

КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКИ КОНТЕКСТ КАО МЕРИЛО ПЕСНИЧКЕ САМОСВОЈНОСТИ НА ПРИМЕРУ ПОЕЗИЈЕ НОВИЦЕ ТАДИЋА

Сажетак: Уз поезију савременог српског песника Новице Тадића у научној рецензији готово без изузетка долази епитет „аутохтона” и „самосвојна”. Самосвојност поетике потврђивала се тек у књижевноисторијском контексту и била изражена кроз делимично или потпуно одсуство подударности са издвојеним поетичким струјањима. Циљ овог рада је да кроз систематизацију различитих књижевноисторијских периодизација српске поезије последње четвртине 20. века (М. Пантић, В. Павковић, Ј. Лукић, Т. Брајовић, С. Ђорђевић итд.), а на примеру поезије Новице Тадића, укаже на важност проучавања књижевног окружења, односно књижевноисторијског контекста, не би ли се јасније прецизирало оно што се може сматрати поетичком аутентичношћу. Разматрајући (не)могућности потпуног припадања одређене поетике неком од постојећих књижевноисторијских струјања, проблематизује се и питање одређења појма самосвојности. На основу спроведеног истраживања указаће се на то да књижевноисторијска контекстуализација једног опуса, која резултира евидентирањем делимичног а никад потпуног припадања одређеним поетичким системима (контекстима), бива проглашавана аутентичношћу. Како књижевноисторијски контекст увек подразумева активирање традиције, полазећи од чувеног Елиотовог одређења овог појма, имаћемо у виду како Блумову теорију страха од утицаја, тако и Бартово схватање историје књижевности као низа типичних појава, и у тим оквирима посматрати однос аутентичности и припадања одређеном књижевноисторијском контексту.

Кључне речи: Контекст, аутохтоност, самосвојност, књижевна историја, Новица Тадић.

1. Увод

Књижевноисторијско сагледавање савремене књижевности представља изазов посебне врсте за књижевне историчаре, будући да је непосредна присутност те литературе, те непостојање временске дистанце са које би се она проучавала, велики проблем за прецизне систематизације, тј. периодизације. Поезија савременог српског песника Новице Тадића, у највећем броју научних осврта, означена је као „аутохтона” и „самосвојна”. Међутим, аутохтоност и самосвојност могле су бити потврђене тек у књижевноисторијском контексту, кроз делимично или потпуно одсуство подударности са издвојеним поетич-

ким струјањима¹. Утолико је и проблем рецепције и позиционирања Тадићеве поезије могао бити веома захтеван истраживачима све од тренутка њеног појвљивања, седамдесетих година прошлог века, па до данас, када се налазимо у процесима (ре)валоризације његовог целокупног опуса и књиженоисторијских систематизација поезије периода у којем је стварао.

Резимирајући прегледе критичарских ставова по питању Тадићевог песничтва, од рецепције прве збирке, па све до сумарних радова који данас посвећују пажње његовом целокупном стваралаштву, примећујемо да су самониклост и оригиналност најчешће истицана својстава његове особене поетике. Иако није био занемариван приликом периодизацијских и других врста књижевноисторијских прегледа, иако се појављује у бројним антологијским и сличним изборима (што имплицира припадање одређеним целинама), чини се да је Тадићева поезија, и поред тога што се својим цртама приближавала неким од доминантних поетичких тенденција, успевала да задржи властиту особеност у плурализму литерарних токова које увиђамо када из данашње перспективе, без најадекватније временске удаљености, сагледавамо савремено српско песничко стваралаштво.

2. Литерарно окружење – књижевноисторијски контекст

Константно наглашавана самосвојност Тадићевог песничког опуса, потекла управо из контекстуализације, не сме бити препрека за сагледавање ове поезије у односу према одређеним традицијама, као и у интертекстуалним релацијама, јер не постоји ниједан писац који може писати без литерарног искуства својих претходника, према којем се може односити на различите начине². У складу са давнашњом Елиотовом дефиницијом о књижевном тексту који се одређује према другим књижевним текстовима, ниједан не може сам за себе имати целовито значење. У свом чувеном есеју „Традиција и индивидуални таленат”, Елиот је поставио основе разумевању природе књижевног дела које и данас стоје. Оно је спој временског (прошлог у прошлом) и ванвременског (садашњег у прошлом): „Ниједан песник, ниједан уметник нема сам за себе целовито значење. Његов значај, оцена његовог дела јесте оцена његовог односа према мртвим песницима и уметницима. Јер не можете га самог оцењивати; морате га ради контраста и поређења поставити међу мртве” (1991: 470). Најбољи и најиндивидуалнији делови дела једног писца „могу бити они у којима су мртви песници, његови преци, најснажније потврдили своју бесмртност”

