принцип и имало спољашњи утицај на лирско сопство, а сада постепено постало и његов поунутрен свет. Тај развојни лук у трансформацији зла и преображају лирског субјекта пратили смо у песмама "Призивање ноћи", "Из лога", "Дунавски кеј", "Окце, окце зло", "Сипино црnilo", "Прозлио сам се, прозлио" и завршне "Мене и све моје". Поред тога што у њима лирско ја сведочи о поступном преображају сопства, песме ове књиге обједињује и временски амбијент ноћи, тако што се од њеног призивања до свеокупне прекривености њоме, мења, на крају збирке, и перспектива лирског казивања – од преовлађујуће дескрипције до преовлађујућег дијалoшког односа. Различитим стилским поступцима на лексичком и синтаксичком плану (метафори, метонимији, просаподози, антимертаболи, асидету), у песмама ове књиге обрадили смо и фигуративни план, и то путем анализе и форме језичке јединице и њене функције, односно њене стилематичности и стилогености.

5.7.7. Из овако виђене перспективе преображаја постало је могуће изградити фигуру Огњене Кокоши, и отворити симболички план за њену интерпретацију. Наговештена још у књизи *Ждрело – стваралачка кокош и туђе песме* (мотив који ће Тадић, у контексту теме аутентичности, развијати читавим опусом), Огњена Кокош, као песников алтерего, заправо тематизује слику и статус песника. Однос који Тадић изграђује према овом ентитету темељи се на фолклорној потки, али показује и његове модернистичке преокупације, пре свега у симболичкој представи кокошке као детронизованог лабуда. Зато се и родни предео с почетка песме "Огњена кокош" указао и у симболичкој равни као традиционални песнички простор којег се песник својевољно одриче и, као маргинализована индивидуа, обзнањује свој песнички пут. Дистанца коју успоставља између себе и других

заснива се и на контрасту *ватра : лед, тамо : овде*, као што се у песми "Прва плоча" наводи низ познатих ствари наспрам стравилу као непознатом, а упечатљива сликовитост у тој песми почива на асоцијативности, док је у случају "Огњене Кокоши" постигнута употребом различитих стилских поступака (синегдоха, метафора, метонимија, контраст, анафора, мезиепифора, полиптотон).

5.7.7.1. Мотив ноћи и мотив смрти у песмама ове књиге се преплићу (песме "Преображење", "Нико", "Саграило", "Кокотуша", "Послепоноћна", "Човек из института за смрт", "Ритуал"), а на њеном крају препознају и у текстуланој градацији (песме "Провера", "Долазе по мене", и посебно "Спровод", "Готов сам", "Песма јагњету"). Ипак, како је утврђено, у идејном подтексту књиге кључна је релација стварање – разарање.

5.7.8. Мотив крађе и прекрађе дела проширује се и наредном књигом *Кобац*. Уводна песма синтагмом *туђе песме на туђим уснама*, и завршна крајњим стиховима *па ово је каже / већ написано* заокружују заокружује идејни план књиге. Тема оригиналности и овде је једна од централних, а може се, између осталог, пратити и у интерференцији са темом глади, односно прождрљивости, видом неутаживости који је код Тадића у тесној вези са стваралаштвом. Та је тема истакнута, између осталог, и у песмама "Песма шкработина", "Коло", "Уробор латице", а показано је да носи значење вечитог круга, као вечите глади, без почетка и краја. Такође, утврђено је да исказ из песме "Коло": *Сећаш ли се дана кад ме је један лукавац покрао*, а у контексту мотива крађе и прекрађе, појављује као лајтмотив читавог Тадићевог опуса, те тако тему стваралаштва поставља као прворазредну песникову прокупацију.

5.7.9. Колико је денотацијски и конотацијски план речи, израза па и текста важан у Тадићевој поезији, представља и колоквијални израз "погани језик", којим је насловљена Тадићева следећа књига. Да је однос дословног и недословног код овог песника стално "у игри", и да смисао "поганог језика" треба тражити, између осталог, у њиховом преплету, показано је на проблематизацији божје инстанце, аспекту који такође повезује песме ове књиге: с почетка је божје присуство представљено условно док се током развоја књиге његово присуство не оспорава већ се дочарава његов однос

према човеку и свету. Поред мотива глади, од ове књиге још је израженији мотив лудила (поема "Лудница", циклуси "Врт са лудом", Маске"). А на примеру песме "Натоварио сам себи на врат" указано је како се песник осврће на дотадашње своје стваралаштво и на настале промене, чиме Тадића гради аутореференцијалне односе унутар свог песништва. Тачније, он сваком својом збирком наставља и проширује говор о опсесивним темама и стањима, али увек коментарише пређени пут и нови избор. Док је у *Ждрелу* то било дочарано сугестијом крви ("Сипино црnilo"), тек понеким лексичким понављањем или супституцијом, сада постаје недвосмислен исказ *Некада сам чудовишта хранио, био радан, био opak [...] / Сад сам помирен [...]*.

5.7.10. У књизи *Ругло* мотив већ виђеног и опеваног света, поред гротескне стилизације, бива обрађен у контексту античких митова, или одређене симболике из народног или универзалног домена. Идејну окосницу књиге да се говори о већ опеваном, тј. да ничега новог нема под сунцем, те тако ни аутентичног дела, заокружују уводна песма "Језик" и завршна "Коцка", те се и на овом примеру збирке открива прстенаста композиција. Посебно су, у контексту реченог, анализиране песме "Остарела Леда" и "Мамути", у којима се – у првој експлицитно у другој имплицитно – указује на статус поезије и ствараоца уметничког дела. Такође, у овој је књизи, израженије но дотад, развијан мотив мајстора и шегрта.

5.7.11. Иронија у предочавању песничког посла те и лирског субјекта у улози ствараоца посебно је ефектна у песмама књиге *О брату, сестри и облаку*: "Пијавица", "Ви ћете се ствари", "Хрпа", "Лист папрати". Било да је тема настанак дела или дело као резултат, песник проблематизује смисао стварања, док с друге стране бива подругљив и према онима који покушавају да таквог ствараоца, у лику изопштеника или жртве, придобију, односно да посвоје његову стваралачку тајну.

5.7.12. Развојем мотива лудила у наредним збиркама, посебно *Улица* и *Напаст*, и тема говора постала је једна од доминантних. Говор се најчешће представља метафорички и метонимијски, због чега су добијене изразито сликовите представе. Поменуто две књиге деле многе сличности (између осталог, и ту да је од збирке *Улица* улични амбијент доминантан, и да као такав стоји у опозицији са првим књигама, у којима је собни простор

превладавао), али се као разлика показао приоритет композиционих елемената: док је у књизи *Улица* сам улични амбијент био у првом плану, у *Напаст* је он, као и даље важан, ипак у позадини у односу на распон различитих лица са којима лирски субјект долази у контакт или о којима сведочи. Због тога од ове књиге доминантан поступак постаје обраћање. У вези са тиме је, израженије него раније, постојање удвојеног ја (удвојеног гласа), односно промена перспективе онога ко говори у Тадићевим песмама.

5.7.12.1. Такође, динамичност на којој почивају ове књиге огледа се и у смени других аспеката, какво се препознаје и унутар појединачних микродискурсра, као што је рецимо замена реалног фантастичним у "Јутарњој песми", или фантастичног реланим у песми "Опет оно" из збирке "Улица". У њој је посебно тематизовано ониричко искуство као порекло настанка дела (песма "Тамна моћ"), успоставља аутореференцијални карактер унутар опуса мотивом крадљивца песама ("Опет оно"), и писање песме схвата као чин исцељења ("Госпођа Полуција"). У једној од репрезентативних песама не само ове књиге већ и читавог Тадићевог опуса, "Опет оно", експресивност се огледа и на семантичко-стилистичком плану (антропоморфизацијом, пејоративношћу, иронијом, метафором) и синтаксичко-стилистичком (интензификацијом у виду парцелације). У песмама књиге "Улица" наглашено је и непрестано мењање тона када је реч (и) о теми уметника и његовог дела, а креће се од ироничног до резигнираног.

5.7.12.2. Динамику на структурно-семантичком плану у књизи *Напаст* показали смо пре свега на поступку обраћања као доминантном у овој књизи, распону ликова које лирски субјектат ословљава, као и питању природе лирског ја (ко пева). Оно је покренуто од пролошке песме, а песник везом уводне и завршне песме збирке, поред унутрашње драматуршке композиције књиге, ствара и изванпрстенести оквир када је о датој теми и аутопоетичком усмерењу реч.

5.7.13. Са питањем говорне перспективе, односно темом идентитета често је у вези тема усамљености. У књизи *Потукач* ова се тема такође укршта и са тематским кругом о стваралаштву, који овде добија разраду у виду нових ликова (увођење "јунака песме"), експлицитних интертекстуалних веза (Борхес, Достојевски), проблема моделовања песме. И у овој се књизи, њеним

коначним обликом који је и жанровски опредељен песмама у прози, постоји изван дослух уводне и завршне песме у поставци теме поезије и писања, који указује на прстенасту композицију.

5.7.14. Прстенасти оквир, којим се предочава прича у оквиру књиге са својим почетком и крајем у лирском ткању, назначили смо и у књизи *Непотребни сапутници*, а који је заснован пре свега на синтагматском (*мој анђео : као демон*) и амбијенталном контрасту (*природа : град*), који се одражавају на лирско ја. Од ове књиге критичари заправо виде израженији преокрет у Тадићевој поезији, сагласни у томе да се песник од ње више окреће унутрашњим доживљајима, а мање предметном свету, те сходно томе и темама греха и покајања а мање гротескно-фантастичним бићима. У том смислу, показало се да се мотив покајања односи и на тему настанка аутентичног дела, што смо посебно истакли на примеру песме "Тавански запис". Ова песма покреће питање ко заиста има моћ над стварањем, творац песме или, метафорички предочено, људи-уљези, а тим питањем Тадић успоставља аутореференцу како са песмом "Тамна моћ" из књиге *Улица*, тако и са почетком свог стваралаштва, књигом "Смрт у столици", у којој су нежељени гости били скакутани и остала фантастична и фантазмагорична бића. Разлика је, дакако, у њиховом пореклу – на почетку су то била бића из подручја фантазије и маште, па је и тема инспирације постављена на метапоетску раван, овде су то пак бића из реалног, свакодневног окружења, који и против воље лирског субјекта утичу на његово дело. Тим контрастом и лирски глас све више добија призивак самоунижења, а тај се призивак обликује Тадићевим доминантним стилским средствима и поступцима: деминутивом, контрастом, осамостаљивањем реченичних чланова, парцелацијом, асидетом, како је показано, између осталог, и на примеру песме "Брат".

5.7.15. Док се у овој књизи прати градацијски развој у тематизацији стваралаштва, песника и аутентичне песме, у књизи *Окриље* тај је тематско круг представљен контрастом *оскудица : обиље*. Он је и иначе изражен у оквиру теме покајања, са којом се и тема стваралаштва преплиће, као и (под)тема заблуда (које су посебно истакнуте у уводном циклусу "Однекуд"). У анализираним песмама ове књиге назначен је песников став о онтолошком пореклу среће, представи лажне идиле и њеном раскринкавању, што је

заправо уткано у идејној подлози књиге, како је показано на примерима замене теза *истина : обмана* (песме "Реалист", "Добротвор").

5.7.16. Тематско-мотивски круг заблуда, лажи и превара, израженије покренут у *Окриљу*, у наредној Тадићевој књизи, *Тамне ствари*, постаје један од централних. Смрт, старост и усамљеност сада се, у контексту свођења животних рачуна, описују из егзистенцијалног искуства а не више из симболичке равни, те се и поезија, израженије него до сада, посматра из поменутих перспектива (песме "Песма са трга", Вече, ноћ", "Тамне ствари"). Како је истакнуто, таква промена у равни мотива, утиче и на промену тона и промену песничке слике, јер су симболичка сугестивност и вишезначност описа сада замењени дословним представама, као што се перцепција усмерава са спољашњег на унутрашњи свет ("Песма са трга"). Такав је случај и са представама тела и телесног, такође једних од преовлађујућих у поезији овог песника. Важно је истаћи и то да је у песмама ове књиге, или тачније последњих песникових збирки, све израженији став коментатора. Он се односи и на писање, па се поезија неретко посматра у односу *некад : сад*, или се и даље инсистира, сада у експлицитном односу према писању и поезији, на одређеним темама и осећањима. Освртом на сопствено певање, Тадић подвлачи, и у погледу теме стваралаштва, поетичку доследност ("Кад никог нема", "И дође стих погодан", "Тамне ствари" и друге). Док се, дакле, мења интонација исказа – од претежно ироничног ка претежно резигнираном – остаје исти поглед на свеукупни статус поезије, и на личном и на колективном плану.

5.7.17. У књизи *Незан*, између осталог, указано је на текстуалну референцију унутра опуса (песме "Малом војводи" и "Лудом војводи", али и песма "Огњена Кокош"), као и на микронаративни циклус који повезује неколико песама са истом темом или мотивом. У циклусу "Ловци на душе" то су песме "Заспах да ме прође страва", "После бесане ноћи" и "Молитва заблуделог", које тематизују лирску подвојеност, али у којима се успоставља различит однос према датом стању – од ироније до дубоке скрушености. Указано је и на друге примере кохезионо-кохеренцијских веза и односа како на жанровском и тематско-интонативном плану унутар циклуса (Жалба 1, Жалба 2, Жалба

3), тако и везом међу циклусима (прве песме циклуса "Вражје рупе" и "Ловци на душе").

5.7.18. Са променама у погледу позиције песничког гласа, које се тичу промена у оквиру доминатних тема, мотива и осећања, непосредно иду и промене у језику, односно преовлађујућим стилским поступцима. Тако се, рецимо, експресивност, раније присутна на језичкој равни у читавој песми и неретко заснивана на фигуративној зачудности (онеобичености) песничке слике, сада више огледа у исповедном тону лирског субјекта, путем употребе аориста и предикатског апозитива.

5.7.19. Примере текстуалне референције (песама о песми) показује и књига *Ђаволов друг*, код које је изражена променљивост у тону лирског гласа или тачкама гледишта, те и она, како је указано, поседује песме и покајно (молитвеног) и гротескно-карневалског тона. Тако је установљено да песма "Отимач" тематски кореспондира са песмом "Дошао си да ми тражиш песме" из књиге *Непотребни сапутници* или песмом "Пијавица" из збирке *Кобац*. У том тематском континууму приметна је промена тона – док је у песми књиге *Непотребни сапутници* песник успостављао однос са непозваним и нежељеним гостом, обраћајући му се и одбијајући га од себе, у песми збирке *Кобац* имао иронијски став према таквом госту као отелотворењу, између осталог, и критичара његове поезије, дотле је у песми ове књиге тон лирског субјекта резигниран. Такође, тематско-мотивску кореспонденцију успостављају и песме "Лудом војводи" из збирке *Незнан* и "Малом војводи" из *Ђаволовог друга*, испољену чак и лексичким понављањима, с тим да је позиција лирског субјекта другачија – први пут лирско ја узмиче од лика којем се обраћа, други пут му прети.

5.7.19.1. У овој смо књизи указали и на императивност као доминантан поступак, и то у распону тона, као и обраћању различитим лирским инстанцама. Тако се препознају и различите функције имепратива: од илокутивне до аутоилокутивног и уопштеноилокутивне.

5.7.20. У последњој за живота Тадићевој књизи, *Ту сам, у таму*, песник се све више обраћа смрти, која је и главна тема ове збирке. Насловна синтагма може имати значење животног краја, али може означавати и обраћање неком неименованом сабеседнику, тоном опомене или претње. Та двострукост

значања присутна је и у уводној песми "Као да сам неко коме светлост смета", сликом света у којој се не разазнаје јасна граница између демонског и божанског, односно двострукој перспективи – реалистичкој и гротескној. Исповест, која је у основи прве песме, проткана је читавом књигом. И тема писања и поезије сагладана је из различитих побуда – као једино што лирско ја има и што посваја и брани од неименованог саговорника, до представе бесмислености писања, раскринкавањем написаног као лажи. Отуда и поезија у амбивалентном доживљају – личне, мада тренутне, утехе, али и немогућег искупљења.

5.7.21. Књига *Ту сам, у таму*, осим што јасно указује на промену тона у доживљају смрти, па тиме и разлике у њеној представи – од симболичког одређења у првим књигама до егзистенцијалног у потоњим, и сама је динамички компонована – у наизменичној смени представе и осећаја доласка смрти и молитви за избављењем од земаљских невоља.

5.7.21. Осим унутартекстовног дијалога међу Тадићевим збиркама, и сами смо се водили дијалогским читањем – укључивањем релевантних књижевно-критичких и језичко-стилистичких радова. Они су, неретко, били полазиште за нашу интерпретацију, којом је начињен даљи корак у истраживању Тадићеве поезије, посебно у погледу стила, који је наш првенствени фокус.

V ДОМИНАНТНЕ ОДЛИКЕ ТАДИЋЕВОГ СТИЛА

6.0. Уводне напомене

6.0.1. Доминантне стилске одлике у поезији Новице Тадића већ смо имали прилике да видимо у анализираним песмама у оквиру сваког појединачног макродискурса. У овом делу рада циљ нам је да на одабраним примерима употпунимо слику о стилском потенцијалу Тадићеве поезије, издвајајући оне поступке који су до сада у књижевно-критичкој литератури мање обрађени, или узгред помињани, јер је само изузетно језичко-стилски аспект био предмет научне анализе¹¹⁹. Пажњу зато усмеравамо ка различитим стилским поступцима који илуструју фигуративност и дијалогичност као две доминанте одлике Тадићевог песничког стила.

6.0.2. У делу рада о макроструктурама Тадићеве поезије поменуте су и посебно издвојене, а негде и детљаније анализирани, стилске фигуре попут метафоре, метонимије и синегдохе, амплификације, перифразе и других. Овде ће од стилских поступака предмет анализе бити метафора, али првенствено на примеру глагола, јер је тај слој лексике недовољно истражен у Тадићевој поезији, а веома је стилематичан и стилоген. Такви су и поступци употребе фразеологизама, амплификације и кумулације. Фразеологизми, уз изреке, клетве, благослове, молбе, представљају једну од стилски најупечатљивијих особина ове поезије, по којој она и оставља утисак непосредности и колоквијалности. Амплификацију и кумулацију издвајамо ради илустрације различитости у начинима на које је Тадић градио песничке слике, која у овим случајевима почива на њеној развијености, а не на сведености, што је такође једна од Тадићевих поетско-стилских одлика. Апострофа, као вид обраћања, једна је од основних и најважнијих стилских фигура унутар Тадићевог опуса, а њу ћемо, уз инвокацију, представити у оквиру разматрања о дијалогичности као доминантној одлици стила овог песника.

¹¹⁹ В. радове: Делић 2009, Милановић 2014, Миловановић 2012, 2014, Јурић 2016.

6.0.3. Доминантне стилске поступке и одлике издвајамо у посебне (под)целине ради прегледности рада, док је њихово сегментовање, као уосталом и свако сегментовање (књижевноуметничког) текста вештачко. Зато треба имати на уму да сви ови поступци утичу на експресивност Тадићевог стила, односно обликују га, будући да се "уметнички текст може [се] упоредити с генератором, јер је он богатији од збира појединачних језичких факата који су у њега уметнути" (Телија 1991: 197). То ће се и видети на примерима које издвајамо, јер се у њима неретко преплиће по неколико стилских фигура, односно стилских поступака.

6.0.4. Такође, важно је напоменути да доминантне стилске поступке сагледавамо на примеру текстова, дакле, надреченичке обједињености, због чега не издвајамо посебно примере реченичне кумулације или амплификације, а који су далеко бројнији од текстулане кумулације, што уједно важи и за остале стилске фигуре. Због тога овде не идемо у исцрпност анализе (аналогно тумачењу песме реда по ред), већ пажњу усмеравамо ка целини текста. Издвојени примери неће увек следити тематску линију о стваралаштву и поезији, која је била у фокусу првог интерпретативног дела овог рада, већ нешто шири тематски репертоар Тадићевог песништва.

6.1. ДИЈАЛОГИЧНОСТ

6.1.0. Као што смо могли да видимо у анализи многих микроструктура, међу главне одлике Тадићевог стила спадају догађајност, доживљеност и дијалогичност.¹²⁰ Све оне, према начину и степену реализације, јесу комплексне појаве. Међутим, док су догађајност и доживљајност у стилистици књижевног текста на језичком нивоу препознаљиве, дијалогичност, будући да није увек експлицитна, одлика је око које не постоје усаглашена мишљења, а та неусаглашеност најпре проистиче из језичке манифестације ове особине¹²¹. Наиме, док ћемо догађајност везивати, рецимо, за просторно-временске аспекте, или пак узрочно-последичну промену неке ситуације или збивања – што се на језичком плану изражава деиктицима, темпоралношћу, узрочно-последичним везницима итд., а доживљајност за субјективну (афективну) обојеност значења одређених исказа, речи или поступака – изражену одређеним облицима речи или глаголским временима, избором лексема, синтагми, клауза, реченица, па и читавог исказа (текста), дотле дијалогичност нема, тачније не мора имати прецизне језичке показатеље. То се најбоље може запазити према разлици између дијалогичности и дијалога, будући да није реч о истим појавама. Дијалог означава одређену спољашњу форму језичке манифестације, а дијалогичност "потенцијалну тенденцију ка смењивању два или више значењских контекста, тенденцију која се остварује не само у дијалогу већ и у монологу" (Мукаржовски 1986:128). Осим ових, постоји и темин

¹²⁰ Наиме, реч је о општим одликама књижевно-уметничког стила, а које одређени уметник више или мање користи у свеме делу. Међутим, управо у степену коришћења одређених општих одлика стила, нечији рад биће по њима препознатљив. Поезија Новице Тадића упечатљива је по активирању све ове три одлике, и због тога је и изразито експресивна.