¹ Ово би могло бити и извор опасности по валоризацију Тадићеве поезије. Оваквим одређењем најлакше се избегавало даље контекстуализовање, односно позиционирање његове поезије у оквирима историје српске књижевности. То што га ниједан правац није у потпуности прихватио, могло је водити и његовој маргинализацији.

² Интертекстуалност је још једна од постмодернистичких поетичких одлика којом се потврђује припадност заједници песника и којом се супротставља идеологији индивидуализма, карактеристичној за модернизам.

(1991: 470). Елиотова мисао о књижевности као структури, систему, заснована је на томе да је свако дело нека врста негације постојећег, али да се истовремено мора уклопити у тај поредак.

Управо се кроз дијалоге са литерарном прошлошћу, без обзира на природу повезивања са традицијом, али са савременицима, чинило сложенијим и диференцирање јасних поетичких линија, будући да су најбољи песници свој пун естетски домет, па и епитет самосвојних, добијали управо у активном, стваралачком и аутентичном односу према прошлости. Поменули смо да сагледавање стања у савременој књижевности болује због недостатка дистанце, те да је у плурализму поетичких струјања тешко издвојити јасне путеве. Профилисање поетичких тенденција актуелних у овом временском тренутку биће олакшано из перспективе неког другог у будућности:

„Можда ће неки будући, довољно удаљен а ретроспективан поглед (он у поезији увек целовитије види него онај који је проспективно усмерен), у данашњем песништву запазити јединства и правилности тамо где ми сада видимо само разлике и неред. Но и поред тога је, чини се, довољно очигледно да окупљање у правце и школе све више губи ону своју значајну улогу коју је некада имало. Премда се песници могу по сродности повезивати, и око јачег утицаја груписати, развој поезије очигледно више не тече у виду смењивања школа са својим засебним програмима. [...] Ако је, дакле, заиста тако како нам се чини, онда при читању и критичком вредновању песама више не може много помоћи ни онај помињани шири контекст школе или правца. Његову улогу мораће да преузме, по свему судећи, један много ужи, ауторски контекст – индивидуални песнички опус.” (Петковић 1990: 164)

Интересантно је, дакле, да Петковић као једину преосталу могућност диференцијације у систематизацији поетичког плурализма, види управо сагледавање издвојене поетике самог аутора. То нас, наравно, не сме ометати у покушајима (пре)расподеле песничког и поетичког материјала, али може ублажити савест када постанемо свесни немогућности прецизних периодизацијских диференцијација. Осим тога, изгледа да посебан императив доба у којем живимо (а које је обележено методолошким и уметничким плурализмом) лежи управо у тој изградњи самосвојности, аутохтоности, која се цени баш зато што наглашава индивидуални стваралачки однос према другим текстовима, поништава епигонство као залог упамћености и инсистира на разлици укидајући необоривост принципа детерминације:

„[...] Данас и засад пада у очи не само разноликост, него разноликост са тежњом да вероватноћа избора буде подједнако расподељена. [...] Данас песници, осамостаљени можда више но икада раније, имају отворене многе ако не и све могућности, многе ако не и све изборе, од враћања на најстарију запамћену традицију, са њеном залихом песничких средстава, до најсмелијих иновација и гажења готово свих конвенција.” (Петковић 1990: 164)

У Петковићев концепт самосвојности Тадићева поезија би се, према досадашњим истраживањима, могла лако уклопити. Али се тиме не решава питање

односа према другим текстовима, односно књижевноисторијском контексту, као ни могућност увиђања и предвиђања деловања ове поезије, те је њено контекстуализовање у поетичком систему, упркос његовој дисперзивности, од вишеструког значаја.

Проучавање књижевног окружења, односно књижевноисторијског текста и служи томе да би се јасније прецизирало оно што се у критици одређивало као песничка аутентичност/самосвојност, односно (не)могућност потпуног припадања одређене поетике неком од постојећих књижевноисторијских струјања. Како се значење ствара тек у контексту, књижевноисторијска контекстуализација која резултира евидентирањем делимичног а никад потпуног припадања издвојеним поетичким системима (контекстима), наимае, бива проглашавана самосвојношћу, аутохтоношћу или аутентичношћу, док иста та посебност, са друге стране, и сама учествује у формирању књижевноисторијског контекста, његовог значења, односно у стварању књижевног канона. Сам тај контекст може се схватити најпре као свеопшта текстуалност, али се мора имати у виду и његова одређеност ширим друштвено-историјским односно културним контекстом.

Ужи књижевноисторијски контекст овде би могао бити изједначен са књижевним канonom³, а управо евидентирање аутентичности и самосвојности један је од путева канонизације књижевног дела. Према дефинисању канона⁴ у теорији „страха од утицаја” Харолда Блума (1980), њега и чине они истакнути појединци који немају претходнике, јер је управо новина вредносно привхватаљива, док је, са друге стране, за Барта историја књижевности виђена као низање типичних појава, а не изузетака (Bart 1979). Без обзира на то да ли говоримо о Блумовом или Бартовом приступу, оба рачунају на постојање контекста, односно књижевноисторијског окружења. Отуда означити нешто самосвојним значи управо га поставити у контекст према којем он добија то значење. Преиспитивање, којим се и овде бавимо, уопште значи извући нешто из једног контекста и ставити га у други – преиспитивање је реконтекстуализација (Goodwin and Duranti 1992: 31-32). Овакво формирање значења у складу је са деконструктивистичком идејом да не постоји кохерентност знака, те да означитељска функција није константна. Смисао, односно значење, постиже се не више на релацији означитељ-означено већ у односу према другим знацима, у компарацији, у деридијанском поимању разликовања. Сви компаратистички

³ Појам канона на овом месту употребљавамо у значењу књижевног канона, чији „споменици представљају наслеђе, колективно памћење” (Компањон 2001: 292). Канон представља скуп аутора и текстова који се у оквиру одређених националних књижевности сматрају најзначајнијим. Он је увек продукт друштвених околности и конструкт подложен ревизионизму, јер ни отварање ни затварање канона не може бити ни добро ни лоше само по себи.

⁴ Од теорије Харолда Блума (1975) проблем канона се почиње посматрати у вези са проблемом утицаја, који се даље шири ка интертекстуалној теорији. Песници истрајавају захваљујући снази која се испољава у њиховом утицају на друге снажне песнике, а утицај који се протеже на више од две генерације тежи да постане део традиције. Песме опстају тако што зачињу друге песме па чак и кроз отпор или погрешно тумачење, а бесмртне постају када њихове наследнице и саме подстакну друге виталне песме.

приступи у историји књижевности везани су управо за оваква тумачења функције контекста.

У међусобној интерференцији Блумовог и Бартовог виђења књижевно-историјског контекста, а кроз разнолике систематизације српских филолога, своје место проналази и Тадићева песничка аутентичност.

3. Преглед рецепције Тадићевог стваралаштва као самосвојног и аутентичног песничког израза

Тадић се без великих потешкоћа одмах укључио у доминантне токове савременог српског песништва. Оно што је посебно карактеристично је да је од првих збирки у књижевној критици присутно истицање аутентичности његове поетике, као и немогућост сврставања његове поезије у окири једног поетичког усмерења, школе, правца или уметничке тенденције. Самосвојност Тадићевог песничког гласа, издваја се, како смо поменули, тек када се његова поезија посматра у контексту свеколике песничке продукције датог временског раздобља. Ово запажање коегзистира паралелно са тврдњом да Тадић постаје један од најснажнијих и уметнички најуспелијих гласова савременог српског песништва, који, са друге стране, учествује у стварању тог књижевноисторијског контекста (или канона) у односу на који се одређује његова посебност. Наизглед парадоксално, истовремено се особеношћу своје поезије издваја из контекста, док са друге стране, управо због посебности свога певања, у тај канон улази и учествује у проширењу граница савремене српске поезије, не припадајући до краја ниједном поетичком усмерењу.