¹²¹ Дијалогичност, као пре свега одлика говорне комуникације, а не само лингвистички материјал, о чему је говорио Бахтин, јесте комплексна појава која овде неће бити разматрана у својој појмовној ширини, али чије се одлике, у литератури већ истакнуте, сматрају кључним у поезији каква је поезија Новице Тадића. Једна од њих се односи и на дијалогизовану реч, која понегде има пресудну стилску улогу, иако је као таква приписивана само роману. (Овим не инсистирамо на сложености двогласне речи какава је у романескним остварењима могућа, већ желимо да укажемо на то да је дијалогизована реч понекад ни у поезији није узредна, већ може бити једна од њених кључних одлика, макар то било само у одређеном делу те поезије).

”дијалошки говор” под којим се разуме особена врста језичке (а тиме свакако и значењске) конструкције (1986: 128)¹²².

6.1.1. Дијалогичност је непосредно одредио Бахтин, који се са филозофских становишта бавио проблемом дијалошких односа у склопу исказа: ”Дијалог се проучава само као композиционо облик грађења говора, али унутрашња дијалогичност речи (како у реплици тако и у монолошком изражавању), која прожима сву њену структуру, све њене смисаоне и експресивне слојеве, готово је потпуно занемарена. Али управо та унутрашња дијалогичност речи, која не поприма спољашње-композиционе дијалошке облике, која се не одваја у самостални чин од самог конципирања свог предмета помоћу речи – поседује огромну снагу за образовање стила. Унутрашња дијалогичност речи налази свој израз у низу семантичких, синтаксичких и композиционих одлика које лингвистика и стилистика до сада нису проучиле (као, уосталом, што нису проучене чак ни одлике семантике у обичном говору) (Бахтин, 1989: 34). Бахтин је дијалошке односе одредио као ”посебан тип смисаоних односа, чији чланови могу бити само цели искази (или они који се разматрају као цели или потенцијално цели), иза којих стоје (и у којима изражавају себе) реални или потенцијални говорни субјекти, аутори датих исказа.” Он указује на то да су односи између реплика реалног дијалога, попут свакодневног разговора, научне дискусије, политичког спора и сл.) ”најочигледнија и најпростија врста дијалошких односа. Али дијалошки односи се, наравно, уопште не подударе са односима међу репликама реалног дијалога – они су далеко шири, разноврснији и сложенији.” Такође, према Бахтину, ”разумевање целог исказа увек је дијалошко” (2013: 232).

Бахтин још наглашава да је *сагласност* једна од најважнијих форми дијалошких односа, те да се они не могу сводити на њихову противречност, борбу, спор, несагласност. ”Два исказа, идентична у сваком смислу, (”Лепо

¹²² ”Разлика између монолошког и дијалошког говора раздваја песништво на два неједнака дела, на једној страни су лирика и епика као монолошке формације, а на другој драма као песништво дијалога. То наравно не значи да је дијалог као начин језичког изражавања начелно искључен из лирике и епике (видети ”лирске спорове” и дијалоге ликових у епици) или, обратно, монолог из драме (видети приповедања уметнута у драмски дијалог). Тиме само кажемо да лирска и епска манифестација претпостављају једног говорника (”песника”), док драма представља више говорника; ако је ова (често само замишљена граница прекорачена, лирика и епика прелазе у драму, и обрнуто: на пример, разговор различитих страна у распри у лирском ”спору” (спор душе са телом и сл.), може бити схваћен и драмски (1986: 95–96).

време!“ – “Лепо време!”), ако су заиста два исказа, припадају различитим гласовима, и нису један исказ повезан дијалошким односом сагласности. [...] Дијалошки односи су, на тај начин, далеко шири од дијалошког говора у ужем смислу. Међу монолошким говорним делима увек постоје дијалошки односи” (Бахтин 231–233)¹²³.

6.1.2. Дакле, спољашње границе монолошких и дијалошких исказа нису једино мерило у утврђивању његове значењске равни, још више значењске равни текста. Иако монолог и дијалог директно указују на говорника, односно саговорника, “питање учешћа субјекта у језичкој манифестацији, тј. разлике између монолога и дијалога” (Мукаржовски 1986: 95), класичну поделу улога “ја” и “ти” у језичкој манифестацији усложњавају управо због “неизговореног” значења, скривеног иза речи’ (1986: 95). Неизговорено значење у тексту може указивати на елипсу, али не само граматичку већ пре свега поетску елипсу ¹²⁴, као и на инхерентну или “унутрашњу дијалогичност”. “Унутрашња дијалогичност” се разликује од спољно-композиционог дијалога и подразумева однос “према туђој речи, према туђем исказу”, због чега њено остварење у тексту “улази у задатак стила. Стил органски укључује у себе показивање споља, корелацију својих елемената са корелацијом туђег контекста (Бахтин 1989: 39).

6.1.3. Управо питање дијалогичности проблемски отвара питање (лирске) субјективности (па и субјективности као другости), а оно подразумева да се индивидулани субјект “појављује као дијалошка, отворена јединица, која се обогаћује другошћу, али је у исто време и угрожена њиме (Зима 2015: 255).

¹²³ Када наводи језике-стилове, осврћући се на Виноградова, Бахтин каже како “те слике (језици-стилови) не леже једна уз другу као лингвистичке датости, већ “оне улазе у сложене динамичке смисаоне односе посебног типа. Тај тип односа може се одредити као *дијалошки односи*. Дијалошки односи носе специфичан карактер: оно не могу бити сведени на чисто лингвистичке (композиционо-синтаксичке) односе”.

¹²⁴ О граматичкој и стилистичкој елипси в. Ковачевић 2000: 193–211. О елипси као стилистичком поступку у поезији Н. Тадића, и посебно поетској елипси в. Миловановић 2016: 244): “За разлику од језичке/граматичке елипсе, где је могуће изостављени део реченице реконструисати, изражајност поетске елипсе је у томе што се недостајући део парафразом потенцијално може надоместити, али што смисао и даље остаје отворен. Другачије речено, овако схваћена елиптичност односи се на план садржаја, пре него на план израза.” У овде помињаном контексту важна је и разлика између обележене и необележене елипсе: „Женетов појам (1972) за ускраћену информацију о приповедној секвенци. Када та информација није позната ни приповедачу, е. је имплицитна или необиљежена, а када је приповедач намерно ускраћује читаатељу, тада је е. експлицитна или обиљежена. Често су е. хипотетичне јер се не дају локализовати [...]” (Бити 2000: 105) (Миловановић 2016: 244, фуснота бр.7).

Не само да је неопходно, дакле, говорити (и) о не-Ја, већ и у примерима аутореференцијално устројене персоне не би требало искључити (не)видљиво инкорпориране "гласове Другог/ Других "скривених" у сплету исказа лирског субјекта (истакла С. М.). Интенција тих "прећуткиваних" гласова профилисаће се подобно природи лирске ситуације, што свакако у традицији песништва представља опсежан спектар опција – од "гласа" Муза до идеолошки опонентних позиција (Коруновић 2017: 52).

Како Коруновић закључује, "формирање лирског ја, дакле, неоспорно зависи од имплицираног Другог, а путоказ до (ре)конституисања лирског не-Ја свакако може бити "унутрашња дијалогичност"; осим тога, не може се искључити могућност да једна од компоненти уобличења персоне буде управо специфичан идиом који "боји" исказе, што уз ојачавање наративизације и жанровске некохерентности отвара простор за потенцијалну појаву полифониских "трагова" (Коруновић 2017: 52).

6.1.4. Гласови других у песничком тексту могу бити експлицитни или имплицитни.¹²⁵ Експлицитну су они дати у облику директног (управног) говора, који се јасно разазнаје и када изостаје интерпункција (знаци навода), или пак индиректног (неуправног) говора, када је разумљиво коме припадају речи које лирско ја преноси¹²⁶. Таквих примера има код Тадића доста, они су лако уочљиви, те ћемо се овде зато више усредсредити на имплицитне гласове јер су они готово увек стилски ефектнији¹²⁷.

¹²⁵ Овде нећемо улазити у потанко разматрање разлике коју Бахтин прави између речи у поезији и речи у роману, јер он, и поред тога што сматра да у већини песничких жанрова у ужем смислу унутрашња дијалогичност речи није уметнички искоришћена, не улази у "естетски предмет" јер се условно гаси у песничкој речи, довољна је самој себи и изван себе не замишља туђе исказе (док у је она у роману један од суштинских момената прознога стила) (1989: 40), ипак је и у поезији допушта јер је за њега појава унутрашње дијалогичности мање или више присутна у свим областима живота речи (1989: 39).

¹²⁶ "Неуправни (индиректни) говор увијек је нечији директни говор који препричава или интерпретира аутор. То је, дакле, "анализирани", аутором опосредовани туђи говор. А та опосредованост је граматикализована: аутор експлицира глагол који уводи неуправни говор (најчешће неки глагол говорења) уз које долази субординатор, тј. зависни везник (најчешће *да* или *како*), који том говору даје синтаксички статус субординиране клаузе" (Ковачевић 2012: 283). "Управни говор се дефинише као тачно наведени и под наводнике стављени говор неког лика у приповједачком тексту" (2012: 284, и даље).

¹²⁷ Разуме се да ће стилска ефектност зависити пре свега од структурних и семантичких чинилаца исказа/ текста, али с обзиром на ефицијентност, односно редувантност његове "поруке", разлика између експлицитних и имплицитних гласова утиче на свеукупни дојам. Такође, ова дистинција може имати посебну тежину унутар одређеног опуса, као што је то случај у нашем примеру.

6.1.4.1. Код имплицитно подразумеваних гласова у поезији Новице Тадића најпре би требало говорити о скали имплицитности, односно прецизности са којом се могу утврдити гласови других. При том, важно је да они не морају бити гласови различитих лица, већ да један субјект може бити удвојен, или да може одговарати на психичку реакцију саговорника¹²⁸.

6.1.4.2. Под групом имплицитних гласова може се подвести и подгрупа прећуткиваних или скривених гласова. Прећуткивани или скривени гласови били би (и) они облици дијалогичности где се открива исказ о исказу, говор о говору, како је то одредо Бахтин¹²⁹. Код Тадића нису бројни такви примери, али један је индикативан како по поменутој црти, тако и по поступку дијалогичности оствареном у целини текста. То је пример поеме "Лудница" из књиге *Погани језик*, где се уочава малопре поменута могућност специфичног идиома који боји исказ лирског ја, односно утиче на његово обликовање, као што говори и о могућности полифоних трагова.

6.1.4.3. Поему "Лудница" чини 12 целина. У њима се, наративним током, предочава стање лирског ја у менталној установи. Песма почиње као исповест о раздвојености тела и душе:

Не знам где се све налази моје тело.

Овде сам и тамо, поред стабала.

Предалеко сам отишао; не могу се више вратити

Овде сам и тамо, поред ружичњака.

Р. Микић је више пута истицао дијалогски карактер појединих песама, често га одређујући као имплицитан дијалог. В. нпр. анализе песама "Писмо, никоме" (2010: 88–91, посебно 89.), "Шта је рекао младић" (99–100), "Ноћна разматрања" (100–102), "Једном политичару" (159), "Црна ружа" (3013: 135) и др.

¹²⁸ Како наводи Мукаржовски, "психолошки ситуација" између учесника у разговору врши сталан утицај на ток дијалогске манифестације; често утиче директно у тој мери да неки од говорника одговара не толико на речи партнера колико на психичко стање које их прати. Догађа се чак да психичку реакцију (манифестовану нехотичним, никако комуникативним гестом или мимиком) говорник сматра за довољан одговор на који домах реагује, не дајући партнеру реч [...]" (1986: 97).

¹²⁹ "Туђи говор" је *говор у говору, исказ у исказу*, али истовремено и *говор о говору, исказ о исказу*. Пошто "представља конструктиван елемент ауторског говора, "лично" у њега улазећи, туђи исказ је истовремено и тема ауторског говора, он улази у његово тематско јединство управо као туђи исказ, док његова самостална тема улази као *тема теме туђег говора*. (Бахтин 1980: 128); в. и Ковачевић 2000: 245.

У даљем развоју сваки сегмент доноси нов садржај исповести: лирско ја се присећа како је лудило почело, говори о свом тренутном стању, страху, халуцинацијама, променама понашања (*живахан сам ових дана; и данас сам се насилнички понашао*), посети Ауторитета, доласку лекара, износи своја разматрања и судове. Дакле, читав овај циклус уобличен је као наративно-дескриптивно-аргументативни психодневник¹³⁰, јер се у њему прати промена стања лирског ја, описују се те промене и разматра затечено стање или неко стање из прошлости. Ако на почетку лирско ја није знало где се његово тело све налази, он временом схвата како је доспео у лудницу. На то, у једном делу поеме, указује временски прилог *сад*, као и промена времена унутар датог сегмента – презента, перфекта и аориста:

Сад знам: умакао сам големој опасности.

Јурнули су с улице, кроз излог, прво на мене.

У руци сам држао метар за мерење штофа.

Не знам како остадох жив, како читав.

Последња, дванаеста целина дата је као исповест потпуно чистог ума, у пророчком и исповедном тону:

Усадиће електроде свим људима на свету!

Пасји научници на том пројекту већ годинама

раде,

Цели тимови у институтима тајним.

Пролазио сам ноћу поред њиховог прозора.

Заиста, особа сам анксиозна.

Сваки мир је покољ, свака тишина је зверска.

Ноћ се око дана склапа, судбина око осуђеника;

Немогуће око стварног и могућег.

Празно је и мртво моје Ја.

Данас су ме дуго третирали.

¹³⁰ Одредницом "психодневник" Тадић описује књигу *Напаст* (Сабране песме IV: 2012: 279).

Мене доктори воле, мене доктори докторишу.

Мој дечак планином трчи и јагоде тамани.

Од некога ко није био у стању да идентификује своје тренутно стање, а што је обојено тоном сумње (*Не знам где се налази моје тело...*), током исповести постаје онај ко поседује ексклузивна и тајна знања, и који их самоуверено предочава: *Цели тимови раде у институтима тајним./ Пролазио сам ноћу поред њиховог прозора.* Такође, на основу искуства које има, описује и себе (*Заиста, особа сам анксиозна./... Празно је и мртво моје ЈА...*) и доноси судове засноване на том искуству, антитетички засноване (*Сваки мир је покољ, свака тишина је зверска*).

6.1.4.4. Оно што је у целини овог циклуса посебно важно нагласити јесте динамична структура говора, условљена променом стања лирског ја. Та динамика, како је већ понешто назначено, постоји у распону тона лирског ја – од исповедног до пророчког, и његовог стања – кошмарног до освешћеног. Међутим, она је и додатно сложњена у оним деловима поеме или исказима у којима као да се наслућује исказ иза исказа, односно, говор о говору. У тим сегментима, обликованим у виду имплицитног дијалога, лирско ја као да одговара на постављена питања, па сегмент добија карактеристике саслушања:

Поштујем опште правило, брате.

Признајем рђаве последице, брате.

Поседовање таквих својстава, срамно је.

За лични сам развој и опоравак.

И у наставку, у виду разматрања човекове судбине:

Човек је физички недостатак, брате.

Неуротичних реакција нек се клони.

У сваком случају, извесне институције потребне су.

Болнице, домови, затвори.

Заиста, то су сложени феномени,

Али сложити се можемо у једном: сирочету треба
помоћи.

Сви људи су добре воље месождери.
Анђели су кокошке.

Као да се у ова два сегмента, а посебно првом, "чују" одговори на постављена питања. Ословљавање саговорника са "брата" може бити да је двосмислено: могуће да је оваквим ословљавањем песник притајено ироничан – ако је лирско ја доведено у лудницу ради владања, односно порекла имовине (приватна својина), или пак ако је лудница шире схваћено метафора репресивних друштава, онда тешко да ће онај ко саслушава бити "брат", а посебно ако је реч о једнопартијском систему, када је такво ословљавање било депласирано. Другачије него да је реч о иронији у подтексту (ономе коме се обраћа), могуће је да таквим обраћањем лирско ја алудира на хришћанску, искупитељску димензију човека, што се опет може довести у питање већ наведеним исказима: *Сви људи су добре воље месождери./ Анђели су кокошке*, па чак и на крвну везу, уколико се у обзир узме призивање мајке и оца у неким претходним сегментима поеме.

6.1.4.5. Динамичност гласова приметна је и у различитим реализацијама дијалогског тона. То се може наслутити и у следећим сегментима поеме, где је дијалогски тон различито реализован – као а) понављање реченог или б) уметнути разговор:

- а) Данас ћемо вежбати послушност.
Драги Бог је за шест дана свет створио.
Адам и Ева су први људи.
Доле је земља, горе је небо.
Ничег нема чудног, ничег.
Ничег нема грозног, ничег.
Ничег нема ужасног, ничег.
Свет се купа у светлости. Ми се купамо у светлости.

Овде као да сваки исказ представља понављање тог истог исказа који је претходно изговорио неко други, посвој прилици неко надређен. Тај надређени се нешто касније именује као Ауторитет, а његове речи дословно преносе:

Б) Он је био Ауторитет. Ја сам му се у страху исповедао
Казуј, казуј! Све по реду ми казуј. Ја све знам, али ми ти све испричај. Хоћу из твојих уста да чујем све како је било. И ја сам причао све како је било.

Нисам могао удовољити вашим потребама,
Вашим племенитим захтевима.
Самокритички сам се осврнуо и дошао у лудницу.
Крив сам и стидим се.

6.1.4.6. Све наведене сегменте поеме "Лудница", као и њену целину, карактерише исповедни тон, и то у форми разговора са собом и другима, као и у форми записа, песама у виду дневничких бележака¹³¹. Лирску исповест често пресецају констатације, искази другачијег тона, као и искази (ауто)поетичке природе, попут, рецимо, већ наведених: *Сви људи су добре воље месождери. / Анђели су кокошке.*

6.1.5. Осим пометутих примера из поеме "Лудница", у којима је дијалогичност имплицирана исказом иза исказа, те и говором о говору, и то тако да слутимо то друго лице којем се лирско ја обраћа, наводимо и неколико песама у којима такође нема јасне разлике између лирскога "ја" и лирског "ти", али и оних када су и "ја" и "ти" део једног лица, односно лирског субјекта. Ту

¹³¹ Као што је овде по среди исповест лирског субјекта, записнички, бележнички, дневнички тон у основи је многих Тадићевих песама, или циклуса, какав је, рецимо, циклус "Болница међу чепресима" (*Окриље*). Чини се, дакле, да ова поезија добрим делом управо на таквом тону и почива, односно да је таквим тоном изведена. А доминација записничког, бележничког тона код овог песника, који "симулира причу, доживљеност, догађајност, ништа мање веродостојну ни када пева о фантазмагоричним и фантастичним пределима (Миловановић 2016: 245), јесте и један од разлога њене аутентичности, или, другачије, нашег поверења у њену реч, у оно о чему говори. Јер, „облик записа један је од најпродорнијих начина да се читалац увуче у песнички свет, да се суспендује сваки отпор и неслагање; то је облик који продире у саму подсвест читалачког задовољства јер подсвест самог текста претвара у његов завршни облик" (Јерков 2010: 35).

углавном спада круг песама о поезији и стваралаштву, мада, у каснијим збиркама, и круг песама о покајању.

6.1.5.1. Из круга песама о поезији индикативна је песма "Кратка изјава, дуга предисторија, одмах ту поред пакла и паклених праменова", сва изграђена на инверзији – од почетне негиране речце "не", преко синтаксичке негације (*Ти ниси страшни син*), до синтаксичке афирмације (*Ти само страшне песме пишеш*) и до закључне речце "да".

Не,
Ти ниси страшан,
Ти ниси
Страшни син.
Ти само
Страшне
Песме
Пишеш.
Да.

Формална негација па потом афирмација имају функцију да појачају *увереност* лирског ја о лирском ти – није он страшан, већ оно што он ствара, а таквим склопом уверавања као да лирско ја жели да себе уразуми и разувери о утицају лирског ти. На кога се односи то разуверавање, коме се лирско ја обраћа, ко је то ти – остаје, међутим, отворено питање, као што је неразрешено и то да ли је лирско ја успело да разумом развласти моћ погубних песама.

6.1.6. И у оним песама у којима се лирски субјект обраћа неком другом – уљезу, отимачу, оном што из прикрјака вреба итд., – а које се односе на проблем стваралачке аутентичности, пре би се рекло да је реч о "унутрашњем" демону, преобликованом у неког тобоже независног од лирског ја, него о конкретном лирском ти. На такав закључак, поред постојања "психичке подвојености" једног ја, о којем је било речи, наводи како поменута тематизација творитеља и његовог дела (конкретно, питању одакле долази инспирација), тако и тематска линија овог проблема коју је Тадић развијао од првих својих књига ("уп." Тамни пењач", Огњена кокош"

итд.), успостављајући на тај начин тематску референцију унутар свог опуса, а која од неких збирки (посебно од збирке *Непотребни сапутници*) добија и препознатљиву фигуру двојника у овом конкретном смислу. Једна од песама овог круга у којој се, и поред тога што је обликована као опис стања, препознаје деликатна дијалогичност јесте песма "Улез"¹³²:

Улез у текстове и кроз песме ровац
Брине се, ево, о утисцима што сам их
из последње шетње градом донео.
Та црвенорепа Птица,
У потају мутној и лепљивој, баци се дрвеном политиком,
Скупља грађу, куцка и укршта.
На његове речи срдачне,
Ништа нећу рећи, ништа посведочити.
Само нек до миле воље преклапа.
Нек му је што му је.
А васцели дан
Нешто је иза мене дахтало. Гладно, зинуло.

Презентатив *ево*, као у другим Тадићевим песмама често коришћени и остали презентативи (*ето*, *ено*, *гле*), указује на имплицитно присуство саговорника, с тим да до дијалога не долази са "улезом", већ са неким неименованим сведоком (читаоцем). Презентативом *ево* скреће се пажња на нешто у неспоредној близини говорника, а у значењу блиском императиву *види*, *погледај* (Кордић 2002: 103; 104).

У песми "Улез" говори се о напасти неког ко се именује као улез, односно црвенорепа Птица, који покушава да изнуди речи, или пре би се рекло тајну лирског ја (песника) о његовом делу (*улез у текстове и кроз песме ровац, / брине се, ево, о утисцима што сам их / из последње шетње градом донео*). *Његове речи срдачне* упућују на лукавост, притворност ("створ

¹³² Већ је било речи, посебно у теоријском делу рада, како готово да нема "чистог" текста, тј. да се различити типови говора међусобно комбинује (дескрипција, приповедање, дискусија). У том смислу, можда би се могло говорити, осим о оквиру песме према којем се она потом и одређује, о ономе типу говорних форми које преовлађују у тексту.

притворни”, како је на другом месту назван), које су већ познате лирском ја и због чега га он одгони.

6.1.6. Улез се, како смо видели, појављује у различитим облицима и различито се именује. Тај ”створ притворни” добија чак и лик и улогу песниковог ученика, како читамо у песми ”Кад ме саблазан свлада”, с тим да Тадић, чини се, овде не прибегава само аутоиронији, већ је иронична жаока окренута ка песницима уопште:

Кад ме саблазан свлада,
Нађох и ја ученика свог,
Плаховитог песника што о мени песме,
У узбуђењу великом, грца.
Напише ли штогод, свеже ли шта,
Одмах ми то поднесе под нос,
као да сам махнит или, не дај боже, луд.
Долелуја кроз дан, одлелуја кроз ноћ.
Поред њега, ређао сам губитак за губитком;
Он, пак, увећаваше свој посед, глиб.
Несмотрен, једном прозборих:
Не певам, не пишем, изгоним
Из себе зле духове, па бришем њихов траг.
А он, у ушима наливеним,
Однесе то ко моју најдубљу тајну,
И не врати се више. Сјури се низ брег.

Мотив маске, иначе важан у Тадићевој поезији, посебно као један од елемената у грађењу гротеске, овде се јавља у функцији двојства личности. Иако реч јесте о песнику и ученику, као варијанти односа мајстор и шегрт, ипак као да је реч о једној индивидуи која покушава да успостави властити идентитет. Онај ко запоседа лирско ја (*плаховит песник што о мени песме пише; плаховит* можебити у смислу неискусан), наишао је у тренутку када је песника ”свладала саблазан”, а отишао када је, како се чини, добио одговор о списатељској тајни. То је, наравно, елиптирано, остаје у домену слутње, али у контексту Тадићеве поезије, посебно аутопоетичких песама, та слутња је,

чини се, потпуно оправдана. Јер, поменута "тајна", не једном предочена, има улогу аутопоетичког начела: *не певам, не пишем, изгоним / из себе зле духове па бришем њихов траг*. Ако би се ишло дословном линијом тумачења, онда плаховит песник можебити и зао дух, или друго ја лирског субјекта, с којим се он својим начином писања (а не рецимо, традиционално схваћеном песмом) бори и које на тај начин из себе изгони. Као и поводом ове, тако би се и поводом многих Тадићевих песама овог круга могло рећи да је реч о "својеврсном аутоегзорцизму" (Путник 2014: 140)¹³³.

6.1.7. Овом кругу песама о удвајању лирског субјекта свакако спадају ониричке песме, међу Тадићевим вероватно једне од најбројнијих. У њима се често одвија неки догађај предочен као разговор или препричавање разговора два лика, а заправо је реч о удвајању једног ја. Ту спадају и, назовимо их тако, песме покајнице, оне које обележавају махом другу стваралачку фазу. Из круга ониричких песама наводимо, илустрације ради, песму "Ноћни позиви", а из круга песама покајница песму "У кућном огртачу".

Учестачли шупљи ноћни позиви.

Неко ме дави телефонском жицом.

Али, држи се на одстојању, злодух.

Само једном, као да одвеза:

"Желим да си овде."

"А где то?" упитах у страху.

"Ти знаш где" процеди јетко.

А онда: плускање воде и све јачи

удари таласа, гласови и потмула

прича о рибарењу на Дунаву, ноћу.

Још сулудо неко дозивање, и цвркулт.

Све припремљено да ме раслаби

и да саблазни убогој поверујем,

¹³³ "Осим што своју поезију доживљава као својеврсни аутоегзорцитам" (а што Путник наводи управо поводом песме "Кад ме саблазан свлада" и овде поменутих стихова), "он је осећа и као призив, пророчку потребу да пренесе своју визију, *па макар и самоме себи* (подвукла С.М.)", за шта наводи пример песме "Писмо, бич" из књиге *О брату, сестри и облаку: Реченице које изговорих/ Враћају ми се и туку/ Моје срце бичем звучним // То о чему сам говорио / Пада на моја рамена*. Управо потреба да се говори, тачније разговара, макар и са самим собом, као да важним делом обележава Тадићеву поезију.

шапату лукавог, сени што промиче.

Песма "У кућном огртачу":

Нигде живе душе,
Ни голуба на сивом симсу.
После свега
Иза склопљених се очију
У тишини обнављаш.
Једном си видео
Ждероњу како пије воду.
Кад се само тога сетиш,
Засмејеш се и умукнеш.
Нека гори срамни живот,
Нек је вруће и паклено.
Градом, нечастиви иде
И својим удом капије откључава.
Испод кровне греде,
Фина прашина у светлости лебди.
О, неваљали дани! О, јади!
Снага је твоја на измаку.
Одора ти је убељена, мирише.
И ништа више за себе не тражиш.

6.1.8. У овим и сличним примерима реч је о посебном психичком стању лирског субјекта. Наиме, иако "свака језичка манифестација претпоставља најмање два субјекта између којих језички знак посредује: субјект од којег језички знак полази (говорник) и субјект којем се овај знак обраћа (слушалац)", те је "у случају монолога један од два субјекта трајно активан, а други трајно пасиван, док се у случају дијалога ове две улоге непрестано смењују: сваки од ова два субјекта наизменично је активан и пасиван", појам "субјект" није истоветан појму "конкретна психофизичка индивидуа" (Мукаржовски 1986: 116). У прилог тој тези Мукаржовски наводи појаву најобичније језичке праксе "разговора са самим собом", "током које се индивидуа замишљеном или јасно изговореном језичком манифестацијом

обраћа самој себи. У случају разговора са самим собом, једна једина психофизичка индивидуа јесте носилац *оба* субјекта неопходна за језичку манифестацију, тј. и активног и пасивног субјекта. Ако је реч о манифестацији дијалошког карактера, оба субјекта, реализована једним истим гласом исте индивидуе, могу се, значи, смењивати, узајамно саобраћати као "ја" и "ти" (Мукаржовски 116–117). У тој расцепљеност једне индивидуалне свести два субјекта језичке манифестације или двојству субјекта, Мукаржовски истиче да је "природно [је] да ће однос између "ја" и "ти" у случају разговора са самим собом бити веома покретљив" (117) (што се може видети на примеру употребе заменица *мој/твој*, а да се заправо ради о једном лицу), односно на сложеност питања субјекта у језичкој манифестацији уопште. Осцилације између дијалога и монолога посебно се могу препознати у стању несанице или у хипнагогичком стању (на граници јаве и сна) (в. Мукаржовски, 118–119), а све ове поменуте ситуације веома су присутне у Тадићевој поезији.

6.1.9. Осим поменутих појава поводом "психичког збивања", још једна упућује на "напетост" између два ја једне свести, а то је "унутрашњи монолог", које творца ове технике, Дижарден, "повезује са драмским монологом који је у суштини дијалошка манифестација" (Мукаржовски 120). "Са лингвистичког становишта, циљ који је Дижарден имао на уму могао би се формулисати као транспозиција дијалога у монолог" (Исто, 121).

6.1.10. Таквом кругу песама припадају, рецимо, песме у форми савета, покуда, упозорења итд., (којем припада, између осталих, и круг песама покајница), а чија структура почива на низу императивних исказа. Неке од њих видели смо, и у том смислу покушали да протумачимо, на примеру макродискурса *Ђаволов друг*, а неке су, као што смо помињали поводом циклуса "Молитве" и "Бројанице" из збирке *Окриље*, читаве засноване на императивима. Овде доносимо још неколико репрезентативних примера грађених на "унутрашњем монологу". Песма "Поука" (*Непотребни сапутници*):

Не заклањај се неразумном виком, празним
Речима.

стазом пођи. Све ти певало, не подигни глас.

6.1. 11. За разлику од Мукаржовског, Виноградов поводом стилистике говора истиче различите видове монолошког говора, а у свакодневном језику издваја његова четири типа: монолог с нијансом убеђивања, лирски монолог, драмски монолог и монолог саопштавања, с тим да се неретко ови типови међусобно прожимају и преклапају (1971: 35–36)¹³⁴. Такође, истиче и то да је драмски монолог [је] најближи дијалогу и непосредном повезивању реченичних делова са миметичко-гестикулационим саопштењем и са покретима тела. Он као да се развија у "радњи", прате га поступци и покрети, илуструје га драмска ситуација. Док се монолошки говор, за разлику од дијалошког, оријентише уопште на језичку логизирану композицију, на слабљење миметичке и пантомимске пратње, дотле драмски монолог, у суштини, представља облик напрегнутог дијалога с изостављеним репликама. Представљајући сплет засебних реплика, он се гради по принципима стегнутог и згуснутог дијалошког говора" (1971: 37); (уп. и т. 6.1.9.). Поводом постојања "дијалога у монологу", Виноградов наводи и мишљење Г. А. Шељута, који је излагање Чернишевског разврстао у две форме монолога: стилистички 'неутралан' монолог и разговорни монолог. А на разговорном монологу заснива се добар део поезије Новице Тадића. То је монолог који је "непосредно управљен од првог лица ка стварном или у ораторској прози претпостављеном другом лицу, срачунат на то да у процесу говора привуче слушаоца или читаоца, позивајући их у акцију. Монолог који активано делује на друго лице, открива неограничене могућности да се употебе елементи дијалошког и управног говора", што је заправо форма монолога с 'унутрашњим' дијалогом (Виноградов 1971: 37).

6.1.12. Но, без обзира на то хоћемо ли ове форме узајамног мешања и деловања две врсте језичких манифестација називати монологом с унутрашњим дијалогом или транспозицијом дијалога у монолог, односно

¹³⁴ За Виноградова стилистика говора један је од три подручја стилистике, а налази се између стилистике језика и стилистике уметничке књижевности. Наиме, стилистика говора заснива се на стилистици језика, а стилистика уметничке књижевности на стилситици језика и стилистици говора (Виноградов 1971).

О монологу и разнородним структурама у писаном књижевном тексту в. и Мајенова: 2009: 290–308. Из нараторолошке перспективе, о приповедној инстанци Бал 2000: 21–39.

која од језичких манифестација бива (терминолошки) надређена, важно је реч о дијалогичности као категорији на којој се темељи драматичност Тадићеве поезије. Из претходно наведених примера, а њих је код Тадића прегршт, разумљиво је да јасних граница у поезији оваквог типа не може бити.

6.1.13. "Потенцијална дијалогичност душевног збивања", коју Дижарден открива у језичким реализацијама садржаја, препознаје се код Тадића не само у покретљивости између ја и ти једне свести употребом заменица, већ и другим језичким (синтаксичким) средствима, као што је низање "кратких реченица, од којих би свака давала једно од [ових] стања мисли и које би следиле једна другу као ланац удараца без логичког поретка, долазећи из саме дубине бића – или како би се данас казало – из несвесног и подвесног. Јер, "случајност" низа у којем једна за другом следе поједине његове фазе изазива сталну значењску променљивост која личи на значењску променљивост дијалога", односно "узајамно прожимање и смењивање неколико контекста", што је један код основних аспеката дијалога (Мукаржовски 121–122). Ако се присетимо песма из анализе макроструктура, оних које су изграђене на кумулацији и амплификацији, видећемо да многе, заснивајући се управо на психичком збивању, стварају утисак потенцијалног дијалога, пре свега сменом неколико значењских контекста, или низањем слика заснованих на асоцијативности, без чврстог логичког поретка.¹³⁵

6.1.14. Све досад наведено потврђује да су код Тадића многи од доминантних поступака испреплетени, тако да је њихово разлагање само разлог да се разноврсност тих поступака јасније увиди. Такође, неки од њих, као последњи разматрани, указују на то да је дијалогичност шира категорија од дијалога, и да захвата како удвајање гласова или двојност субјекта на којима почива песма, тако и песме које наизглед немају ништа са дијалогском манифестацијом, а уствари се показују као веома драматизован унутрашњи

¹³⁵ Један од три начина песничке употребе корелације између значењског процеса душевног збивања и језика, поред алузије и језичког изражавања "неизрецивог" психичког збивања, према Мукаржовском (1986: 98–99), јесте да је душевно збивање окарактерисано, више него "речником" својих значења, начином њиховог повезивања: "док су језичке везе између лексичких јединица синтаксичко-логичке, психичком животу је својствено да прелази од јединице до јединице путем асоцијалције, које, посматране са становишта логике, делују утиском необразложене случајности [...] (1986: 100–99).

монолог. Чини се да је због тога оправдано говорити о драмском стилу овог песника, односно да се и у дескриптивним или наративним песмама (причи у стиховима) веома често удео дискусионог не може занемарити – штавише, да се је он подједнак чинилац у стварању особене, тадићевске, слике света.¹³⁶

6.1.15. Још једна важна карактеристика Тадићевих песмама дијалошког тона јесте распон различитих лица и ентитета којима се лирско ја обраћа. Већ у уводној песми прве збирке *Присуства* лирско ја и лирско ми обраћало се "тамном пењачу", упостављајући амбивалентан однос према њему (од страха до смеха), потом се у песми наредне збирке (*Смрт у столицу*) апострофирало, већ у и наслову, неиндентификовано "ти" (песма "Ти који се појављујеш"), неко ко је у "свакој ствари могући лик", обраћало се чешљу и послужитељу у збирци *Ждрело* призивала се ноћ ("Призивање ноћи", "Сонет страха"), именовала жгадија, у *Огњеној кокоши* многе песме су грађене апострофом, што је случај и у каснијим збиркама, мада се чини да од збирке *Напаст* ословљавање постаје још израженије (в. т. 5.4.6.). Главна разлика која је уочљива у првој и другој песниковој тематско-идејној фази јесте врховна инстанца којој се лирско ја обраћа¹³⁷. Док су у првим књигама Бог и Богородица не призивају готово уопште, или се помињу у ироничном кључу, од књиге *Непотребни сапутници* однос према њима се мења, а што се може пратити и учесталошћу и разноврсношћу доживљаја њихове заштитничке улоге.

6.1.16. Погледајмо, илустрације ради, репертоар апострофираних ликова и појава, и то кроз четврокњижје *Сабраних песама*. Поделу смо направили у две групе, тако да је у првој именовање експлицитно неком апелативном или неком другом речју, уз који је дат и број странице, а у другој су дате само странице на којима се налазе примери песама у којима се лирско ти (под

¹³⁶ Нешто слично, мада са других полазишта изведено, јесте лирско, епско и драмско о којима је говорио Штајгер. На удео или чак доминацију драмског код Тадића, упућује и честа употреба деиктика и презентатива, који изједначава време говорника и време слушаоца, односно указује на то да је "говор" некое упућен. Уп. Мукаржовски: "Разлика између монолошке усмерености епике и лирике и дијалошке усмерености драме манифестује се, међутим, и другачије него само у језику: тако је, на пример, драмски дијалог везан обема одликама времена слушаоца, наиме његовим актуелним присуством и протицањем" (1986: 96).

¹³⁷ Када говоримо о првој и другој тематској фази, водимо се оним радовима о поезији Новице Тадића који су ту разлику експлицитно правили, између осталих: Микић 2010: 143–154), 2013: 121–135, Хамовић 2011: 865–870 (посебно 867–868), 2014: 31–37, Радуловић 2014: 44–53, Радојчић 2014: 91–101 (посебно од 96.и даље), Ивков 2011: 137–149.

којим се подразумева скала од удвојеног лирског ја, преко другог лица, лирског ми, до песме и анђела) не именује посебно, већ на њега упућује обраћање лирског субјекта – заменицом 2. лица једнине или множне или глаголским обликом¹³⁸. Друга целина начињена је како би се стекао утисак колико је заправо примера дијалошког, односно дискусионог типа текста код Тадића. Притом, није се правила разлика где је у тексту ословљавање наведено: на почекту, средини или на крају. Тај формални критеријум овде није био од пресудне важности, већ чињеница да се обраћање у неком тренутку догодило.¹³⁹

I 1) тамни пењачу, моћниче из даљине (60), свеколика (65, 66, 67), криктави бележниче (70), мале покојнице (74), нови враголани (78), скакутани (79), чешље (83, 90), послужитељу добри (96), ти (97)¹⁴⁰, моја грижо покренута ситнежи (102), а ви девојчице (103), о дебелоусни (108), кезило (113), служавко (115), мила коко мила (116), ти који се појављујеш, обећани у свакој ствари могући лику (119), блиска ноћи (127, 128), мој боже (136), Славијо, мртва богињо (140), пропасти дивна пропасти (149), жгадијо, весела жгадијо (160), велика мудра ноћи (161), ти локална пропасти ужагрених очију, телесино мрка, усправљена, чудовиште пробуђено (162), ти мрачно телесно клупко, ти безумно грдило (163), моћни створе (167), страшни сине (169), паклена бебо (181), дружино, ноћна дружино, грбоњице и губаљи, крвопилци и кусаљи (183), мој господе (184), о, бого, мрачни бого (193), о, боже, (198), сине смрти (204), Јагње, Јагње неуништиво (206), победниче (226), Господе 223, Антипсалм), добри људи (235), брацане (237),

¹³⁸ Осим императива, као најобичнијег начина имплицитног апострофирања, који нужно подразумева лице коме се говорник обраћа, употреба презентатива ево, ето, ено, гле, "саговорничке" заменице, тј. заменице другог лица једнине или множине, те говорни чин питања имплицирају постојање саговорника, па се у тим случајевима "будући да се подразумева, не мора вршити екслицитно апострофирање саговорника вокативом" (Ковачевић 2006: 119; о наведеним поступцима примерице в. 117–119).

¹³⁹ Често је Тадић компоновао песме као опис одређеног стања или догађаја, а тек на крају стихом или исказом у форми клетве некоме упутио поруку, због чега би се могло закључити да дискусионни елеменат и није приоритетан. Међутим, гледано у целини текста, управо се таквим завршетком "други" "призива", односно порука њему упућује и као таква постаје важан смисаони елеменат.

¹⁴⁰ Ословљавање некога заменицом 2. лица једнине ти, било да је она писана малим или великим словом, наводимо у оним случајевима када је такво ословљавање наглашено. У другим примерима, оно се обликом глагола подразумева.

мајчице (243), Совуљаге (247), Бого Благги (250), мама (251), бели анђели (251), моја једнозуба мајко, мој једнооки очи (251), о срећо свих распетих (252), брате (255), Боже, Боже мој (259), бештијо сузних очију (261), Кретене, Кречко Крива, Кубуро; Кретене, кречу, меду зидова (262), прамајко; трула мушмуло (263), ти риђи (267), стоглава династијо (266), мила браћо моја (273), одблескуј, ништавило (274), кошчице жута (280).

2) 17, 28, 29, 31, 32, 44, 45, 55, 57, 71, 73, 89, 105, 110, 118, 123, 155, 168, 177, 178, 186, 187, 227, 236, 241, 190, 194, 219, 223, 229, 239, 240, 245, 253, 266, 268, 270, 272, 274.

II 1) о седокоса корњачо, о Ледо (9), о мајко, о сломљена (11), наказо међу људима, риђи рођо (14), о црних коза црни козаре, о лазаре, о васкрсли (20), о страшни вртлару (30), велики гутачу, тако гусане (31), псино,неупоредива псино; о сумпорна главо пламтећа (33), недодирљивости (35), ти (43), буво (50), коњу (59), петли (74), црна гладна утваро (77), ви ћете се ствари (84), Господе (91), надудих образа дуси, аветила, ноћне приказе, магловити ликови из сна (94), о фрфљава фуфо о раскречена жабо крастачо; ти мали смешни демоне с ђаволовим удом под језиком; птичија прабабо препарирана (97); Курво (99), књегињо ексера (105), Боже мој (107), слатка Делиријо (143), 153 (Стрвина), мили мој (159), улици (171), пасја здело; злодушићу (175), тешко бремене, продајем те (176), смрти, ево ме (180), Ти (мало чудовиште и дојенче Сенке) (185), голубару гугутави (188), мајко (192), ледена идило (202), пријатељу (205), ситни крадљивче (211), мртва муво (216), мој смоквин листићу, листићу (222), краљице кротка (237), сило (241), нано (254), сили међу силама, скоту повитих рамена? 262, дивља долино; долино мржње и плача првог (268), орлушине (271),

2) 13, 24, 44, 45, 58, 65, 66, 75, 76, 80, 86, 90, 95, 100, 102, 106, 108 (ено), 114, 120, 121, 125, 126, 137, 140, 141, 150, 151, 152, 153, 155, 160, 177, 178, 181, 187, 189, 191, 194, 196, 198, 201, 203, 207, 208, 214, 217, 229, 230, 233, 235, 238, 239, 240, 245, 247, 249, 251, 255, 265, 266, 267, 269, 270, 275.

III 1) пријашко (III, 16), једном политичару (44), пријатељу (68, 94), Сило Божја (105), ти усукани (109), поњавице моја (136), Мајко Божја (137), сива сено (139), најближи рођаче (143), ти (145), о луда главо (146), буре бесовске (151), страшна хуко с неба (165), добри старче (167), Милостива (180), касарно једна (188), дебела кокошко (199), моја музо (201), благи пролећни ветре (202), брвнара (245), обележена (246), чудовиште (248), Вазнесени Господе, мили Боже мој, Благи, Силни (252), Господе (253), Боже мој, Почивалиште моје (255),

2) 96, 98, 106, 113, 150, 154, 155, 156, 158, 163, 164, 169, 174, 175, 181, 184, 196, 197, 204, 210, 215, 222, 246, 247, 254, 259.