Ако сачинимо преглед рецепције Тадићевог дела, видећемо да о посебности овог аутора говоре готово сви истраживачи савремене српске књижевности – од Дамјана Антонијевића, Предрага Протића, Тиодора Росића, Петра Цветковића, Србе Игњатовића, који су то у својим књижевнокритичарским освртима уочили одмах по објављивању првих Тадићевих збирки, до оних који се континуирано баве Тадићевим стваралаштвом у обимнијим студијама и монографијама.

Радивоје Микић, аутор прве монографије о Тадићу, *Песма и мити о светију* (1989) и потоње *Песник шамних ствари* (2010), истакао је да је реч о песнику који је „изузетна појава” (1989: 33), те да га је тешко сврстати у неку групу, наглашавајући да то овом песнику нико није спорио (2010: 115, 116), те га и он оставља по страни од свих актуелних песничких покрета или праваца, инсистирајући на његовој самосвојности и оригиналности.

Ту се надовезује и тврдња Стојана Ђорђевића по којој код Тадића нема понављања већ продубљивања искуства, у чему и лежи одговор на питање зашто све његове књиге личе једна на другу. Покушавајући да његову аутентичност периодизацијски ухвати, Ђорђевић употребљава једну описну синтагму: на прелазу од неосимболизма ка постмодернизму (2003: 508), сагледавајући ово

песништво у контексту онога што он назива „иреалистичком књижевношћу” (2015) и сматрајући га неоптерећеним вануметничким схематизацијама егзистенције⁵.

Васа Павковић у приказу Тадићеве збирке изабране поезије, који је писан у приближно исто време када је састављан и *Шум Вавилона*, признаје Тадићу самосвојност „Оригиналношћу своје визије он је стекао статус вероватно најрелевантније песничке личности на савременој сцени српске поезије” (1989: 448), мада није толико инсистирао на његовој самосвојности. Истовремено су ту песници који су први прихватили идеје превратника из педесетих година, неосимболисти, из шездесетих митопеисти и веристи, до генерације младе српске поезије чија активност почиње крајем седамдесетих да би осамдесетих дала своје најважније песничке резултате (Pavković 1988: 24).

На сличан начин говори и његов преводилац, Чарлс Симић, сматрајући да је он „један од најоригиналнијих и најзанимљивијих песника данашњице” (1995: 53). Срба Игњатовић у поговору књиге *Крај године* каже да је то „песник са сасвим особеним, високо индивидуализованим местом у савременом српском песништву” (1993: 249), а Саша Радојчић да је „песничко дело Новице Тадића, једно од најутицајнијих у савременој српској књижевности, изузетно подстицајно за критичке приступе” (2009: 77).

За Јована Делића је то песник који не личи ни на кога и чија поезија нема дисконтинуитета упркос фрагментарности, док ће након Тадићеве смрти писати: „Новица Тадић спада сигурно међу десет првих имена српске поезије после Другог свјетског рата, ако не и међу првих пет.” (2012: 7). Александар Б. Лаковић у њему види аутохтоног песника чудака (2008), који негује особени поступак очућавања стварности у оквиру свог самосвојног песничког израза. Гојко Божовић препознаје оригинални глас савременог српског песништва и указује на константну естетску вредност његове поезије, која се развија по начелима тихе промене константи, не би ли остала иста: „Реткост међу песницима и реткост међу људима, Новица Тадић је живео за поезију и својим животом потврђивао своје стихове који су га уврстили у најужи круг најбољих српских песника друге половине 20. века и нашег времена.” (Божовић 2011: 57)

Можда ипак највише о његовој самосвојности говори Михајло Пантић (1988), тврдећи да је реч о аутохтоном песнику без песничких предака, усамљеној појави која не припада ниједној песничкој струји. Пантић се, у дифузности поезије овог времена, латио посла систематизације песничких струјања („група”), односно формирања ужих контекста, и ту издвојио групе наративиста, митопеиста, новолиричара и песника лома језика. Међутим, управо најбољи песници не припадају ниједној од поменутих групација, тако да сама песничка индивидуалност може проблематизовати систематизацију. Управо у овој групи „несврстаних” Пантић види Новицу Тадића, а уз њега и Милована Марчетића и Воју Деспотова. За Тадића каже да је то „најаутентичнији и најпрепозна-

⁵ Идеју песничке самосвојности Стојан Ђорђић истиче у свим својим истраживањима Тадићеве поезије.