IV 1) и ти (20), непознати (24), добро човече (25), туго (32), мој пернати и тихи путовођо (43), мој невидљиви Мучитељу (47), брате (68), луди војводо (71), Господе; Светлости; Заштитниче слабих (85), о ноћи (89), добри људи (91), Боже (113), мали војводо; утваро шарена, лажљива (141), благи Анђеле (147), ваздушаста стихови, прозачни (154), о проклето тројство (155), Боже (188), Господе (194), Господе; Милостиви, Ти (212), Боже (213), Господе милостиви и праведне (214), Боже благи и преблаги (215), Саздатељу мој и Владико мој; Преобилни (216), Господе мој (217), Господе (226), створе притворни (227), несрећо моја (231), мој животе (234), незнани Христов војниче (236), тужно убоштво моје; сине сумрака (238), ти лукови (241), гомило (265), анђеле (267),

2) 13, 23, 26 (ено), 31,34, 35, 38, 44, 45, 49, 50, 53, 64, 66, 67, 94, 110, 112, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 139, 145, 152, 158, 170, 171, 172, 173, 177, 178, 191, 195, 205, 209, 224, 225, 232, 240, 246, 248, 251, 257, 261, 262, 264, 268.

6.1. 16. 1. Код Тадића је, како се из датих навода види, више имплицитних него експлицитних апострофа, а разлика међу њима је у томе што су експлицитне изражене вокативном формом супстантивне речи, а имплицитне, подразумевајуће јесте "свако невокативном формом предодређено песничко обраћање неком неприсутном бићу или предмету. Другачије речено, имплицитно је свако апострофирање које се подразумева

при употреби појединих лексичко-граматичких јединица, а не укључује и нужну употребу вокатива (Ковачевић 2006: 117).

6.1.16.2. Очигледна је разлика у инстанцама којима се обраћа и које апострофира Новица Тадић у првој и другој стваралачкој фази. Ако је у првим књигама тек спорадично призивао бога, и тада је то чешће био пагански, или, гностички схваћено, други бог (Путник 2014, Јовановић 2009). У песмама збирки које се налазе у трећем, а посебно четвртом тому *Сабраних песама* види се да је призивање Бога неупоредиво чешће, тачније да призивање Божје инстанце у књигама четвртог тома постаје чак и доминантно.¹⁴¹

6.1.16.3. Међутим, када је реч о неприсутном или замишљеном саговорнику у виду божанства, постоји још једна разлика у самоме његовом "призивању", а то је улога коју му говорник намењује. На основу те улоге, односно илокуционе функције, а не у "форми изражавања ни у врсти призваног "саговорника"" разликују се инвокација и апострофа¹⁴²: док се "инвокације [се] по илокутивном циљу могу подвести под молбе као подврсте директива", јер песник призива божанство с циљем да му оно помогне у подношењу овоземаљског живота, или да га што пре узме к себи, те "тако песник у инвокацији божанству које зазива намењује активну улогу саучесника" у остварењу тог циља (жеље или намере), дотле "у апострофи песник, међутим, такву улогу никад не намењује зазваном "саговорнику", па чак ни онда када је он као и у инвокацији – божанство. Циљ обраћања у апострофи јесте стварање привида присуства саговорника, коме песник намењује улогу пасивног учесника, најчешће сводљиву на сам предмет дескрипције" (Ковачевић 2006: 121–122). У пјесмама са апострофираним

¹⁴¹ Уп. Хамовић: "У стиховима свога последњег времена, које је назирао и призивао и за које се приправљао, Новица Тадић се чешће и непосредније обраћао очинској инстанци Творца неба и земље, свега видљивог и невидљивог, света откриваног у застрашујућим обличјима, али обличјима која су плод човечанског пада а не творачке замисли: „Веома се разгневио наш Отац. / Веома се разгневио / и казнио нас праведно" – написао је Тадић у скорашњој песми *Изба, тама* – „Много је ствари које помућују ум. / У удаљеним градовима / бесни метеж, светлуцају издајства." Такође, у контексту песникове поетичке еволиције в. и Хамовић 2012: 31–37; уп. и Радуловић: "Однос према библијској грађи је амбивалентан, у почетку је наглашен дијалог, полемика, деструкција, да би се поетички домашај завршио жанровским цитатима, реминисценцијама и алузијама на јеванђелске призоре и слике и са њима саображеним исповестима светих отаца (2012: 52–53). Додајмо да је и та завршна етапа обележена дијалогским тоном.

¹⁴² "Инвокацијама се призивају искључиво божанства, музе најчешће, док апострофа укључује неупордиво многи шири спектар произиваних саговорника, у које се укључују у божанства" (Ковачевић 2006: 121).

божанствима и др. остварују се или репрезентативи (асертиви) или експресиви као говорни чиновни. Јер, пјесник успоставља привидан разговор с божанством, најчешће са циљем да му "пренесе" или му се "пожали" на стање у коме се налази. А призивање божанстава условљено је пре свега запитаношћу над ситуацијом у којој се песник нашао и немогућношћу налажења адекватног одговора на ту ситуацију. Зато божанствима у апострофама пјесник и не намењује активну улогу као у инвокацијама; божанства су ту пре свега да би биле свједок песникове "исповести". И не само свједок, него и разлог: јер наведена стања пјесник као да подводи под телеолошке узорке, тј. циљне узроке чије је једино исходиште управо Творац. Зато обраћање божанствима у апострофама значи не само упитаност за разлоге властитог стања, него и својеврсни жал због неналажења одговора за то стање" (Ковачевић 2006: 107–108).¹⁴³

6.1.16.4. Уколико пратимо поменути диференцијацију између инвокација и апострофа, видимо да се понекад и песме унутар једног циклуса различито "групишу"¹⁴⁴. Тако би, рецимо, песме из циклуса "Молитве" (*Окриље*) – "Молитва из тмине" и "Молитва за избављење од пијанства" спадале у инвокације, а "Молитва за нерођеног" и "Молитва за смирење у Господу" у апострофе. У циклусима "У тами" и "Тешко мени" (*Баволов друг*) обраћање у функцији инвокације било би у песмама: "Безвредне похвале", "Благодарим ти, Господе", "Боже, погледај", "Боже благи и пребаги", "Молитва за непостидну смрт", а у функцији апострофе у песмама: "Спотакох се, Боже, падох", "Молитва жалостивог", "Тешко мени", или рецимо у песми "Сила је твоја велика" из књиге *Ту сам, у тами*.

6.1.16.5. Поменимо, илустрације ради, и групу тематских апострофа код којих је апострофа остварена у наслову. Наиме, код тематских апострофа, призива се "лице или групе лица које песник опева, које су предмет песме. Апострофирање има за циљ постизање привида говорне интеракције између

¹⁴³ Прагматичку разлику "између зазивања божанстава у инвокацији и апострофи прати и граматичка разлика. Наиме, у инвокацији се вокатив као форма обраћања увек комбинује са императивом као основном формом директива, док се у апострофама уз вокативну форму призивања по правили не сусреће императив, а ако се изузетно и сусретне, он је готово искључиво од неког глагола говорења, који само подржава "запитаност" као иманентну компоненту ових пјесама" (Ковачевић 2006: 108).

¹⁴⁴ О начину груписања према жанровском критеријуму (спајању плача и молитве) в. Микић 2013: 243.

песничког субјекта и објекта, чиме песнички објекат постаје адресат, коме песник не само да намењује песму него му и директне поруке упућује. Зато су апострофе овог типа по правилу праћене "саговорничким" граматичким облицима: заменицама другог лица сингулара или плурала, и императивном фомом глагола, које и потпомажу да лице које је пасивни објекат певања читалац доживи не само као адресата коме је певање намењено, него и као "саучесника" без кога нема реализације саме "радње" песме" (Ковачевић 2006: 109–110).¹⁴⁵ Таквих песма било је подоста и у првом и у другом делу интерпретације, те ћемо овде навести, како смо рекли, само оне које већ имају апострофу у наслову: "Препознајем те", "Ти који се појављујеш", "Победниче, ништа није уништено", "Не брини, брацане", "Кошчице жута", "Псино неупоредива", "Чујеш ли коњу", "Ви ћете се ствари", "Дувачи, ноћна заповест", "Курво, пиле", "Моли се", "Немој да ми кажеш", "Дивља долино", "Данас ћеш кући свој часовник однети", "Ти ускукани", "Дошао си да ми тражиш песме", "Ти си сила", "Зграбио си", "Док бројиш звезде", "Склопићу твоју књигу", "Да говориш много речи", "Да те одведем", "Не спавај у тами", "Ја и ти", "Остани још ту", "Пред тобом, сан", "Испред мене се указујеш", "Опомени се", "Удаљи их од себе", "Воли божанске речи", "Спотакох се, Боже, падох", "Држи се подаље од учених", "Хвалите ме после смрти", "Благодарим ти, Господе", "Боже, погледај", "Боже благи и преблаги", "Забашурио си грех", "Сила је твоја велика", "Немој да ми украдеш наслов", "Стремио си небесима", "Растеш, лажи", "Ту си", "Твоја подигнута блага рука".

¹⁴⁵ Апострофа, како је износи Калер, јесте фигура која указује на двоструки аспект поезије: да је то констркција (састављена од речи), али и да се њоме нешто жели учинити: "Велики проблем теорије поезије је [...] однос између песме као структуре састављене од речи и песме као догађаја. Апострофе покушавају *и да учине да се нешто догоди, и да разоткрију да је тај догађај заснована на језичким средствима* [истакла С. М.] – попут празног 'О' у апострофичном обраћању: "О дивљи ветре Западни!" (Калер 2009: 93). Детљаније о апострофи в. Culler 2001: 149–171.

6.2. ФИГУРАТИВНОСТ

а) На примеру глаголске метафоре

6.2.0. На примерима песама "Опет оно", "Тавански запис", рецимо, видели смо да је Тадић често градио слике помоћу метафоре и метонимије. Различити типови метафоре, понекад и у оквиру само једне песме ("Тавански запис") и посебно учесталост хифенске метафоре у његовој поезији, стварају ефектну сликовитост. Углавном су, у помињаним примерима, биле у питању именице у пренесеном значењу. И иначе су, у досадашњем тумачењу поезије Новице Тадића, проучаваоци, књижевни критичари и лингвисти, описивали и анализирали именице као ону врсту лексике која је најупечатљивији и најчешћи облик експресивности, изражајности, стилског потенцијала Тадићевих стихова. Поред бројних књижевнокритичких радова који узгред или посредно анализирају лексику, има и оних који овој теми приступају из (лингво)стилистичке и семантичке перспективе (Милановић 2014, Делић 2004, Миловановић 2014, Стојановић 2012). Показано је, рецимо, да је за именички тип лексике карактеристично то што је песник активирао, па чак и сам сковао неколико врло ефектних лексема, међу којима се посебно истичу *nomina agentis* са суфиксом *-ло* (Милановић 2014 : 177 – 189): *кезило, клапкало, лутало, стравило, растакало, севило* итд., који су изведени од глагола (Лаковић 2009: 94–95). Такође, примећено је да међу стилске црте његове поезије спадају полусложенички спојеви у функцији метафоричких и симболичких представа, тзв. хифенске метафора (*лептир-лапма, биће-понор, човек-ћуран, људи-уљези, уста-извор, сумрак-жеље, бог-кртица*) (Миловановић 2014: 205 – 215, Јурић 2016: 178–182), као и деминутиви и хипокористици (*киклопче, тиранчад, окце, молитвица*) (Делић 2009 : 51 – 65, Милановић 2014 177–190, Јурић 2016: 183–196).¹⁴⁶ Међутим, као што је пажња посвећена деминутивима, али не и аугментативима (којих је, додуше, мање од деминутива и немају увек ефекат онеобичености као деминутиви, али нипошто нису узгредно стилско средство), тако готово да позорност није

¹⁴⁶ На примерима збирки *Незан* и *Напаст*, али и целокупном Тадићевом песништву, Ј. Стојановић испитује лексичко-семантичке концепте и лексичко-стиљска средства у бојењу света ове поезије (2012: 98–104).

обрађена на глаголе (осим када је константовано да је Тадић од њих ковао именице). А у поезији овог песника, поред номиналног, подједнако је важно указати и на значај вербалног стила. С једне стране, он се истиче селекцијом глагола, темпоралношћу, глаголском синтаксом, а с друге функцијом коју глаголи имају у обликовању песничке слике света. Ова врста речи, поред семантичке ширине и прагматичке функције коју има у језику¹⁴⁷, у Тадићеву поезији важна је и због специфичне природе и улоге лирског ја. Наиме, како смо већ имали прилике да видимо, врло често се у песмама препричава неки догађај између два актера, лирског ја и његовог сабеседника, или се описује нечије стање и расположење. Међутим, неретко се у песмама, па понекад и читавој књизи, проблематизује природа или идентитет говорника, те консеквентно томе и садржаја који он изриче, што смо такође настојали да покажемо, а у чему је улога глагола незаобилазна. Таквим поигравањем лирског гласа мења се илокутивна снага исказа и утиче на његов перлокутивни ефекат. Самим тим, показује се да је *говор* важна тема Тадићеве поезије, коју песник осим у наратолошкој, односно репрезентолошкој функцији, истиче и лексичким избором¹⁴⁸. Зато ћемо, полазећи од глаголских инхерентних експресива, и неких од доминантних глаголских фигура, указати (и) на експресивност глагола у контексту песме као једног од облика стилематичности и стилогености у Тадићеву поезији.

6.2.1. Стилематичност и стилогеност глагола, као и осталих променљивих врста речи, може бити заснована на промени квалитета лексеме, на основу чега настаје тропична експресивност, или квантитета, односно континуитета, чиме настаје фигурална експресивност (експресивност фигура) (уп. нпр. Тошовић 2004: 33, 1999: 38). У Тадићеву поезији бројне су промене и једне и друге врсте, којима се истиче неки аспект радње, стања или збивања, или њихово значење. Многе од лексичко-семантичких и синтаксичких формалних и структурних поступака налазимо у „Лабудовој песми“:

Годинама се купило

¹⁴⁷ В. нпр. Ристић 2004 : 13–45, Тошовић 1999.

¹⁴⁸ О репрезентологији као поддисциплини синтаксе, која изучава проблематику туђег говора в. Ковачевић 2000: 245, и даље.

У том човеку,
И, једноставно, то више није
могао издржати.
Хрупи из њега
Усхићено булажњење.
Забобоња и писну
У истом трену.
Зафрфља о којечему.
Закрешта, запишта.
Удари се рукама у ребра.
Из његових уста
подиже се дуга преко неба.

Будући да су у овој песми-причи употребљени, поред других, и глаголи који упућују на начин говора или понашања лирског ја, тако да „глагол који долази намјесто глагола говорења, контекстулано подразумевајући његово значење, указује 'на начин (тип) звуковног оглашавања човјека“ (Ковачевић 2000: 32), добијене су ефектне глаголске метафоре, односно прегнанција као њена подврста¹⁴⁹. Већина њих (*забобоња, запишта, зафрфља, закрешта*) настају на бази аудитивних асоцијација (Тошовић 1999: 132). Међутим, не само ономотопејски, него уопште „експресиви са значењем говорења актуелизују актанте мере, количине, интензитетa (*млети, жвакати, урлати*), начина (*гроктати, кокодакати, гукнути, грцати*), циља, намере (*пецкати, звоцкати, зуцкати*), одсуства смисла (*трабуњати, бубнути, лупити, звекнути*) и престанка говорења (*завезати, умукнути*) (в. Ристић 2004: 122–123). Сви ови типови експресива постоје у Тадићевој поезији, тачније рекли бисмо да их он интенционално употребљава, те би се њихов распон најуопштеније могао одредити као распон глагола који означавају стања и радње *од мука до крика*, или обрнуто. „А глаголске метафоре, уопште, нарочито долазе до изражаја у описима

¹⁴⁹ „Прегнацију као подврсту метафоре карактерише везаност само за глаголску врсту ријечи (и још евентуално за глаголске именице) и на нивоу експлициране прегнантне и на нивоу имплициране лексеме. А унутар глаголских метафора прегнанција захвата само оне код којих се глаголске лексеме *човјековог вербалног оглашавања* супституишу лексемама „не-човјековог“ оглашавања. На тај начин прегнанција представља *ономатопеизацију човјековог говора*“ (Ковачевић 2000: 32–33).

заоштрених, конфликтних ситуација када и ријеч мора да добије на јачини” (Тошовић 1999: 129). Тадићева поезија као да понајвише о таквим, конфликтним, ситуацијама говори, и као да такве описе градацијом и амплификацијом развија (*зафрфља, закрешта, запишта*) или антитезом семантички продубљује (*забобоња и писну*), а разлике у описима пре свега се односе на природу лирских актера.¹⁵⁰ То је још један аспект због чега је Тадићеву поезији пре свега видимо као драмску.

6.2.3. Поред ове групе глагола инхерентне (иманентне) експресивности, где је експресивност, дакле, део језичке јединице, постоје и они код којих је експресивност контекстуално условљена. Наиме, с обзиром на фреквентност појединих глагола у Тадићевој поезији (посебно, рецимо, *запишта, закрешта*), истакнути експресиви (лексичко-семантичке јединице језичког система) задобијају у њој статус експресема (стилистичких јединица), односно, у контексту песме – експресоида (конкретних реализација експресема)¹⁵¹. Њихово се стилско значење као експресива често може одредити и ван контекста: као пејоративно, колоквијално, фигуративно, фамилијарно, погрдно и слично (в. Ристић 2009: 45). Међутим, у уметничком тексту, односно књижевном функционалном стилу као другостепеном модалитативном систему који „се гради на трансформацији реалности у форми субјективног доживљавања и обликовања” (Тошовић 1999: 16)¹⁵², чије је одређујуће својство, поред низа других, и полистилематичност (1999: 16), постоје и творбено и семантички неутрални (општеупотребни) глаголи који пак у контексту постају стилски маркирани, или су носиоци појачане изражајности. У таквим случајевима експресивност се проширује са семантичког на синтаксички, текстуални и, шире, прагматички план, те се говори о експресивној функцији глагола, или пак било које друге врсте

¹⁵⁰ Конфликт може наизлед да упућује на два или више актера, а заправо да је реч о конфликту унутар једне особе, најчешће лирског ја. Удвајањем лирског ја усложњава се и проблем персоналости (О пољу персоналости в. Тошовић 1999: 202–218).

¹⁵¹ О дефиницијама ових појмова и разликама међу њима в. Тошовић 2004: 29; 1999: 38.

¹⁵² О језику књижевности као другостепеном моделативном систему, у којем у односу на природни (комуникативни) језик постоји над-информација в. Лотман 1991: 541–553.

речи¹⁵³. О тој функцији говоримо имајући у виду текст као целину, дакле, из перспективе текста а не појединачне врсте речи. А када је текст засићен одређеном врстом речи, овде конкретно глаголима, онда он може постати реализација једног лексичкосемантичког микропоља, у којему основни кохезиони елемент чине лексеме што припадају одређеном семантичком микропољу (в. Ковачевић 2000: 307). У таквим случајевима најчешће долази до преклапања текстеме и текстостилеме, јер је читав текст, због поменуте лексичке засићености, у функцији интензификације и песничке слике и емоције, стилски маркиран. У „Лабудовој песми”, и самој симболичног назива, са семантичког становишта текстеме микротема је говор, говорење, а са стилистичког начини таквог говора.

6.2.4. Пошто текстема као јединица текста омогућава да се сагледају различите кохезионе везе и њихови односи на нивоу текста, и као микро и као макроцелине, као и да се утврди његова кохерентност, са становишта ауторског начела или ауторске позиције, она омогућава, између осталог, да се проникне и у ауторски концепт дела или језичку слику света. У том смислу, лексичко онеобичавање у овој поезији, иако чест стилистички поступак, није сврха саме себи; оно је у функцији предочавања посебне слике света и особене песничке визије коју је овај песник доследно развијао у свом вишедеценијском стваралаштву. Та слика света пуна је чудних бића, који су или агенси или пацијенси једне опште представе овоземаљског света као велике и незаустављиве испразне приче. Зато се Тадићеве песничке збирке читају као продужене слике такве представе, као варирање и интензивирање једне унутрашње емоције и стваралачке експресије о њему. Истицање песничког доживљаја да је такво стање непрестано, континуирано може се видети и на појединачном примеру песме (као у претходном примеру), посебно тамо где је оно, експлицитно или имплицитно, као такво назначено. Погледајмо то и на примеру песме „Очи беже”:

¹⁵³ Експресивна функција у вези је са деловањем као делом језика (саопштавање, успостављање комуникације, деловање). Негде је она истакнута као једна од функција језика (Билер), и односи се на изражавање унутрашњег стања, или језичког знака [...], или се односи на стварање изражајности (Виноградов), а негде експресивност није издвојена као посебна, већ је имлицирана у континвној, емотивној, поетској и фатичкој (Јакобсон) (исп. Тошовић 2004: 38).

Рђавац брбљиви, како се захуктао, никад неће престати. Само меље и млевено расипа. Заплиће а баш ништа не расплиће. Очи ми се отимају на другу страну улице, беже. Али он то одмах приметити, па јаче заторока, и са висине ме неке погледа. И презриво одмахну.

И у овој песми-причи, песник је уводном реченицом створио ефектну и, донекле, амбивалентну представу: он није именовано агенса као рђавог брбљивца, већ је рђавца окарактерисао као брбљивог. Да ли је такво одређење инхерентно Тадићевим лирским јунацима? Осим уколико се радикално не опрашта од окружења и не одлази у непознате пределе¹⁵⁴, чини се да у Тадићевом песничком свету рђав човек не може бити неко ко својевољно ћути, ко је по страни; чак и кад ради из потаје и прикрајка, рђав, лош, демонизиран човек увек се *оглашава*. Једна од карактеристика тог оглашавања, поред начина, јесте и трајност, па се стога у овој песми за таквог човека, или пре, такво биће, каже да *се захуктао* и да *никада неће престати*. Континуитет одређене радње наредним је исказима градацијски интензивирајући: *Само меље и млевено расипа. Заплиће а баш ништа не расплиће*. Песничке слике о обиљу изговорених бесмислица стварају утисак о непромењивости: рђавац брбљиви примећује нелагодност коју испољава лирско ја (*очи беже*), али је не уважава; напротив, он *јаче заторока*, с презиром погледа и одмахну.

6.2.5. Дакле, у моделовању слике света Тадић је активирао глаголе на више језичких равни: лексичко-семантичкој, синтаксичкој, стилистичкој, као и текстуалној, која пак може бити експлицитно или имплицитно изражена. Глаголска синонимија (у „Лабудовој песми“) и глаголска антонимија („Очи беже“), са двоструким ефектом денотативног и конотативног значења – *заплитати језиком* и *заплитати говор* (причу, смисао), увек су у улози интензификације садржаја о којем је реч. Садржај се истиче и другим стилским средствима, најчешће активирањем разговорне лексике,

¹⁵⁴ Простор је веома важна категорија Тадићеве поезије. О томе детаљно Р. Микић (2010 : 61–73), в. и нпр. Д. Лакићевић (2014 : 27–43), М. Панчић (2014 : 19), С. Миловановић (2014: 546).

колоквијализмима и фразеологизмима. Фразеологизме и изреке Тадић неретко преобликује за потребе песме, а понекад их и сам ствара, као што је случај и у песми „Језичара”, а видећемо касније у још неким примерима (в. т. 6.2.12.)

Из телефонске слушалице речима палаца.
Што јој на памет падне, то јој с језика
скочи. Врца нанос, брбља јаловину.
Проноси приче из туђих уста.
„Данас сам те видела
испред Мекдоналдовог ресторана...”
отпоче она свој бескрајни вез балави,
гоблен-брбљарију. А то што у њој
увек нешто кипи, и пева, и пада на задњицу,
несрећа је осиротеле, напуштене.
Освојила је, најзад, слободу;
о свему суди, о свему има коментар.
Бескрај се увукао и у њену гушу,
коју подиже према Сунцу и Месецу.
Али, дала би све да су ствари
текле неким другим смером; а овако,
подбада намернике па им сриче покуде,
махнита, прождире их очима.
Гневни је анђео опасује гневом. Злу, у тами.

Лексичком супституцијом из израза *палацати језиком у палацати речима* осим граматичке (множина уместо једнине) дошло је и до извесне семантичке трансформације (апстрактно уместо конкретног), јер је акценат са визуелног или аудитивног (*палацати језиком* – брзо избацити и увлачити језик) прешао на садржински – о ономе о чему се говори. Садржај говора остаје скривен, непознат, што ће показати да је употреба одређених језичких јединица и конструкција функционална, јер је тај скривен садржај, заправо, испразан. Следећом реченицом, од уобичајеног (дезактуелизованог) израза *пасти на памет*, и метафоричког *скочити с језика* (добијеног

вероватно према: *с језика откинуто*), активирањем антонимског односа *пасти : скочити*, песник не само да реактуелизује израз *пасти на памет* већ креативно преосмишљава фразеологизам *што на ум, то на друм*. Перифрастичком конструкцијом денотативно значење фразе постаје сигнификативно. То потврђују и сликовите перифразе с глаголом или глаголском синтагмом у основи: *пронеси приче из туђих уста* – препричава, и *отпоче она свој бескрајни вез балави, gobлен-брбљарију* – отпоче причу, или ефектније: *празну причу, отпоче празно причати*. Празну причу, којој се не назире крај, као да је свуда околу нас (*бескрајни вез балави*), песник уводи сликовитим исказом *Врца нанос, брбља јаловину*¹⁵⁵. И употреба декомпонованог предиката (*освојити слободу, имати коментар*) овде је стилски функционална, јер избор неутралне глаголске варијанте (*ослободити се, коментаристи*) успоставио би једно значење, што је песник очито хтео да избегне. Активирањем двоструког значења, односно смисла на принципу пожељно/ непожељно, код читаоца се стварају узајамно искључујућа осећања: не знамо савим да ли преовлађује сажаљење или негодовање према лирској јунакињи. Тачније, чини се да се та осећања стално мењају. Иронија с почетка песме наставља се готово до самог краја, а врхунац који достиже сликовитом представом *Бескрај се увукао и у њену гушу, коју подиже према Сунцу и Месецу*, уједно додатно указује на амбивалентност осећања и поруке. Упечатљива иронија настаје и као последица стилског контраста, судара високог (*бескрај*) и ниског (*гушу*), да би остатак исказа (односна клауза: *коју подиже према Сунцу и Месецу*), и избор глагола и глаголских синтагми (*подбадати, срицати, прождирати, опасивати гневом*) унео осећање сажаљења, односно аверзије.

6.2.6. На неколико примера, видели смо да и Тадићевим избором глагола и глаголских спојева, а не само именица, настаје фигуративност и експресивност текста. Та језичка средства су, по правилу, емотивна, вредносна, сликовита, стилски обојена, композиционо-структурна, а

¹⁵⁵ Уп. песму "Празна прича" и њену интерпретацију из пера Р. Микића (2010: 151). Микић указује на колоквијално значење овог клишеа, али и на то да "у Тадићевој песми "празна прича" постаје симболички кодиран опис садржаја живота његовог лирског субјекта". Иако се у овој песми, према поменутој интерпретацији, смисао у вези са "празном причом" преокреће, а што има везе и са Тадићевом поетичком тематиком, у многим је песмама "празна прича" оно што карактерише Тадићеве јунаке и њихов живот.

нагомилавањем једних на друге или језичком игром експресивност се појачава (Телија 1991 : 187 – 188, 201). Оно на шта смо хтели да укажемо јесте да је, поред структурне и семантичке, експресивност у овој поезији и текстуална категорија, што се, између осталог, може видети на тематској равни, јер интензификација структурних и семантичких чинилаца управо томе доприноси.

6.2.6.1. Такође, одабрани примери као могући репрезенти Тадићевих песама у којима се истиче лексичка или синтаксичка маркираност глагола показују да је у поезији овог песника поред номиналног подједнако важан и вербални стил. Њиме се не потенцира само језичка умешност, па и језичка слика света овог песника, већ и песничка визија као својеврсни облик експресивности преточен у уметничку реч. Тако се на датим примерима, поред осталог, уочава да Тадић на творбеном плану посеже за имперфектизацијом основног облика глагола (*забобоња, запишта, закрешта*), што осим у звучности има последице и на семантичкој равни текста, имплицирајући затечено стање које се описује као трајно. Са уже стилског плана (плана фигуративности израза), употребом глаголске синонимоје, антонимије, перифразе и других фигура, предочава се нијансирање експресивности на формалном и садржинском плану, а померањем степена експресивности, тоналитета (на скали од ниског до високог) постижу се додатне стилске функције експресива [...], која, даље постаје део експресивности као својства текста (исп. Ристић 2004: 53–76). У том смислу, његово се поље деловања пресеца са категоријама емотивног и естетског, које у поезији овог песника, што се и из приложеног материјала може видети, није естетско у ужем, већ у ширем смислу; код њега је предочена естетика ружног каква се везује, између осталог, за експресионистичку поетику (Стојановић-Пантовић 2009: 67–75). Код Тадића се подсмешљив, подругљив, ироничан, саркастичан тон и постиже и нијансира поменути експресивима, као што се употребом колоквијалне лексике или израза постиже осећај непосредности, фамилијаризације, блискости, али често и амбивалентних осећања.

6.2.7. Пошто опште место у рецепцији Тадићеве поезије јесте и то да је овај песник живео своју поезију, сваки свој стих, да је она израз аутентичности његовог живота и духа, језичка умешност долази као естетска последица

дубоко проживљеног искуства. Због тога за његову поезију не би било погрешно устврдити да је она експресивна у оном смислу како експресију оређује Б. Кроче: експресија је једнака самој уметничкој интуицији, она је „формативни постулат естетског”, па између експресије и уметности нема разлике. Идентитет експресивног и естетског у Тадићевом уметничком делу је изједначен: „естетски чин је стога форма, и ништа друго до форма” (Кроче 1991: 34), а уметност је успео израз, па је њихово преклапање код овог песника потпуно. Дакле, показало се да су афиксална и семантичка деривација најчешће узајамно условљене, те да се формални и садржински план не могу одвојено тумачити. Тадић је, дакле, активирао језик у функцији поезије, а не језик ради језика самог, па се и глаголи, као и именице и остале врсте речи, не јављају искључиво ради постизања ефекта зачудности, већ да би се активирањем „језичког нерва” пренела експресија као уметничка интуиција.

б) На примеру фразеологизама

6.2.8. Како смо видели на примеру песме "Језичара", и фразеологизми у поезији неког песника могу бити важан показатељ ауторовог рада на/у језику и, с тим у вези, његовог погледа на свет. Начином употребе фразеологизама, уклапањем њиховог значења у контекст уметничког текста, песник показује како језички материјал релативно устаљеног лексичког склопа и општег значења саображава теми и идеји дела, свом стваралачком концепту.

6.2.9. Уводећи фразеологизме у уметнички текст, аутор може или преузимати већ готове фразеолошке јединице или постојеће модификовати. Модификовање може бити остварено на структурно-семантичкој или семантичкој равни. На одређеном броју песама покушаћемо да установимо како је песник користио ове језичке јединице, односно како их је саображавао својој идеји и визији. А будући да се за фразеологизам везује експресивност, да је експресивност категоријална особина фразеолошке јединице (Мршевић 1987: 17), што значи да је и њихова употреба у уметничком тексту стилогена, намера нам је и да на основу изабраних примера представимо и степен стилогености у употреби ових језичких јединица.

6.2.10. Према једној од подела употреба фразеологизама у уметничком тексту коју изводе руски лингвисти Мелерович и Мокијенко, постоји разлика између околиналне индивидуално-ауторске употребе фразеологизама и њихове околиналне ФЈ: „Околиналне ФЈ за разлику од околиналних индивидуално-ауторских варијанти ФЈ су средство вербализације индивидуално ауторских концепата, а не смисаона замена језичких еквивалената, што је случај и са околиналним речима које настају на бази ФЈ језика” (2008: 313). Настојаћемо да испитамо где у стиховима Новице Тадића фразеолошки слој настаје на једном или другом принципу, дакле, на околиналној индивидуално-ауторској употреби фразеологизама и на стварању околиналне ФЈ. Пошто смисао модификације ФЈ често има везе са

целим текстом, а сама фразеолошка синтагма у оквиру тек је део текста, погледаћемо најпре неколико примера фразеолошког онеобичавања не наводећи читаву песму, а потом и примере у којима је стилогеност фразеолгизма кључан за цео текст¹⁵⁶.

*

6.2.11. Начине семантичке модификације засноване на сликовитости ФЈ, и то остварене као двојна актуелизација и буквализација њиховог значења¹⁵⁷, представљају следећи примери:

6.2.11.1. Двојна актуелизација почива на усклађивању значења фразеолошког обрта и сликовитог израза и/ или унутрашње форме, што показују стихови песмама „Глад” и „Дувач”.

а) Знам многе што се хране мојим песмама.

Сваку реч разлеме и ставе под лупу.

б) [...] Опевао би а да не буде опеван, тај у ситним отмицама

вештак. [...] Све је некакав неспоразум, мисли, мрси. Да, и он је кренуо

мимо света, распирујући паклени пламен, мало-помало

дувајући с неба па у ребра. Неми доносилац лоших вести.

У овим примерима ФЈ преузете су у свом устаљеном облику и значењу, а своју експресивност заснивају пре свега на сликовитој представи: „ставити (метнути, узети) кога, што под лупу – добро/ темељито размотрити кога/ што (Матеших 1982: 321), односно дувати с неба па у ребра „изненада, изнебуха, неочекивано” (1982:373). У стиховима песме „Глад” песник алудира на посао (квази)критичара иронично представљајући њихов вивисекцијски однос према поезији и стручност у погледу њеног смисла. У песми „Дувач”, имајући у виду њен контекст: неко ко је кренуо мимо света (неко ко је

¹⁵⁶ На почетку, дакле, наводимо само стихове или строфе у којима се јавља фразеолошка јединица, а, уколико је потребно, и нешто шири контекст, при чему смо водили рачуна да је такво значење јасно. Понегде је, ипак, било потребно наводити и већи исечак текста или чак целу песму.

¹⁵⁷ Принципи семантичке интерпретације фразеологизама и класификација на основу структурно-семантичке и семантичке модификације рађени су према поставци и разради овог питања код Мелеровича и Мокијенка у књизи која је наведена у списку литературе (2008: 293-329).

одлучио да дела самостално, издвојено) али ко том свету доноси лоше (распирује паклени пламен, дува с неба па у ребра), фраза *с неба па у ребра* додатно се нијансира према постојећој дефиницији: асоцијативност и сликовитост се проширују синтагматским везама *паклени пламен: с неба па у ребра*.

Изменом компонентног састава ФЈ, експанзијом устаљене фразеолошке јединице, уводи се додатна нијанса значења, помера устаљена представа, те и појачава њена експресивност.¹⁵⁸

6.2.11.2. Такав случај имамо и у наредном примеру из песме „Јављају ми из централе“, где се и експанзијом и структурном модификацијом значење устаљеног израза смисаоно изокреће иронизацијом религиозног, верског чина:

Јављају ми из централе
Наказо међу људима пробуди се
Упали светло пробуди се
Поред узглавља ти лежи књига
Вучјом кожом опшивени изабрани
Очитај себи наопаку молитвицу¹⁵⁹

Песник овде значење израза *очитати молитву*, који би у овом контексту значило *помолити се за своју душу, отворено исповедити грехе*, структурном модификацијом – компонентним проширењем синтагме квалификативом *наопаку* смисаоно изокреће и такву, негативну, последицу молитве додатно појачава деминуцијом (*молитвицу*), иронизујући њен првобитни значај и смисао.

6.2.11.3. Пример буквализације значења ФЈ представљају следећи стихови песме под називом „Две мале песме“:

Друшкан кљунасти јастреб
У одаји за столом седи

¹⁵⁸ Претходни стих *Ветра га испред мене однесе* може се тумачити и као експанзија фразе *ветар носи* [речи]: не придавати важност нечијим речима (РМС 1967: 360).

¹⁵⁹ Уз глагол *очитати* у РМС дата су следећа значења: 1. отпевати, одслужити (обично о молитви, литургији, миси и сл.); изговорити, изрећи, 2. рећи отворено, у лице, изгрдити, 3. прочитати, ишчитати (1967: 287). Постоји и израз *(о)читати (некоме) буквицу, лекцију* у значењу (из)грдити (некога) (РМС 1967: 300).

За обешени му се нос

кравата обесила

Обрт *обесити*, *спустити*, *покуњати нос (до пода)* у значењима а. оборити главу, снуждити се, покуњити се; б. наљутити се, увредити се (РМС 1969: 819), на који нас мисао наводи у овако употребљеним стиховима, овде је, међутим, у функцији буквализације значења ФЈ: конкретној представи јастребовог носа. При процесу буквализације значења мисли се на „полазно, директно значење синтагме које само по себи представља прототип ФЈ, актуализира се, иступа у први план, често противпостављено фразеолошком значењу обрта” (Мелерович, Мокиенко 2008: 299). Буквализација може да доприноси прозачности унутрашње форме, какав је случај и у овом примеру, али демегафоризована слика ипак чува своју симболику, вероватно због игре речи глагола *обесити* и придева *обешен*, која отвара могућност слободне семантичке интерпретације везе *обесити нос* у конкретној употреби.

6.2.11. 4. У песми ”Косачица” пронализимо следећи фразеологизам:

У одељењу за преживање речи,
свако се своје јаду о врат обесио.

Исти глагол „обесити”, сада у другачијој синтаксичкој вези и другачијем значењу него у претходном примеру – *обесити се коме о врат* „пасти неке на терет (Матеших 1982), или *бацити се, обесити се, пасти коме око врата* „загрлити кога; бити, стајати коме на врату, за вратом, бити коме на бризи, на терету” (РМС 1967: 424), игром речи и заменом појмова (*врат: јад*) ствара оксиморонску везу (*терет терета*) и иронијску представу, која доприноси изразитој стилогености. Семантичка трансформација остварена је метафоричним преносом: уместо да се јад обесио неке о врат, неко се (свако) своје јаду о врат обесио.

6.2.11.5. Следећи пример још је ефектнији у игри речи и структурно-семантичком онеобичавању. Због неопходности да се успостави веза са читавим контекстом, наводимо песму „Прекомерна је моја срећа” у целини:

Прекомерна је моја срећа
воће са пчелама милост
богослужење глас
прождирача чујем
рад подметнутих клопки
планове лукавог чујем
заблистале су опет
на тањиру маслине
сад знам да сва је
моја поезија бофл
дога ће појести моје
рукописе ране
заплакаће јагуари
проћи ће и овај
месец медени
секира ће у мед
пасти

У овој унутрашњој синтаксичкој трансформацији (Мелерович, Мокиенко 2008: 309) (*пала му је секира у мед, секира ће у мед пасти, месец медени, медени месец*), где је индивидуално ауторско преобликовање остварено инверзним редом речи и заменом перфетка футуром, показује се и транспоновање значења датих фразеолошких јединица. Наиме, деконструкција унутрашње форме синтагме *медени месец* – асоцијацијом на време ранобрачне, пуне идеала (меда, среће) историје, о чему говоре први стихови (месец пун меда, богослужења, милости...), мења и основно значење фразеологизма *пала секира у мед*. Оно овде нема оно значење које му је приписано: „дошао је изненада до велике добити, имао је ретку срећу” (РМС 1697: 325); „доћи изненада до велике добити, до положаја / до успјеха; имати велику срећу” (Матешкић 1982: 610), већ преокреће то основно значење буквализацијом и реактуализацијом већ устаљеног говорног обрта. Буквализација ФЈ омогућена је и постигнута инверзним редом речи, док реактуелизација устаљеног говорног облика настаје на основи метафоричне

представе коју поседује лексема *мед*, а које асоцира на стање среће, благодати, изобиља. Овде је по среди тзв. контекстулана мотивација семантике ФЈ која „настаје као резултат узајманог дејства ФЈ у целини и њених засебних компоненти с различитим елементима контекстуалног окружења” (Мелерович, Мокиенко 2008: 277), односно са текстом у целини. Иронични преокрет и настаје управо на конфронтацији синтаксичке инверзије и појмовне деконструкције обрта *пала секира у мед*. Оваква смисаона мутација ефектно повећава експресивну снагу фразеолошке јединице.

6.2.11.6. Оказионалну, тачније okazaionalно индивидуално-ауторску, употребу фразеолошке јединице имамо и у наредном примеру песме „Пред огледалом”, где је из контекста околних стихова јасно значење лексичке супституције у устаљеној фрази.

Јутрос, пред огледалом док се бријем,
Искрсну тај призор однекуд,
И никако да прође. Жилет га однео.

Према изразу *ђаво га однео*¹⁶⁰ (за неког ко је дошао у незгодном часу) и *ђаво га носи* (нека буде по његовом (по твојему, вашем), РМС 1967:815), песник је направио алузију на одређену ситуацију, тако да је употреба конкретног обрта овде ситуативно мотивисана. Ипак, она тиме у датом контексту доноси и ново значење базирано на аналогiji конкретно (*жилет*): апстрактно (*ђаво*).

6.2.12. Ређи су примери okazaionalне ФЈ од okazaionalне индивидуално-ауторске употребе ФЈ, те су тиме они и стилогенији. У Тадићевом опусу, у којем фразеологизми, како смо навели, чине важан слој језичке слике света, такав пример проналазимо у песми ”Мува 1989.” Оказионална ФЈ настала је као резултат структурно-семантичке аналогije по контрасту. Овакве индивидуалне креације (и комбинације ФЈ) по правилу имају снажан експресивни карактер:

Бог те на небесима благословио,

¹⁶⁰ *носи га, иди до ђавола* – губи се, остави ме на миру; *однео га* – пропао је (РМС 1969: 815).

Мртва муво.

Зинула си преко свог зева

и ниско пала.

Ту где су отворене ране,

Твоје је мрачно краљевство.

У српском језику не познајемо израз *зинути преко свог зева*, али је његово значење изван овог контекста ипак јасно: учинити нешто преко својих могућности, прекорачити сопствену меру¹⁶¹. Његова мотивисаност лежи у сликовитости коју представља читава фразеолошка јединица. А учинити нешто преко својих могућности, граница у овом контексту негативно је конотирано, чему посебно доприноси сликовит обрт који следи, *ниско пасти*, где се антитезом успоставља значење пада као последице превеликих (неодмерених) очекивања, прекорачења (недохватних) граница. Фразеологозам *ниско пасти*, настао на основу израза *пасти на ниске (танке) гране*, остварује и своје денотативно (буквално) значење – „бити повучен с вишег положаја на нижи властитом, сопственом тежином, свалити се (на земљу) (РМС 1971: 350), овде дословно *умрети, изгубити живот*; и конотативно (метафорично) – б) срозати се, пасти, спустити се морално (РМС 1967: 553); „постати нечастан/ подао, срозати се у моралном погледу, изгубити углед / положај у друштву” (Матешкић 1982: 455). Због синтагме *отворене ране* из наредне строфе, не можемо тврдити да су то ране у физичком смислу, односно не искључиво у физичком смислу, иако на то прво наводи значење песничке слике. Херметичности Тадићеве поезије и двострукост семантичког плана и овде је упућује на то да је реч (и) о душевним, емотивним ранама.

6.2.13. Аналогију засновану на контрасту *ниско/ високо*, *ништавно/ узвишено*, што је један од доминантних концептуалних поступака код овог

¹⁶¹ Ваљало би упоредити фразеологизам са тим значењем у руском језику: *выше своего носа (своей головы) не прыгнешь*, у значењу *изнад (преко) свог носа/ главе не можеш скочити* (М.: Астрель, АСТ. А. И. Фёдоров. 2008).

песника, имамо и у примеру околионалне употребе фразеолошке и термиолошке синтагме из песма „Распра“:

Ова распра не траје од јуче,
И како ствари стоје
Неће се ускоро завршити.

Противници кидишу и посустају,
Прибирају снаге,
Надувавају образе, ногама копају.

Кад празна слама нарасте до
Кумове сламе, видеће се
Да је и то није било узалуд.

Присетиће се најзад
Ко је бацио кост
Међу гладне псе.

Ко у последњем одмаглио часу.