тљивији глас у контексту новијег, млађег песништва” (1988: 46). „Тадић као да нема песничких предака [...] а настављачи готово и да нису могући – реч је о песништву сасвим повученом у себе (...) у простор инфернално–апокалиптично–фантастичких бића и језичког мартирства. [...] Тадића, наиме, врло тешко можемо препознати као представника одређене ‘струје’ или ‘усмерења’ – он је, уцбенички речено, ‘усамљена појава.’” (Пантић 1988: 50, 51) До 1988. године, када хрестоматија излази, Пантић не примећује никакве некохерентности у Тадићевом опусу као једном поетичком гласу на полифоној песничкој сцени. То је поезија са јасно одређеном централном семантичком нити која се стално продубљује и варира у новим песмама : „[...] певајући о истом, увек пева другачије” (Pantić 1988: 46).

За Јасмину Лукић (1985) Тадићева поезија јесте део критичке поезије, на прелазу од високог модернизма ка постмодернизму. Оно што је било модерно временом бива канонизовано и губи иновацијски потенцијал, а изгледа да утисак о аутентичности почива пре свега на недостатку организоване групе песника. Дакле, непостојање јасно омеђеног контекста, Лукић види као један од разлога истицања његове аутентичности.

Тихомир Брајовић у књизи *Крајња историја преоблиња: критички беккер кроз савремену српску поезију и прозу* (2009), у поглављу „Идентитети и (дис)континуитети: панорамски осврт на савремено српско песништво”, пружа још један шири увид у стање савремене српске поезије, под којом подразумева стваралаштво од осамдесетих година, уз могућности систематизације поезије у два, односно три, доминантна поетичка тока. Први је ток „песничке рекуперације”, поезија која тематизује и поетички евоцира углавном националну традицију у ширем значењу речи и у подразумеваном „дослуху са захтевима времена” (Брајовић 2009: 13). Други је ток „песничког иновирања” који поетички проблематизује неоавангардизам и (пост)модернизам, а где се тек као наговештај или позадина јављају спољашњи проблеми, и то чешће као мотивација за својеврстан артистички ескапизам и нови (анти)естетизам (2009: 13-14). У оквиру обе струје постоје примери који одступају, односно који се приклањају тенденцијама друге струје, те тако фомирају зоне преклапања и интерференције, што условљава и појављивање трећег, прелазног тока између ова два, а тај ток означен је као „песничка еманципација” и представља поезију која покушава да усклади традицију тзв. високог модернизма и наступајућег постмодернизма, „у једном ослобађајућем замаху заснованом на изразитој артистичкој самосвести, али и на резонованом уважавању универзалних цивилизацијских и уметничких константи” (Брајовић 2009: 14). Док поезија првог правца раскида са идеолошким и поетичким стањем које јој је непосредно претходило и враћа се даље уназад не би ли старо стање поставила на место новог, други правац јесте искорачење унапред, које означава „одступање од поетички етаблираног или макар колико стабилизованог поретка” (Брајовић 2009: 14). Трећи правац је медијално решење, „корачање ‘напред–назад’ на цивилизацијски и колективно трасираном путу културног и поетичког саморазумевања” (Брајовић 2009:

14). У својој систематизацији савремене српске поезије у поменути три тока – песничку рекулперацију, иновацију и еманципацију – Тихомир Брајовић (2009) Тадића везује за први ток, али опет наглашава да му само делимично припада⁶.

У наведеним прегледима, антологијама и хрестоматијама поезије, приређивачи су, како смо то видели, чешће говорили о немогућности него о могућности да Тадића сврстају у неки песнички круг. Тако је и у осталим појединачним студијама које су се бавиле његовим делом, нарочито код оних истраживача који су континуирано, од самог почетка, формирали круг рецепције Тадићеве поезије. Са истицањем поетичке самосвојности, паралелно је најчешће ишла и изузетно позитивна вредносна квалификација његовог песништва: од Предрага Протића (1975), који је након прве Тадићеве књиге осетио трагично осећање света као кључно тематско и идејно утемљење, и Селимира Радуловића који то потврђује пар година касније (1981), а обојица најављују великог песника чије ће се збирке читати и поново валоризовати.