У стиховима *кад празна слама нарасте до Кумове сламе*¹⁶², осим на игри речима, сликовитост се заснива на повезивању два опречна света и два опречна значења представљена фразеологизмом и термиолошком синтагмом: ниско/ високо, горе/ доле, небо/ земља, звезде (галаксија)/ понор... а сам тај сематички распон врло је асоцијативан и иронично је представљен преувеличавањем узалудности и бесмислености одређеног човековог делања.

Фразеологизам *бацио кост* овде је употребљен у свом дефинисаном значењу *задовољити кога чим незнатним* (РМС 1969: 11), што одговара контексту претходних стихова и читаве песме.

¹⁶² „Кумов(ск)а слама астр. дуга светла пруга преко целог неба, састављена од безброј ситних звезда, видљива за време звезданих ноћи; празна ~ нешто безвредно, узалудно” (РМС 1973: 842).

6.2.14. У наведеним примерима, пре свега околионалне индивидуално-ауторске употребе фразеологизама али и околионалних ФЈ или веза насталих контаминацијом устаљених израза, видели смо примере и структурно-семантичког (транспозицијског) и семантичког (трансформационог) преобликовања. У већини случајева циљ модификације била је додатна/појачана иронизација слике/значања. По правилу је степен стилогености већи код оних примера где је постигнута двојна актуелизација фразеолошке јединице – и денотативног и конотативног плана, од оних где је значење фразеологизма употребљено у дословном значењу или где се његово значење буквализује и демотивише. Посебну стилску ефикасност имају примери где је игра речи додатно усложнила значење фразе. Највећу стилогеност видимо пак тамо где је аутор направио своје околионалне фразеолошке јединице, било аналогијом са постојећим изразом или спајањем опречних представа у једно, ново, значење.

6.2.15. У овом сегменту рада настојали смо да покажемо како се проучавањем фразеологије „једног писца или неког његовог дјела, могу [се] пратити и ауторске трансформације и његов индивидуални стил у употреби фразеолошког слоја језика, и могу [се] утврдити конкретни циљеви које он постиже у свом поетском поступку (Пејановић 2010: 156). Анализирани примери показују ауторске трансформације постојећих фразеологизама и пишчев индивидуални стил, а циљеви које је он и једним и другим поступком тежио да оствари јесте она скала значења посредоване слике света која због своје гротескне и карневалске природе човекове судбине, с једне, и дубоко трагичне и понорне визије свакодневице, с друге стране, највише и почива на подражавању и пародирању колоквијалне или библијске реторике, те се због тога и не може обухватити једнозначном представом стварности. То, чини се, предочава читава поезија овог песника, а у свом семантичком обиљу непосредно илуструју онеобичавања – језичка и појмовна, каквима несумљиво припада и област фразеологије, коју је песник обилно користио.

в) На примерима амплификације и кумулације

6.2.16. Опште мишљење у рецепцији Тадићевог песничког дела, када је о језику и стилу реч, јесте и то да се његов исказ одликује сведеношћу и готово шкртошћу у употреби речи¹⁶³. Иако несумњиво тачан, такав суд, међутим, не треба да буде искључив, јер је овај песник, посебно у првим својим књигама, градио песме разгранатим описима, детаљима у песничкој слици и, сагласно томе, богатом, разноврсном лексиком и разноликим реторичко-стилским поступцима. Међу њима, посебно се издвајају амплификација и (а)кумилација, којима се, насупротив сажетости, уметнички ефекат постиже ширењем исказа, и то "низањем било појединих речи, било појавних или психичких појединости предмета, збивања и људи које приказују. [...] Док кумулација (гомилање), гомила што више сродних израза, друга [амплификација, увеличавање – С. М.] ниже што више разних појединости да што точније прикаже свој предмет" (Шкроб, Стамаћ 1986: 257).

6.2.17. И кумулацију и амплификацију, као одређене видове понављања и наглашавања, имали смо прилике видимо и у првом интерпретативном делу рада – рецимо код песама "Јутарња песма", "Опет оно", "Тамни пењач" и др. Поједине песме које се истичу по неком од два поменута начина развијања описа истицао је Р. Микић (додуше, не именујући поменуте поступке овим реторичким фигурама)¹⁶⁴. Тако, рецимо, поводом песме "Једно перо истргнуто из репа Огњене Кокоши" Микић наводи да у опису Огњене кокоши "има елемената који тешко могу ићи један с другим. Неко ко је смешан не мора бити богат, а понајмање мора бити смешан [поводом стихова *О, божје, тако сам срећна/ тако сам богата/ тако смешна* – С.М.]. Спајање овако

¹⁶³ Готово да сви критичари истичу ову особину Тадићевог језика и стила. Илустрације ради, наводимо један: "Није парадоксална и крајње загонетна само слика коју Тадићево песништво ствара о свету; Тадић је песник загонетке и по начину свог певања. Строго у погледу средстава, не ретко аскетско у економији говора, ово песништво као да свој највећи смисаони опсег досеже тамо где отворено шкртари речима (Милић 1990: 104).

¹⁶⁴ Микић истиче различите начине понављања, о чему је већ говорено, уз закључак да "различити облици понављања, који би у неком другачије конципираном песничком поступку довели до монотоније, у Тадићевој поезији имају улогу елемента који треба да појача онај смисаони тон који се може означити као основни. Тај смисаони тон је, по правилу, доследно изведен из основног осећања света (2010: 106). Понављањима су, како нешто касније констатује Микић блиска и фигуре набрајања (2010: 155).

разнородних елемената треба да укаже на извесну неравнотежу у осећањима, али и у статусу "Огњене Кокоши" (2010: 92). Или, поводом песме "Песма" примећује да се у њој набрајају различита бића и њихове судбине, али веза у коју су они доведени није јасна нити видљива¹⁶⁵ (2010: 87–88). За разлику од њих, песма "Антипсалм" (као једна у низу примера песама са "обрнутим кретањем", како је начине инверзије назвао Микић), грађена је на разгранатом синонимском низу захтева које лирски субјект упућује Господу, али тако што је "синонимијом захваћен само најопштији смисаони план, а да се иначе ради о варијацијама. Свакако да нису истозначне радње захтев да лирски субјект буде осут гукама грдним и захтев да му уста буду окренута наопако. Због тога се може рећи да лирски субјект покушава да детаљно прикаже све видове мука и казни које тражи од бога (2010: 86).

6.2.18. Пример амплификације као фигуре дискурса која тежи продубљивању мисли и појачавању значења детаљистичким развијањем средишње идеје, која као "заправо фигуративна категорија [која] уједињује бројне фигуре конструкције и мисли (анафору, епитет, емфазу, енумерацију, градацију, хиперболу, парафразу, перифразу, поредбу, синонимију, таутологију и сл.) (Багић 2012: 31), имали смо прилике да видимо на примеру наше анализе песме "Једно перо истргнуто из репа Огњене кокоши" (в. т. 5.2.15–5.2.19, посебно, 5.2.1.8.2.). Да Тадић није ни у каснијем стваралаштву занемарио овакав вид развијања средишње идеје показује песма "Гомила" из последње за живота објављене књиге *Ту сам, у тами*:

Гомило, над гомилама гомило!
Гомило ђубрета,
Гомило шареног ђубрета,
Шаролико ђубриште гомиле.
Ширино шарена, бездушна.

¹⁶⁵ *Трбоња и куљавац чисти су као суза. Доушник и подводач жуборе као поток планиански. Балегари су истребљени, мучки смрдибуде поубијене. Мечкари се редовно купају. У мучионицама опрали су руке мучитељи; уста и пазуха намирисалаи дискретно, врло дискретно. Добошари си под земљом, викачи у пречистој води. Касапи ударце римују, паликуће у прсте дувају. У забранима егзотичним рајске птице певају умилно.* Загонетно је, како Микић још наглашава поводом ове песме, зашто су се у истом низу нашли мучитељи и рајске птице. Такву "нејасну" везу међу различитим бићима, осећањима или представама, сусретаћемо често код Тадића.

Ти шаренило,
Ти грозно шаренило
Које се пењеш до врхова планина.

6.2.18.1. У овој песми, чија је тема гомила – људска гомила (руља) или гомила песама (уп. нпр. песму "Хрпа"), та се тема развија из више перспектива, где "свака перспектива притом нуди дјелимице другачији увид, а стратегија таквог приказивања претпоставља емфатичко истицање, недословно удвајање и уточњавање реченог" (Багић 2012: 31). Емфатичко истицање, на којем се читава песма и заснива, испољено је већ првим стихом: *Гомило, над гомилама гомило!*, и то, узвичном интонацијом, етимолошком фигуром и просаподозом.

6.2.18.2. Након овог емфатичног увода у облику ословљавања, нижу се експресивне (емотивне) квалификације гомиле: она се прво одређује као *ђубре*, нешто, дакле, безвредно и непожељно, потом се то *ђубре* и квалификује придевом *шарено* – што уноси додатну информацију, да је, наиме, реч о сваколиком, разноликом лику тог првобитног безвредног које је конотирано у речи *ђубре*. Потом се пак квалификује *ђубре* као гомила, и то емфатички као *шаролико ђубриште гомиле*. Домашај дате појаве наглашава се и даљом сликовитошћу – као ширина (дакле, нешто непрегледно), али и звучношћу (алитерацијом) и персонификацијом – *ширино шарена, бездушна*.

6.2.18.3. У песми постоје два смисаоно-експресивна центра: *гомила* и *шарено*, чија је функција, употребом различитих реторичких фигура, да представи безграничност (људске) празнине и ништавности. Та је свеобухватност сликовито дочарана просторним представама – и ширине (*ширино шарена, бездушна*) и висине (*врхови планина*).

6.2.18.4. На реторичком плану посматрано, песма је изграђена полиптотонским везама речи *гомила*, *ђубре* и *шарено*¹⁶⁶, чиме се истиче звучност и игра речи. На текстуланој пак равни, уводни је стих у функцији

¹⁶⁶ Полиптотон је "позиционо неусловљено понављање једне ријечи у различитим облицима у више реченица или стихова" (Ковачевић 2000: 299). Уп. и Кајзер: полиптотон се често своди под параномизију, а "под параномизијом (*annominatio*) подразумевамо речи истог звука", и која се тиме додирује са игром речи и каламбуром (1973: 126).

опште тврдње, односно личне емоције која добија општи карактер (ентинем), а наредно је "уточнавање реченог" реализовано кроз предочавање различитих углова (конкретизације) дате тврдње (емоције).

6.2.19. Као фигура конструкције акумулација представља "гомилање значењски блиских појединости којима се развија темељна мисао или емоција, детаљистички портретира особа, помно приказује приказ, предмет или ситуација. Гомилају се језички елементи који припадају истој категорији и имају исту граматичку функцију. Веза међу њима може бити асидетска или полисиндетска. За разлику од енумерације, с којом се неријетко поистовјеђује, код акумулације је редослед низања ријечи или израза случајан."¹⁶⁷ "Гомилањем се наглашава тематска ријеч или мистифицира кључни мотив, ствара се утисак усредоточености, бујања дискурза и изричајне пунине", а често мање је мања намера опис, а више наглашавање афективности говорника. (Багић 2012: 14–15)¹⁶⁸.

6.2.19.1. Погледајмо песму "Говорник":

Ноћас сам на старим новинама стајао
Под отвореним прозором
Под небом без звезда
Стајао говорио језиком непознатим
Мрмљао мрачне слокове
Рачвастим језиком палацао
Зазивао глади и поморе Голубове мира грлио
Опомињао молио кумио
Обећавао брда и долине Ручицама лепетао
Тулио крештао брбљао
Трактате тајанствене Повеље цитирао
Реплицирао инсистирао
Вабио пчеле осветне
Хучао подскакивао Пиштио пенио

¹⁶⁷ О овом случајном редоследу низања речи и израза говорили смо и поводом дијалогичности, односно асоцијативног низа без четвртог логичког поретка који је карактеристичан у предочавању одређених "психичких збивања" (в.фуснота 17).

¹⁶⁸ О кумулацији и њеном односу према сродним формама гомилања (синатроизам, епаналепса, таутологија, семантичко редулицирање...) в. Ковачевић 2000: 145–157).

Као да је демон у мене ушао

Стоглави

Згурени

И овде је, дакле, реч пре свега о наглашавању говорникове афективности, а оно се може уочити и гомилањем хомокатегоријалних и хомофункционалних језичких елемената, али и њиховом селекцијом. Гомилање се најбоље читава у сликовитим представама говора као основне теме песме, и то говора и у садржајном и у визуелном облику: *говорио језиком непознатим, мрмљао мрачне слогове, рачвастим језиком палацао, зазивао глади и поморе, голубове мира грлио, опомињао молио кумио, обећавао брда и долине, ручицама лепетао, тулио крештао брбљао, трактате тајанствене повеље цитирао, реплицирао инсистирао, вабио пчеле осветне, хучао подскакивао пиштио пенио*. Читав овај низ указује на оно што се последњим стиховима у виду поенте наизглед појашњава: *као да је демон у мене ушао/ стоглави / згурени*, а тај је демонски карактер лирски субјект испољавао опречним радњама (*зазивао глади и поморе, голубове мира грлио*) и начином говорног испољавања: *мрмљати, тулити, крештати, брбљати...*

6.2.20. У Тадићевој је поезији има бројних песама које су у целини или делом засноване на акумулацији. Како је примећено, "Новица Тадић се најчешће труди да своје описе гради тако да елементи дословности и недословности буду доведени и необичан однос. Кад пажљиво посматрамо структуру Тадићевих описа, лако ћемо запазити смењивање различитих типова означавања, чија је директна последица раст улоге недословних видова именовања ствари и појава, полагани прелазак на једну смисаоно изузетну сложену врсту песничког говора" (Микић 1990: 11). Структурно посматрано, нагомилавају се, различите врсте речи, односно различити реченични чланови. Ређе се срећу песме у којима се гомилају прилози, односно прилошке синтагме, па овде зато наводимо такав случај. Песма "Шака, бубе":

Из зидова бубе непрестано

Кроз водоводне цеви надиру
Преко косих кровних прозора
Испод новог прага дрвеног
Кроз рупе и ситна сита
Преко злих језика
Кроз очи и грла прегладнелих
Кроз створове паклене
Преко старих рукописа
Преко књига преко ствари
Кроз телефонске жице
Кроз вечну влагу

Мрачни да ме увек
У стиснутој шаци држи
Да ме у веку мом никад не испусти

6.2.21. Сви ови примери кумулације, као и два наредна која наводимо, имају циљ да неку појаву (предмет, особу, стање...) осветле са свих или што већег броја страна, и тако, између осталог, алудирају на њену свеобухватност. Гомилања и понављања и овде, као и у неким другим песмама, јесу средства којима песник "жели да што више смисаоних нијанси унесе у опис неког бића или појаве" (Микић 2010: 155).

6.2.22. Погледајмо сада и примере "безглаголских" песама – "Фијук" и "Жрвањ, раж", грађених, попут песама "Механичар" и "Прва плоча", у форми својеврсног пописа или каталога (в. Микић 2010: 103–104):

Фијук курве у предвечерје
Фијук разјареног педераста
Фијук срамне речи изговорне у срманом трену

Фијук птица у ниском лету
Фијук кривотворења и паралажи
Фијук завитлане месарске секире

Фијук обдан фијук обноћ

Фијук из дашчаре фијук тесара
Фијук цват фијук ватра фијук пепео над водама

Твој фијук твоје стењање
Твоја грдња и запомагање

6.2.22.1. Ономатопејска именица фијук доследним анафорским низањем гототово кроз целу песму, изузев последњег двостиха у виду закључка, "допуњава" или "надомешћује" елиптирани глагол, или глаголе ¹⁶⁹. Експресивног набоја, који поседује и глаголска именица фијукање, доследним понављањем као да преузима на себе тежину глаголске радње и тиме фингира догађајност у песми.

6.2.22.2. Док је на структурном плану изостављен глагол, а у последња два стиха која се јављају у виду поенте копула *је*, на семантичком плану долази до низања различитих представа. Разлика се односи на комбинацију конкретних и апстрактних слика. Оно што их пак обједињује јесте негативна конотација тих представа – мање или више јасно, реч је о облицима претње и насиља, односно (најчешће) човековог односа према другима. Чак и наводно неутралан исказ *фијук птица у ниском лету*, у односу на пређашње и потоње исказе, а и према физичким законима природе, заправо је слика птица које се устремљују на неки плен. Најречитији пример у контексту реченог јесте *завитлана месарска секира*, по којем, иако је елиптиран и узрок насиља и његови актери, непогрешиво знамо да је реч о неком облику мучења. А да је по среди свеопшта појава указује исказ у облику гномичке мудрости *фијук обдан фијук обноћ*, док последњи као да, иако такође елиптичан, извесним градационим низом (*цват, ватра, пепео над водама*) упућује на растућу nelaгоду, или слику пустоши.

6.2.22.3. Да је све време реч о алузији на насиље или претње, дакле на неки однос тлачитеља и жртве, указује и завршетак песме ословљавањем појединца (ти), као и конкретизација његовог стања, и овог пута исказана

¹⁶⁹ Додуше, на структурном плану реч је или о глаголској елипси – нпр. *Чује се фијук...*, или читав анафорски низ може бити у функцији именског предикатива – нпр. *То је фијук...*, са изостављеним субјектом и копулом.

глаголским именицима (*стењање, грдња, запомагање*), односно изостанком глагола.

6.2.23. Наведимо и песму "Жрвањ, раж", коју смо помињали у оквиру макродискурса *Кобац*, наводећи је као део микронаратива којег чине песме "Плажа тепсија", "Триптих Т", "Жрвањ, раж":

Жетва мене и жетва виђеног
Жетва суза болова грчева
Жетва маховине и соли
Жетва таласа и буке
Жетва над жетвама
Жетва у жрвњу
Жетва оног што се догодило
И што ми се више никад неће догодити
Жетва жртве
Жртва
Раж

6.2.23.1. И у овој песми, на први поглед реч је о асоцијативним низовима који почињу анафором "жетва", те се тако односе на различите појаве спољашње стварности и унутрашњих емоција лирског субјекта. Њиховим наизменичним спојем као да *жетва* добија свеопшти карактер. Утисак о њеној свеукупности поспешује се и различитим врстама понављања: анафора, мезоанафора (*жетва мене и жетва виђеног*), етимолошка фигура (*жетва над жетвама*). С друге стране, у контексту помињаног микротнаратива, жетва се односи на конкретни случај несреће на плажи, у ком смислу задобија слику косца као судбине (*жетва жртве*)¹⁷⁰. Речи *жртва* и *раж*, којима се, у два стиха, завршава песма, нису употребљене нити насумично нити ради звучног ефекта, или не само ради њега, како би се можда могло помислити, иако постигнута алитерација и сама може

¹⁷⁰ Овако посматрано, рекло бисмо да је, с реторичке тачке гледишта, реч о енумерацији, врсти амплификације. "Енумерација (фигура конструкције) набрајање дијелова какве цјелине или саставница какве идеје. Поступак којим се упозорава на различите аспекте тематизираних појава, којим се лако прелази с опћег на појединачно, с апстрактног на конкретно. Особит облик амплификације." "У класичној реторици енумерација је неретко тумачена као ступњевито низање значењски повезаних јединица – сваки следећи члан низа или појачава или ослабљује средишњу идеју. Тада је енумерација блиска градацији" (Багић 2012: 99–100).

изазивати слику жрвња. Наиме, иако се раж односи на жетву, и у том смислу ове две именице стоје у смисаоној вези, поред основног значења заснованог на логичком односу лексема (односно њиховог значења), читава се песма сагледава у новом светлу када се у њој примени народно веровање о ражи, које је не само средство за изазивање плодности и напретка, већ и као утук против демона (Чајкановић 1994: 247). Тако ова реч, осим што као завршна реч песме у виду поенте или снажне асоцијативне представе, има повлашћену улогу, овде задобија и функцију одбране од напасти, заправо функцију молбе.¹⁷¹

6.2.24. На овим примерима кумулације видимо још једну карактеристику Тадићевог исказа – напоредност синтаксичких конституената или напоредност синтаксичких односа. Уколико у најопштијем виду (без статистичких података) говоримо о синтаксичком уређењу исказа, односно доминантном синтаксичком односу реченица, рекли бисмо да несумљиво преовладава паратакса – „равноправне конструкције које су повезане само напоредним положајем и интерпункцијом, односно интонацијом“ (Кристал, 1999)¹⁷², над хипотаксом (систем зависних реченица). У паратакским пак низовима, најучесталији су саставни и супротни координирани односи. Они су много чешће реализовани асиндетским (безвезничким) конструкцијама у односу на полисиндетске (везничке). Наравно, то не нипошто искључује зависне конструкције, али је напоредан однос међу реченицама, као и њиховим конституентима, доминантан. То и не чуди, будући да добрим делом Тадићева поезија заснована на колоквијалном идиому¹⁷³, а „свакодневни, разговорни стил више је паратактичке него хипотактичке структуре (Антош 1974: 9).

¹⁷¹ У Тадићевим песмама често је последњи стих (односно исказ) у функцији молбе, благослова или клетве.

¹⁷² Уп и.: „синтаксички напоредан или независан однос реченица са везницима (полисиндетон) или без везника (асиндетон)“ (РКТ 2007:512).

¹⁷³ ”Ни код једног песничког савременика нисмо могли затећи живу, овејану колоквијалност урбаног идиома стопљену са смисаоно спрегнутим изразом Вуковог Новог или Даничићевог Старог завјета, одакле је Тадић, не једном, црпао и мота за своје збирке”. Хамовић 2011: 866.

6.3. Закључак о доминантним одликама Тадићевог стила:

6.3.1. Циљ овог дела рада био је да се на мање обрађаним или досад необрађеним слојевима Тадићеве поезије прошири увид у стилски потенцијал овог песничког опуса и укаже на недовољно истакнуте језичке поступке и њихове функције. Анализирани су поступци који илуструју фигуративност и дијалогичност као две доминантне одлике Тадићевог песничког стила.

6.3.2. У оквиру дијалогичности назначили смо разлику између дијалогичности и дијалога, те како се, сходно ширини и комплексности ове одлике, проблемски поставља и питање лирске субјективности, односно онога ко у песми говори. А будући да дијалошки односи представљају општију категорију од дијалога, ни у песничком тексту односи између инстанци говора нису увек јасно деференцирани, пошто дијалогичност не мора бити праћена прецизним језичким показатељима (као што је то случај у погледу догађајности и доживљајности, што су друге две доминантне одлике Тадићеве поезије). Ипак, гласове других поделили смо на експлицитне и имплицитне. Експлицитни су дати у облику директног говора, док су имплицитни предочени скалом имплицитности, односно прецизности са којом се може утврдити ко говори. Тако у оквиру имплицитних гласова спадају различите групе: а) гласови различитих лица, б) удвојен субјект, в) субјект који одговара на психичку реакцију саговорника. У оквиру групе гласова различитих лица спада подгрупа прећуткованих или скривених гласова, коју чине облици дијалогичности где се открива исказ о исказу, говор о говору, а проналазимо је на примеру поеме "Лудница" из књиге *Погани језик*, у оним њеним сегментима који путем овог поступка добијају карактеристике саслушања. Поред њега, поему одликују промене стања лирског ја (од кошмарног до освешћеног), што се одражава и на језичком плану – од исповедног до пророчког тона. Тако је структура говора овог циклуса изразито динамична, и према распону дијалогичности речи и према обликовању циклуса као наративно-дескриптивно-аргументованог психодневника.

6.3.3. Поред примера где се друга лица разговора наслућују, навели смо и песме када нема јасне границе између лирског ја и лирског ти, као и оних када су ја и ти део једног лица. То су песме са стварним или умишљеним саговорником. Када је реч о овом другом, он је често представљен као лажно лирско ти, док је заправо реч о психичкој подвојености лирског ја, која може бити предочена и ликом "унутрашњег" демона. Тадић у таквим песмама може заподевати разговор са читаоцем док описује уљеза у песме (песма "Уљез"), или иронично и аутоиронично успостављати однос према песницима док говори о лику свог ученика ("Кад ме саблазан свлада"). Дух који запоседа песника и са којим он комуницира може бити усмерен и ка њему самом, као песников алтерего, којег пак лирски субјект константно од себе одбија ("Кад ме саблазан свлада").

6.3.4. Удвајање лирског сопства представљено као разговор два гласа или унутрашњи монолог пратимо и у кругу ониричких песама ("Ноћни позиви"), као и песама покајница ("У кућном огртачу"). Унутрашњи или драмски монолог заправо је вид разговорног монолога, те се зато на дијалогичности и темељи драматичност као доминантно својство Тадићеве поезије (ту спадају, између осталих, и песме у форми савета, покуда, молбе, упозорења; "Поука", "Порицања у ниском сутерену", "Одгони од себе"). Са граматичке тачке посматрано, то се најчешће манифестује сменом заменица 1. и 2. лица једине, те низањем кратких реченица унутар текста, а семантички – асоцијативношћу и сменом различитих значењских контекста.

6.3.5. Важна карактеристика песама дијалошког тона јесте распон различитих лица и ентитета којима се лирско ја обраћа. Најочљивија разлика између прве и друге фазе јесте врховна инстанца којој се лирско ја обраћа. Прегледом апострофираних ликова и појава кроз четворокњиже *Сабраних песама* или седамнаест Тадићевих књига, утврђено је да се у првим збиркама Бог и Богородица не призивају готово уопште или се помињу с ирониским призвуком, док се од књиге *Непотребни сапутници* однос према њима мења, пре свега у доживљају њихове заштитничке улоге.

6.3.6. Такође, поделом песама у две групе: а) према експлицитном именовану неком апелативном или другом речју, или б) навођењем странице песме у којој долази до обраћања лирском ти путем заменице 2. лица једине или

множине или глаголским обликом, закључили смо да је код Тадића више имплицитних него експлицитних апострофа, да апострофу често корисити у наслову, као и да је различита улога коју лирски субјект намењује неприсутном или замишљеном саговорнику у виду божанства, на основу чега смо направили дистинкцију између инвокација и апострофа. На основу ове разлике увидели смо да се и песме унутар циклуса различито групишу, што даје још један вид динамике овој поезији.

6.3.7. У другом делу поглавља анализирали смо фигуративност као доминантну стилску одлику Тадићеве поезије, и то на примерима а) глаголске метафоре, б) фразологизама, в) амплификације и акумулације.

а) Будући да је у досадашњем тумчењу језичка кретативност овог песника тумачена на примеру именица, пажњу смо усмерили ка досад наобрађеној врсте метафоре – глаголској метафори. Установљено је да је поред номиналног и вербални стил подједнако важан у Тадићевој поезији и то како селекцијом глагола, глаголских синтагми, темпоралношћу, тако и проблематизацији природе или идентитета говорника и, посебно, тематизацији говора као једне од преовлађујућих представа унутар Тадићеве визије света као празне приче. Зато је интензификација тог доживљаја доминантни песнички поступак, који је са стилематичне стране огледа у имперфективизацији глагола, нагласку на трајности радње или стања, а са стилогене у представи света као велике и незаустављиве испразне приче, и, путем ономатопеизације, дочаравању различитих начина говора. Таква природа приче ефектно је представљена и различитим глаголским фигурама, попут глаголске синонимије, глаголске антонимије, али и других као што је елипса, којом се функционално указује на бесмисленост изостављеног садржаја. На основу интерпретације "Лабудове песме", песама "Очи беже" и "Језичара", закључили смо да лексичко онеобичавање у овој поезији, иако чест стилистички поступак, није сврха самом себи већ је у функцији предочавања особене песничке визије.

б) Као што је у погледу глаголске или осталих врста метафоре Тадић активирао језик у функцији предстве света каквим га он види, те да би експресију пренео као уметничку интуицију, тако је и у случају употребе фразеологизама. Уз клетве, благослове, изреке, фразе и друге кратке форме,

фразологизми стварају колоквијалан и непосредан тон његових стихова. Њих је Тадић често користио, преузимајући их у готовом облику или модификујући у песми, и то тако што их је саображавао свом уметничком концепту. У примерима модификације фразеологизама анализирани су начини њихове промене, који могу бити учињени на структурно-семантичкој или семантичкој равни. Разликовали смо оказионалну индивидуано-ауторску употребу фразеологизама и оказионалне фразеолошке јединице, и у оквиру те разлике представили фразеолошки слој и према степену стилогености. Тако смо пратили примере двојне актуелизације и буквализације значења фразеологизама (*ставити под луну, с неба па у ребра*), примере у којима је експресивност постигнута изменом компонентног састава устаљене фразеолошке јединице (*очитај себи наопаку молитвицу*), трансформацијама заснованим на игри речима, инверзијама (*обесити се о врат, секира ће у мед пасти*), лексичким супституцијама (*жилет га однео*), до оних које је песник сам сковао (*зинути преко свог зева*).

в) Иако је Тадићев песнички језик окарактерисан као сведен, шкрт и језгровит, постоје и песме које су грађене разгранатим описима, детаљима у песничкој слици, разноврсном лексиком, и разноврсним стилским поступцима. Примери песама које се заснивају на амплификацији и кумулацији показале су и такав песников стилски поступак, који се заснива на ширењу исказа (текста), а не на његовом сажимању. Циљ је био да се покаже разноврсност у стилском потенцијалу који Тадић користи у грађењу песама. Пример амплификације као начина да се развија средишња идеја песме показан је на примерима "Огњена Кокош" и "Гомила", а акумулације као гомилања хомофункционалних и хомокатегоријалних јединица којима се наглашава тематска реч или мотив на песмама "Говорник" (гомилање глагола, глаголских и објекатских синтагми), "Шака, бубе" (гомилање прилога, тј. прилошких синтагми), "Фијук" и "Жртва, раж" (гомилање објекатских синтагми уз анафорско *фијук* и *жетва*).

Потврђено је да Тадић песме овакве структуре гради на споју конкретних и апстрактних слика, а наши примери указали су да је најчешће реч о представама насиља, претњи или мучења или претакању реалног и фантастичког света. На примерима кумулације утврђена је још једна

карактеристика Тадићевог исказа – доминација паратаксе и већа учесталост асидентих од полисидентских конструкција.

VI ЗАКЉУЧНИ ОСВРТ

7. Спроведена анализа текстова као стилских доминанти у песничком опусу Новице Тадића заснована је на стилистичкој анализи уметничког текста, која подразумева интеграцију његовог структурно-семантичког и поетско-стилистичког плана. Поред основних стилистичких критеријума – стилематичности и стилогености, у раду су укључене поставке и резултати других дисциплина којима је предмет истраживања (уметнички) текст – поетике, семиотике и текстлингвистике. Интердисциплинарни план омогућио је да се детаљније покажу кохезионе и кохеренцијске везе унутар Тадићевог песништва, односно укаже на оно по чему је тај опус јединствен и препознатљив.

7.1. Да би се то постигло, у раду су постављени следећи циљеви:

- прво, да се прегледом досадашњих истраживања о текстовима као највишој језичкој (текстулавној) јединици одреди овај термин за потребе нашег истраживања
- да се представе наративни, дескриптивни, дискусионни и комбиновани типови текстова, као највеће језичке (текстулане) јединице и утврди њихова стилска особеност у поезији Новице Тадића
- да се истражи врста описа, наратије, дискусије и одреди њихова функција
- да се протумаче нијансе у слици света, егзистенцијалном осећању или природи и позицији лирског субјекта.

7.2. Према резултатима до којих смо дошли у теоријском делу рада, тексту смо дефинисали као читав исказ (текст, песму), односно знак, одређујући га као микродискурс. Како би се постигао увид у целину опуса, микродискурси су тумачени у контексту макродискурса (збирке), али и путем веза и односа које граде и међу различитим макродискурсима. Тако је правац анализе ишао у два смера – од дела ка целини и обрнуто, чиме су утврђене тачке пресека и промена унутар одређених поетичких целина, као и унутар читавог Тадићевог опуса. На основу тачака пресека утврдили смо не само да су микродискурси наративно-дескриптивни, како је у критици више пута истицано, већ и да су дискусионне текстеме једне од доминантних. Тачније речено, текстеме комбинованог типа најчешћи су начин структуре текста,

али је стилистичко језгро Тадићеве поезије превасходно драмско, јер се драмски елементи испољавају или у композицији целине збирке или унутар микродискурса – претежно у дискусионом и дијалошком поступку.

7.3. Будући да су језичко-стилски и семантичко-поетски аспекти текста праћени у, досада несистематски истраженом, домену теме стварања, аутопоетичких и аутореференцијалних веза и односа унутар Тадићевог опуса, постављене су следеће хипотезе, које су приликом анализе и потврђене:

- према условној подели Тадићеве поезије на тзв. демонску и хришћанску фазу, разлике постоје у избору и комбинацији језичких јединица, интонацијских промена, типу и функцији песничке слике, што указује и на разлику у композицији песме као стилистичком микродискурсу, те и збирке као стилистичком макродискурсу.

- анализом текстостилема увиђају се не само разлике већ и нијансе у моделовању те две слике света.

- утврђене су специфичности тематског круга песама о песни и дијалогичности као доминантној стилској одлици.

- на крају, установљени су односи између две поменуте фазе, а који проистичу из питања да ли су то уједно и два различита погледа на свет или тек модификација јединственог доживљаја света, и у том контексту – да ли су појединачне збирке затворене поетске целине или пак подјединице јединствене поетике.

7.3.1. Установљено је да је тематски круг о поезији и писању не само важан у Тадићевој поезији (што је иначе и одлика модерног песништва), већ да је то била једна од песникових константних преокупација, од првих до последњих књига. Зато се, као посебан тематски сегмент, издвојило тематско језгро песама о песни унутар Тадићевог опуса и, путем интер и интра кохезије, указало на присуство концептуалне кохеренције у Тадићевом стваралаштву.

7.3.2. Са поетичког становишта, поменуто тематско језгро мање или више интерферира са другим главним темама Тадићеве поезије, попут теме зла, греха, покајања, или подтемама и мотивима какви су крађа и прекрађа, неутаживост, односно глад, телесност, смрт и друге, те да се тема стваралаштва јавља као централна или периферијска у укрштају и преплету

са другим доминантним темама ове поезије.

7.6. Са становишта стилистике текста, тематско језгро о стваралаштву отворило је пут ка откривању и испитивању стилистичког језгра Тадићеве поезије, а оно је превасходно драмске природе. Тачније речено, било да је песнички текст пре свега наративног, дескриптивног, дискусионог односно комбинованог типа, како се текстеме према типу деле, он је готово увек заснован на неком драмском елементу, попут природе лирског ја или његовог односа са лирским ти, или на драмској структури – ужој, микронаративној, која указује на развој одређене теме или ситуације у оквиру неколико песама, или широј – композицији збирке. Показало се и када је књига према спољашњој композицији престенаста, унутрашња композиција често је драмска.

7.8. На драмски стил указала је и детаљна анализа дијалогичности као доминантне одлике Тадићевог стила, и то начинима на које је остварена и функцијом коју у песми има. Осим тога, фигуративношћу као одликом Тадићевог стила проширили смо увид у стилски потенцијал поезије овог песника. Анализирана је глаголска метафора као вид фигуративности којим песник предочава визију света као испразне приче. Такође, истражен је стилематични и стилогени план амплификације и акумулације како би се показала разноликост у грађењу песме и интензификацији основног песниковог доживљаја света и лирског субјекта у том свету. Први пут је пажња посвећена фразеолошком слоју Тадићеве поезије, којим песник гради непосредан и колоквијалан стил. Показано је да је и овај језички слој песник саображавао својој визији.

7.7. Анализом текстова према критеријумима теорије и стилистике текста потврђен је општи став о Тадићевом основном "осећању света као извора ужаса", и то је осећање оно што је у овој поезији, од њених првих до последњих збирки, остало непромењено. Оно што се пак поводом тог јединственог осећања мењало јесте начин на који је оно предочавано и дочаравано, а односи на поетичке и на стилске поступке, и то њихове шире и уже аспекте.

7.7.1. Када се ради о тематском регистру песама о песми и, шире, аутентичном стварању овде разматраном (инспирацији, преиспитивању

поетске грађе, настајању фигуре песника, улози песника-коментатора) као тематској инваријанти, промена на поетичком плану пре свега је осетна у интонацији лирског гласа и типу песничке слике, па и композицији књиге, што је потврдило нашу хипотезу о могућим променама унутар Тадићевог опуса. Тако, примера ради, уколико је реч о песмама о песни, у првој фази преовлађује гротескно-карневалски, у другој покајнички, резигниран тон, чиме је потврђено и опште критичко мишљење о два типа Тадићеве представе света. Ипак, треба нагласити, реч је о преовлађујућем тону, никако не само о једном присутном, што се посебно односи на промене у основном осећању света и доживљају лирског ја у њему. Иако је прва фаза више обележена демонским, да би у другој хришћанско осећање доминирало, та два осећања света код Тадића се не искључују. Зато сматрамо да се и поред стилске разумењености у многим аспектима његове поезије, које су у овом раду путем кохезионо-кохеренцијских критеријума предочене и потврђене указивањем на разлике и нијансе у моделовању две поменуте слике света, ипак оне, и поред очигледних промена, у Тадићевој поезији не подвајају већ коегзистирају. У том смислу, и свака Тадићева књига јесте јединствена целина, али је треба сагледавати и доживети у контексту надцелине, тј. песничког опуса, где се сустичу све разлике у јединственој и непоновљивој слици света.

VII ЛИТЕРАТУРА

ИЗВОРИ:

Тадић, Новица: 2012, *Сабране песме Новице Тадића (I–V)*, приредио Драган Хамовић, Подгорица – Београд: Матица српска, Друштво чланова у Црној Гори, Издавачки центар – Службени гласник.

РЕЧНИЦИ:

Багић 2012: Krešimir Bagić, *Rječnik stilskih figura*, Zagreb: Školska knjiga

Бити 2000: Vladimir Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije i kulture*, Zagreb MM: Matica Hrvatska

Гербран и Шевалије : Alen Gerbran i Žan Ševalije, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos

Дикро и Тодоров 1987: Освалд Дикро и Цветан Тодоров, *Енциклопедијски речник наука о језику I–II*, Београд: Просвета

Живковић 1992: *Rečnik književnih termina*, Beograd: Nolit

Камингс 2004: Endrju Kamings, *Sve o simbolima*, Beograd: Narodna knjiga - Alfa

Кристал 1988: Дејвид Кристал, *Енциклопедијски речник модерне лингвистике*, Београд: Нолит

Матешић 1982: Josip Matešić, Stefan Rittgasser, Zvonimir Diklić, *Frazeološki rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb: Školska knjiga

Речник МС: *Речник српскохрватског књижевног језика*, т. I–VI, Novi Sad: Matica srpska 1967–1976.

Речник САНУ: *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*, Београд: Српска академија наука и уметности, од 1959. године

Симеон 1969: *Енциклопедијски рјечник лингвистичких назива*, Загреб: Матица хрватска

Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд: Српска књижевна задруга

ТЕОРИЈСКА ЛИТАРАТУРА:

Адам 2011: Jean-Michel Adam, *Les textes types et prototypes*, Paris: Armand Colin

Алефиренко 1996: Николај Федорович Алефиренко, *Языкознание*,

<http://dspace.bsu.edu.ru/bitstream/123456789/456/1/Alefirenko%20Tekst.pdf>,

преузето 9. 08. 2015.

Антош 1974: Ankica Antoš, *Osnove lingvističke stilistike*, Zagreb: Školska knjiga

Бабић 2013: Миланка Бабић, Међуоднос императива и презента у изражавању значења директивности, у: Р. Симић (ур), *Српски језик* 18/1–2, Београд: Друштво за неговање српског језика, стр. 45–60.

Бал 2000: Mike Bal, *Naratologija*, Beograd: Narodna knjiga

Богранде, Драслер 2010: Robert-Alain de Beaumgrande, Wolfgang Dressler, *Uvod u lingvistiku teksta*, Zagreb: Disput

Бахтин 1978: Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Beograd: Nolit

Бахтин 1980: Mihail Bahtin, *Marksizam i filozofija jezika*, Beograd: Nolit

Бахтин 1989: Mihail Bahtin, *O romanu*, Beograd: Nolit

Бахтин 2013: Михаил Бахтин, *Естетика језичког стваралаштва*, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића

Велчић 1987: Marina Velčić, *Uvod u lingvistiku teksta*, Zagreb: Školska knjiga

Вуковић 2000: Novo Vuković, *Putevi stilističke ideje*, Podgorica–Nikšić: Jasen

Гиро 1964: Pjer Giro, *Stilistika*, Sarajevo: Veselin Masleša

Гловацки–Бернарди 2004: Zrinjka Glovacki–Bernardi, *O tekstu*, Zagreb: Školska knjiga

Дилтај 2004: Vilhelm Diltaj, *Doživljaj i pesništvo*, Novi Sad: Orpheus

Жарикова 2009: М. В. Жарикова: Текстема и речевои жанр (на примере анекдота), www.researchgate.net/profile/Olga_Laguta/publication/285153043_Psycholinguistic_Analysis_of_NV_Gogol's_Color_Representation_Psiholingvisticskij_analiz_cvetopisi_NV_Gogola/links/565c1d0b08ae4988a7bb600e/Psycholinguistic-Analysis-of-NV-Gogols-Color-Representation-Psiholingvisticskij-analiz-cvetopisi-NV-Gogola.pdf, стр. 165 – 174., преузето 19.5.2015.

Женет 1985: Žerar Ženet, *Figure*, Beogrda: Vuk Karadžić

Зима 1988: Luka Zima, *Figure u našem narodnom pjesništvu*, Zagreb: ČGP DELO, OOUR Globus

- Јакобсон 1966: Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit
- Jakobson 1978: *Ogledi iz poetike*, Beograd: Prosveta
- Јерков 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha: de/konstrukcija*, Beograd, Požarevac: Institut za književnost, Centar za kulturu
- Јерков 2010: Aleksandar Jerkov, *Smisao (srpskog) stiha: samo/osporavanje*, Beograd, Požarevac: Institut za književnost, Centar za kulturu
- Јовановић 2001: Јелена Јовановић, *Поетска граматика Васка Поне*, Београд: Филолошки факултет, Научно друштво за неговање и проучавање српског језика
- Јовановић, Симић, 2009: Јелена Јовановић, Радоје Симић, "Текст као језичка и комуникацијска структура", у: Р. Симић (ур.), *Српски језик* 14/1–2, Београд: Друштво за неговање српског језика, 591–726.
- Јовић 1985: Dušan Jović, *Језички систем и поетска граматика*, Beograd, Priština: Bigz, Jedinstvo
- Кајзер 1973: Волфганг Кајзер, *Језичко уметничко дело*, Београд: Српска књижевна задруга
- Калер: 1990: Џонатан Калер, *Структуралистичка поетика*, Београд: Српска књижевна задруга
- Katnić-Bakaršćić 1999: Marina Katnić-Bakaršćić, *Lingvistička stilistika*, Budapest: Open Societs Institute Budapest.
- Ковачевић 1995: Милош Ковачевић, *Карактеристични језички поступци у оформљењу синтаксостилема*, Научни састанак слависта у Вукове дане, XXIII/2, МСЦ: Београд, стр. 19–33.
- Ковачевић 1988: Милош Ковачевић, *Стилске фигуре и књижевни текст*, Београд: Требник
- Ковачевић 2000: Милош Ковачевић, *Стилистика и граматика стилских фигура*, Крагујевац: Кантакузин
- Ковачевић 2003: Милош Ковачевић, *Граматичке и стилистичке теме*, Бања Лука: ЈУКЗ
- Ковачевић 2006: Милош Ковачевић, *Списи о стилу и језику*, Бања Лука: ЈУКЗ
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, *Лингвостилистика књижевног текста*, Београд: Српска књижевна задруга
- Ковачевић 2012: Милош Ковачевић, *Узрочно семантичко поље*, Београд: Јасен

- Ковачевић 2013: Милош Ковачевић, *Стилска значења и зрачења*, Ниш: Филозофски факултет
- Којен 1986: Леон Којен, *Метафора, фигуре, значења* (ред. Л.Којен), Београд: Просвета
- Копитов 2011: О. Н. Копытов, О фундаменталних категоријах текста, *Вестник ИГЛУ*, 2011, 149–157., <http://cyberleninka.ru/article/n/o-fundamentalnyh-kategoriyah-teksta>, преузето 29. 12. 2014.
- Лешић 1987: Zdenko Lešić, *Jezik i književno delo*, „Svjetlost“, OOUR Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, Sarajevo.
- Лотман 1970: Jurij Mihajlovič Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo: Zavod za izdavanje udzbenika
- Лотман 1976: Jurij Mihajlovič Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd: Nolit
- Лотман 1991: Jurij Mihajlovič Lotman, Teze ka problem “Umetnost u nizu modelativnih sistema”, у: *Teorijska misao o književnosti* (прir. Petar Milosavljević), str. 541–553.
- Мајенова 2008: Marija Renata Majenova, *Teorijska poetika*, Beograd: Službeni glasnik
- Мелорович и Мокијенко 2008: А. М. Мелерович, В.М. Мокиенко, *Семантичка структура фразеологических јединица савременог руског језика*, Кострома: Федернално Агенство Образования
- Милановић 2010: Александар Милановић, *Језик српских песника*, Београд: Завод за уџбенике
- Мукаржовски 1986: Јан Мукаржовски, *Структура песничког језика*, Београд: завод за уџбенике и наставна средства
- Николаева 1978: Т. М. Николаева *Лингвистика текста*, Современное состояние и перспективы, Новое в зарубежной лингвистике VIII, Москва, 1978, 5–43.
- Николаева 1990: Николаева Т.М., *Лингвистический энциклопедический словарь*, Москва: Советская энциклопедия
- Одинцов 1980: В. В. Одинцов, *Стилистика текста*, Москва: Наука
- Palmer 1993: Frank Robert Palmer, *Semantics*, Cambridge: Cambridge University Press
- Пејановић 2010: Ana Pejanović, *Frazeologija Gorskog vijenca*, Podgorica: CANU.