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

⁶ „Осамдесетих култни песник егзистенцијално–метафизичке језовитости и креатор бошовских фантазмагоричних поетских конфигурација у својим новијим књигама (*Улица...*) направио је искорак ка једној разуђенијој слици света која страшно препознаје у баналном и тривијалном, у којој је језива менаџерија 'кезила', 'аветила' и 'огњених кокоши' прерасла у праву фантастичну зоологију свакидашњице, али је у исти мах постало све чујније и зазивање једног свеукупног избавитеља, наговештено кроз карактеристичне форме 'антипсалама' и сличних изражајних 'негатива' устаљених песничких облика као парадоксалних белега афицираности традицијом и немогућности да се побегне од ње, чак и онда кад је потпуно первертована и у извесном смислу изобличена. Можда мање подложна ригидним мерилима антологијског изабарања и издавања, Тадићева поезија своје најсугестивније деловање остварује онда кад се прихвата изједна, 'у комаду', као део јединствене хорибилне визије што читаоца неодрживо усисава у један вртоглави и фасцинантни поетски простор који је управо на прелому векова могао да се до краја уобличи у свом тескобно распознатљивом ужасу и узнемирујућој узбудљивости.” (Брајовић 2009: 27–28)

истовременог везивања за одређене ствараоце, партиципације у контексту, али и издвајања и неприпадања, одређује двоструки начин функционисања књижевноисторијског контекста приликом додељивања статуса самосвојности и аутентичности.

У складу са поменутом Тадићевом „разломљеношћу”, и на крају остаје мо код дилеме да ли Тадић припада претходном или будућем веку или остаје да буде песник на историјској размеђи два века, призивајући тиме свог далеког претходника, средњовековног песника покајања, Димитрија Кантакузина, „песника будућег века”, оног „[...] који је видео сјаја новобрдског злата и био сведок катаклизме једног народа и једног града, онај који је познавао величину једне државе и био сведок њеног пропадања, морао је личну распоућеност и трагичну судбину транспоновати у књижевно-уметничку творевину.” (Бојовић 2002: 103). Размеђе два века код Тадића јесте и буквално – прелазак из 20. у 21. век, али много више јесте песничка слика неког подручја у којем се налазе песници који својом поезијом припадају времену у којем су стварали, а који такође, уношењем сопственог дела као разлике, иду корак даље, повезујући оно прошло, сачувано у традицијама од фолклорне до модернистичке, а оваплоћено у ходу ка будућности, превазилажењу пост-детерминација и приближавању прото-формама.

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

4. Теорија алтеритета као могући одговор у књижевноисторијској контекстуализацији

Проблем историје књижевности и периодизације немогуће је заобићи јер свако књижевно дело јесте и историјски феномен на посебном месту у једном низу који не подразумева само временску сукцесивност, већ и појам развоја, с тим што оно није само прост производ те историје, већ и делатни чинилац у развоју књижевности којој припада (Лешић 1983: 45). Осим тога, периодизација има крајње практичну сврху и чини се из потребе за систематизацијом и у складу са захтевом за прегледношћу, како би се књижевне чињенице што јасније могле сагледати, односно контекстуализовати. За сâмо књижевноисторијско позиционирање би отуда било добро одредити природу и врсте односа које стоје између дијахроније, односно временске сукцесивности и појма књижевног развоја, као фундаменталних појмова историје књижевности (Лешић 1983: 51–62).

„[...] Периодизацију књижевне историје треба посматрати као 'нужно зло' (Шкрѐб), али и као модел без којег се истраживач не може кретати у временско–просторним оквирима литерарне традиције – укључујући и њен најновији ток.” (Дамјанов 2013: 398). Међутим, свака је периодизација, истиче Дамјанов, делимично заснована на фикцији, јер занемарује чињеницу да највеће ауторе – а често и неке мање, који су пак велики због своје оригиналности – суштински мимоилазе периодизацијске и уопште универзалне стилско–поетичке одреднице (2013: 398). Пут афирмације песничке индивидуалности није нимало лак, а са друге стране, и сама периодизација може бити добра уколико није клише-ирана или анахрона зато што је заснована на духу епохе (Дамјанов 2013: 398).