- Petković 1975: Novica Petković, *Jezik u književnom delu*, Beograd: Nolit
- Петковић 1995: Новица Петковић, *Елементи књижевне семиотике*, Београд: Народна књига
- Петковић 1984: Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд, Приштина: Бигз, Јединство
- Пипер и др. 2005: Предраг Пипер, Ивана Антонић, Владислава Ружић, Срето Танасић, Људмила Поповић, Бранко Тошовић, *Синтакса савременог српског језика: проста реченица* (ред. Милка Ивић), Београд: Институт за српски језик САНУ, Београдска књига; Нови Сад: Матица српска
- Половина 1999: Polovina, V. (1999), *Semantika i tekstlingvistika*, Beograd: Čigoja
- Поцепни 2009: Д. М. Поцепня (ред.) *Лексикографија русског језика*, Учебник для высших учебных заведений Российской Федерации. — СПб.: Филологический факультет, стр. 64–65.
- Прањић 1985: Krunslav Pranjić, *Jezik i književno delo*, Oglеди za lingvostilističku analizu književnih tekstova, Zagreb, Beograd: Školska knjiga, Nova prosveta
- Пелеш 1989: Gajo Peleš, *Priča i značenje*, Zagreb: Naprijed
- Прчић 2008: Tvrtko Prčić, *Semantika i pragmatika reči*, Novi Sad: ITP „Zmaj”
- Росић 1989: Тиодор Росић, *О песничком тексту*, Београда: Бигз
- Савић 1993: Svenka Savić, *Diskurs analiza*, Novi Sad: Filozofski fakultet
- Селмистраитис 2003: Linas Selmistraitis, Текстема как единица текстовнога уравниа, *Žmogus ir žodis*, 2003, 48-54., <http://www.biblioteka.vpu.lt/zmogusirzodis/PDF/svetimosioskalbos/2003/selm48-54.pdf>, преузето 28. 11. 2014.
- Симић 1998: Радоје Симић, *Општа стилистика*, Београд: Научно друштво за неговање и проучавање српског језика
- Симић 1991: Radoje Simić, *Uvod u filozofiju stila*, Sarajevo: Svjetlost
- Силић 1984: Josip Silić, *Od rečenice do teksta*, Zagreb: Silver
- Станојевић 2002: Dobrivoje Stanojević, *Stilistika Zlatnog runa*, Pančevo: Mali Nemo
- Стојановић 2011: Драган Стојановић, *Феноменологија и вишезначност књижевног дела*, Београд: Службени гласник
- Тимофејев 1996: В. П. Тимофеев, Язык как явление. Языковые единицы, у: *Журнал*, 142–152. <https://cyberleninka.ru/article/n/yazyk-kak-yavlenie-yazykovye-edinitsy>, преузето 11. 10. 2015.

- Тошовић 1995: Branko Tošović, *Stilistika glagola*, Lindenblatt: Wuppertal
- Тошовић 2002: Branko Tošović, *Funkcionalni stilovi*, Beograd: Beogradska knjiga
- Тошовић 2003: Бранко Тошовић, Стилистичке категорије, *Стил*, Бања Лука: Београд, стр. 43–62.
- Ullmann 1964: Stephen Ullmann, *Semantics: and introduction to the science of meaning*, Oxford: Basil Blackwell
- Успенски 1979: Boris Uspenski, *Poetika kompozicije*, Beograd: Nolit
- Фридрих 2003: Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике*, Нови Сад: Светови
- Хасан и Халидеј 1976: Michael Alexander Kirkwood Halliday, Ruqaya Hasan, *Cohesion in English*, London: Longman
- Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора*, Београд: Српска књижевна задруга
- Шкроб, Стамаћ 1986: Zdenko Škreb, Ante Stamać, *Uvod u književnost*, Zagreb: Globus
- Шпицер 2002: Leo Špicer, *O stilu Marsela Prusta*, Beograd: Službeni glasnik

ПРЕДМЕТНА ЛИТЕРАТУРА:

- Алексић 2014: Јана Алексић, Онтологија зла у поезији Новице Тадића, у: *Огњено перо Новице Тадића?* (ур. Драган Лакићевић), Београд: Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, стр. 155–175.
- Алексић 2009: Милан Алексић, Између ђавола и Бога, у: *Новица Тадић, песник* (ур. Драган Хамовић) Краљево: Народна библиотека "Стефан Првовенчани" стр. 137–152.
- Антонијевић 1975, Damnjan Antonijević, Prisustva i promene: poezija Novice Tadića, *Polja*, God. 21, br. 198/199 (avgust-septembar), str.6–8.
- Аћимовић Ивков 2010: Милета Аћимовић Ивков, Песимистичка доследност – Приказ књиге "Тамне ствари", *Свет и песма*, Краљево: Народна библиотека "Стефан Првовенчани", стр. 49–53.
- Аћимовић Ивков 2011: Милета Аћимовић Ивков, Молитве и молбе: "Нови смер" у поезији Новице Тадића, *Песничке загонетке*, Београд: Службени гласник, стр. 137–149.

- Батуран 1990: Радомир Батуран, Поезија Новице Тадића, *Стварање*, Год. 45, бр. 9, стр. 873–884.
- Божовић 1994: Gojko Božović, Novi književni lik – Prikaz knjige *Narast*, у: *Vorba*, God. 72, br. 311 (10. novembar), str. II–III.
- Божовић 2011: Гојко Божовић, Мистерија и удес постојања, у: *Ту сам, у тами*, Београд: Архипелаг, стр. 57–62.
- Брајовић 2009: Tihomir Brajović, Ozbiljna igra – Prikaz pesme «Isus» Novice Tadića, *Polja*, God. 54, br. 457 (maj–jun), str.169–172.
- Гордић 1995: Славко Гордић, Песништво Новице Тадића: од поруге до меланхолије, у: *Летопис Матице српске*, Год. 171, књ. 455, св. 4 (април), стр. 684–686.
- Делић 2012: Јован Делић, О сиротој души која тражи да се нахрани и обуче у стих, у: *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим* (ур. Јован Делић), Плужине, Нови Сад: Центар за културу плужине, Ogrheus
- Делић 2012: Јован Делић (ур.) *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим*, Плужине, Нови Сад: Центар за културу плужине, Ogrheus
- Делић 2014: Лидија Делић, Сумрак и сумрачићи, у: *Огњено перо Новице Тадића* (ур. Драган Лакићевић), Београда: Српска књижевна задруга, Филолошка гимназија
- Ђорђевић 2001: Стојан Ђорђевић, Иронија, гротеска и патос лирског изрицања, приказ књиге "Погани језик", у: *О песничким књигама*, Београд: Рад, стр. 62–78.
- Ђорђевић 2003: Стојан Ђорђевић, Поезија Новице Тадића, у: *Књижевна историја*, Год. 35, бр. 120/121, стр. 503–512.
- Ђорђевић 2004: Стојан Ђорђевић, Искра наде – Приказ књиге "Тамне ствари", *Политика* (26. јун), Год. 56, бр. 26, стр. В4
- Игњатовић 1976: Srba Ignjatović, Novica Tadić: "Smrt u stolici", у: *Delo*, God. 22, knj. 22, br. 11 (novembar), str. 110–112.
- Игњатовић 1990: Srba Ignjatović, Današnji Novica Tadić, *Odjek*, God. 43, br. 13–14, str. 11.
- Јовановић 2009: Бојан Јовановић, Демонско у поезији Новице Тадића, у *Новица Тадић, песник*, Краљево: Народна библиотека "Стефан Првовенчани", стр. 111–124.

- Јурић 2016: Златко Н. Јурић, *Поезија и поетика Новице Тадића*, докторска дисертација, Београд: Филолошки факултет
- Кордић 2002: Snježana Kordić, *Riječi na granici punoznačnosti*, Zagreb: Hrvatska sveučilišna naklada
- Лакићевић 2014: Драган Лакићевић (ур.), *Огњено перо Новице Тадића*, Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија
- Лаковић 2009: Александар Лаковић, Демонизовано станиште и угрожени појединац, у: *Новица тадић, песник* (ур. Драган Хамовић), Краљево: Народна библиотека "Стефан Првовенчани", стр. 89–110.
- Лукић 1885: Jasmina Lukić, *Poésie brute*, у: *Drugo lice: prilozi čitanju novijeg srpskog pesništva*, Beograd: Prosveta, str. 88–103.
- Максимовић 2000: Горан Максимовић, Лирски простори сумње и сазнања – Приказ књиге "Непотребни сапутници", у: *Књижевне новине*, Год. 53, бр. 1009–1010 (11–15 април), стр. 8.
- Микић 1980: Радивоје Микић, Мистицизам језика у поезији Новице Тадића, у: *Књижевност*, Год. 35, књ. 69, св. 2 (фебруар), стр. 356–361.
- Микић 1990: Радивоје Микић, Ужас у деминутиву – Приказ књиге "О брату, сестри и облаку", у: *Борба*, Год. 69, бр. 96 (5. април), стр. 11.
- Микић 1990: Радивоје Микић, *Kiklop na ulici – Prikaz knjige Ulica*, у: *Borba, God. 69, br. 355 (decembar)*, str. 11.
- Микић 2010: Радивоје Микић, *Песник тамних ствари*, Београд: Службени гланик
- Микић 2013: Радивоје Микић, Аскеза и стих, у: *Песма и значење*, Краљево: Народна библиотека "Стефан Првовенчани", стр. 121–135.
- Микић 2016: Радивоје Микић, Проклети песници и тешка осећања, у: *Из неизречја у реч*, Краљево: Народна библиотека "Стефан Првовенчани", стр. 226–245.
- Милановић 2014: Александар Милановић, Тадићеви индивидулани неологизми са суфиксом *-ло*, у: *Огњено перо Новице Тадића* (ур. Драган Лакићевић), Београд: Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, стр. 177–190.

Миленковић 2000: Љиљана Миленковић, Ток свести као поетичко начело – Приказ књиге "Непотребни сапутници", у: *Свеске*, Год 10, бр. 53 (јун), стр. 195–197.

Милић 1990: Новица Милић, Песник загонетке певања, у: *Ноћна свита*, Никшић: Универзитетска ријеч, стр. 104–109.

Миловановић 2012: Соња Миловановић, Структурни типови и стилске одлике поетског исказа Новице Тадића, у: *Кад помислим на себе кришом се прекрстим* (ур. Јован Делић), Плужине, Нови Сад: Центар за културу плужине, Orpheus 83–97.

Миловановић 2013: Соња Миловановић, Структурне и семантичке одлике и особености песме *Окце, окце зло* Новице Тадића, у: *Савремена проучавања језика и књижевности* (ур. Маја Анђелковић), Година IV/ књ. 1, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, 389–400.

Миловановић 2013: Соња Миловановић, Новица Тадић. 2012. *Сабране песме Новице Тадића*, Приредио Драган Хамовић, Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори – Издавачки центар Подгорица, 5 књига, у: *Зборник за језике и књижевности Филозофског факултета у Новом Саду*, Год. 3, Бр. 3, 221–224, Нови Сад: Филозофски факултет

Миловановић 2014: Соња Миловановић, Хифенска метафора и њене функције у поезији Новице Тадића, у: *Огњено перо Новице Тадића* (ур. Драган Лакићевић), Београд: Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, 205–215.

Миловановић 2014: Соња Миловановић, Стилוגеност фразеологизама у поезији Новице Тадића, у: *Савремена проучавања језика и књижевности* (ур. Милош Ковачевић, Јелена Петковић), Крагујевац, Година VI/ књ. 1, Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 315–323.

Миловановић 2014: Верзије збирке *Напаст* Новице Тадића, у: *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (ур. Јован Делић), књ. 2, св. 2, Београд: Институт за књижевност, стр. 539–554.

Миловановић 2015: Соња Миловановић, Експресивност глагола у поезији Новице Тадића, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане 45/1*, Београд: Филолошки факултет, 457–467.

- Миловановић 2016: Соња Миловановић, Стилистички поступци контраста и елипсе, у: *Српски језик, књижевност, уметност, Зборник радова са X међународног научног скупа, књ. 1. Језик, књижевност, уметност* (ур. Милош Ковачевић), Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, стр. 239–246.
- Миловановић 2017: Соња Миловановић, Императивност у поезији Новице Тадића, у: *Konteksti III* (ур. Željko Milanović), br. 3, Novi Sad: Filozofski fakultet, str. 147–160, <http://digitalna.ff.uns.ac.rs/sadrzaj/2017/978-86-6065-409-2>
- Мршевић 1987: Dragana Mršević, Frazeološke glagolsko-imeničke sintagme u savremenome srpskohrvatskome jeziku, Beograd: Filološki fakultet
- Ненин 1985: Миливој Ненин, Померени свет – Приказ књиге "Погани језик", у: *Летопис Матице српске*, Год. 161, Књ. 435, св. 1 (јануар), стр. 111–113.
- Нешић 1986: Станиша Нешић, Померени угао – Приказ књиге "Погани језик", у: *Књижевна критика*, Год. 17, бр. 6, стр. 216–221.
- Павковић 1988: Demonska (anti)поема, у: *Šum Vavilona: (kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije)* [priredili] Mihajlo Pantić, Vasa Pavković, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, str. 54–67.
- Павковић 2009: Васа Павковић, Свет као пандемонијум – Приказ књиге "Ђаволов друг", у: *Београдски књижевни часопис*, Год 5, бр.16/17, стр. 169–173.
- Пантић 1987: Михајло Пантић, Демонска антипоема – Приказ књиге "Ругло", у: *Књижевне новине*, Год. 39. Бр. 737 (1. септембар), стр. 8.
- Пантић 1988: Михајло Пантић, Demonska (anti)поема, у: *Šum Vavilona: (kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije)* [priredili] Mihajlo Pantić, Vasa Pavković, Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, str. 46–53.
- Пантић 2002: Михајло Пантић, Оде страха, у: *Свет иза света*, Краљево, Народна библиотека "Стефан Првовенчани", стр. 137–142.
- Пантић 2007: Михајло Пантић, Дневник уличног шетача – Приказ књиге "Незнан", у: *Нин*, Бр. 2931 (1. март), стр. 53–54.
- Пантић 2014: Михајло Пантић, Анахорет у Београду, у: *Огњено перо Новице Тадића* (ур. Драган Лакићевић), Београд: Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, стр. 19–25.
- Паовица 1989: Марко Паовица, Постојање у смрти, Приказ књиге "О брату, сестри и облаку", у: *Књижевна реч*, новембар, стр. 20.

Паовица 2006: Марко Паовица, Мистеризано и чудовишно у поезији Новице Тадића, у: *Летопис Матице српске*, Год. 182, књ. 477, св. 3 (март), стр. 356–383.

Петров 1983: Александар Петров, Тадић, Новица, *Крила и ваздух: огледи о модерној поезији*, Народна књига, стр. 168.

Поповић 1982, Богдан А. Поповић, Песнику од његовог критичара – О поезији Новице Тадића, у: *Књижевна реч*, Год 11, бр.185 (25.март), стр. 6.

Поповић 2000: Богдан А. Поповић, Пепео који говори – Приказ књиге "Непотребни сапутници", у: *Нин*, Бр. 2595 (21.септембар), стр. 44.

Потић 2001: Душица Потих, Сведок песама – Приказ књиге "Напаст" и "Потукач" у: *Сведок песама: есеји о савременим српским песницима*, Београд: Народна књига, 80–87.

Потић 2003: Душица Потих, Иронијска нада – Приказ књиге "Тамне ствари", у: *Повеља*, Год. 33, бр. 3, стр. 143–146.

Путник 2014: Ноел Путник, Собни и улични гностицизам Новице Тадића, у: *Огњено перо Новице Тадића* (ур. Драган Лакићевић), Београд: Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, стр. 127–142.

Радоњић 2013: Горан Радоњић, Позиција лирског субјекта у поезији Новице Тадића, *Летопис Матице српске*, књ.3., стр. 277–284.

Радојчић 2006: Саша Радојчић, Вражје рупе и лековите даљине – Приказ књиге "Незнан", у: *Златна греда*, Год.6, бр.62 (децембар), стр. 65.

Радојчић 2009: Саша Радојчић, Свет и анти-свет, Динамика значења, интенција и вредности у Тадићевој негативној поеми, у: *Новица Тадић, песник* (ур. Драган Хамовић), Народна библиотека Стефан Првовенчани, Краљево стр. 77–87.

Радојчић 2014: Саша Радојчић, Појавни облици и функције зла у Тадићевој негативној поеми, у: *Огњено перо Новице Тадића* (ур. Драган Лакићевић) Српска књижевна задруга: Филолошка гимназија, стр. 91–102.

Радуловић 1983: Селимир Радуловић, Од аморфичне до обезглављене пројекције свијета – Приказ књиге "Огњена Кокош", у: *Летопис Матице српске*, Год. 159, књ. 431, св. 6 (јун), стр. 1041–1044.

Радуловић 2012: Оливера Радуловић, Библија и православна традиција у песништву Новице Тадића, у: *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим*

(ур. Јован Делић), Плужине, Нови Сад: Центар за културу плужине, Orpheus стр. 44–53.

Росић 1975: Tiodor Rosić, Elementi pesničke fantastike – Prikaz knjige “Prisustva”, *Savremenik*, God. 21, knj. 42, sv. 8–9, str. 240–241.

Росић 1976: Tiodor Rosić, Temstko-motivksa doslednost – Prikaz knjige “Smrt u stilici”, *Savremenik*, God. 22, knj. 44 (jul–decembar), str. 85–87.

Стојановић-Ђорђевић 1985: Jelena Stojanović-Đorđević, Braća crvenog jarca – O poeziji Novice Tadića, у: *Književna kritika*, Год. 16, бр. 3, стр. 139–141.

Стојановић-Пантовић 1999: Бојана Стојановић Пантовић, Сплеткарење демона – Приказ књиге “Непотребни сапутници”, у: *Политика*, Год. 96, бр. 30931 (4. децембар), стр. 31.

Стојановић-Пантовић 2002: Бојана Стојановић Пантовић “Неименовано то” (поговор) у: *Ждрело*, Бања Лука, Београд: Задужбина Петра Кочића, стр. 133–139.

Стојановић-Пантовић 2009: Бојана Стојановић-Пантовић, Актуелност експресионистичке естетике у поезији Новице Тадића, у: *Новица Тадић, песник* (ур. Драган Хамовић), Краљево: Народна библиотека “Стефан Првовенчани, стр. 67–75.

Хамовић, Драган 2003: Аскеза посебне врсте – Приказ књиге “Непотребни сапутници”, у: *Последње и прво: мала књига кратких текстова о српској поезији XX века*, Народна библиотека “Стефан Првовенчани”, стр. 73–76.

Хамовић, Драган 2011: Незамисливи мегдани Новице Тадића, у: *Летопис матице српске*, Год. 187, књ. 487, св. 5 (мај), стр. 865–870.

Хамовић, Драган 2012: у: *Кад помислим на себе, кришом се прекрстим* (ур. Јован Делић, Плужине, Нови Сад: Центар за културу плужине, Orpheus, стр. 31–37.

Биографија кандидата:

Соња Миловановић рођена је 1979. у Београду. Дипломске и мастер студије завршила је на Катедри за српски језик Филолошког факултета у Београду.

Од 2006. ради на Другом програму Радио Београда као новинарка у Културно-уметничкој редакцији, где прати савремену српску књижевност и лингвистику. На истом програму 2014. добија уредничко звање. Ауторка је преко двадесет научних радова из области стилистике српског језика, објављених у категоризованим домаћим часописима и зборницима.

Прилог 1.

Изјава о ауторству

Потписани-а _____ Соња М. Миловановић _____

број уписа _____ 11133/Д _____

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

”Текстеме као стилске доминанте у песништву Новице Тадића”

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, _____ 2018. _____



Прилог 2.

Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Соња М. Миловановић

Број уписа 11133/Д

Студијски програм Наука о језику

Наслов рада "Текстеме као стилске доминанте у песништву Новице Тадића"

Ментор Проф. др Милош Ковачевић

Потписани 

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 2018.



Прилог 3.

Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

”Текстеме као стилске доминанте у песништву Новице Тадића”

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

Потпис докторанда

У Београду, _____ 2018.