У том смислу је и најприхватљивија концепција књижевне историје засноване на теорији алтеритета, где развој није одређен као прогрес, већ као евидентирање низа промена. Књижевност једног времена или једне средине је посебна (различита, другачија) – *алтернативна* – у односу на књижевност другог времена или друге средине, и зато ју је неопходно објаснити као алтеритет (Лешић 1986: 58). Поред тога, често се и у оквиру једне епохе, једног периода, могу јавити различита алтернативна струјања која постоје симултано, а у напетости између традиције и модернитета. Лешићева теорија алтеритета потпуно је у духу постструктуралистичких интенција читања дела у књижевноисторијском контексту. Она укида поделу на доминантно и маргинално, дозвољава симултани плуралитет и скреће пажњу на транзитивни карактер свакога периода који препознајемо као алтеритет, јер поред тога што је моменат за себе, он је и прелаз од претходног ка следећем, док, са друге стране, не можемо рећи ни да је сваки период завршена целина у којој би доминирао неки јединствен скуп норми, поступака и функција (Лешић 1986: 59).

Појам алтеритета послужиће нам добро и у описивању поезије Новице Тадића, тако што ће оправдати њено издвајање због уочене песничке самостојности и инсистирања на његовој поетичкој неприпадности. Таква теорија

прихвата могућност задржавања разлике унутар система, те издвајања, али са паралелним паритципирањем у канону, односно у формирању књижевно-историјског окружења. Теорија алтеритета најадекватније описује и систем промена у историји књижевности, које настају као последица деловања како спољашњих (утицаја других уметности, културних и друштвено-историјских феномена), тако и унутрашњих фактора, који тек у интегралу свог дејства усмеравају развојни ток књижевности чија природа није стихијска, али ни чије законитости у променама нису вечне. Отуда је веома функционална у описивању низа напоредних поетичких струјања у последњој четвртини 20. и у првим деценијама 21. века.

5. Закључак

Истовремено поигравање веристичким и критичким елементима, Тадићеву поезију везује за модернистичке поетичке тенденције, док њено затварање у фантазмагоријски свет и чест пародијски дискурс са лудичким елементима, сугерише да је морамо посматрати у складу са примарним постмодернистичким цртама. Специфичан спој свих тих поетичких особина, разиграна амбиваленција у којој и лежи особеност Тадићеве поезије, отвара је управо ка некаквом другачијем поетичком модусу, за који можда још увек немамо адекватан термин, али који осећамо као аутохтоност и самосвојност. „Ми смо сви, верујем, мали викторијанци, модерни и постмодерни, у исто време” (Hasan 1983: 456), те да додамо и то да „исти писац може лако током живота да пише и модернистичка и постмодернистичка дела” (Hasan 1983: 456). Како је изворно значење речи традиција „смена страже”, промена је учитана у континуитет њеног трајања, и то у много чему олакшава читање опуса самосвојних песника, који су, попут Тадића, направили прелаз од високог (позног) модернизма, преко постмодернизма, према некој следећој фази у развоју књижевности постмодерне. Књижевноисторијски контекст овде је послужио као мера огледања аутентичности једног песничког израза, али је са друге стране и само књижевноисторијско окружење морало бити обележено писањем оног писца који се у оквиру њега сагледава. Зато и додири ауторских контекста у ширим периодизацијским формама остварују своје пуне домете, остајући истовремено гаранција издвајања, као и партиципирања.

Литература

- Bart, R. (1979). *Književnost, mitologija, semiologija*. Beograd: Nolit.
- Bloom, H. (1975). *A map of misreading*. New York: Oxford University Press.
- Блум, Х. (1980). *Антиисторијска критика: теорија њесништва*. Београд: Слово љубве.

- Божовић, Г. (2011). Реткост међу песницима и међу људима. *Београдски књижевни часопис*, год. 7, бр. 22, 116–118.
- Бојовић, Д. (2002). *Песник будућега века: о поезији Димитрија Канџакузина*. Приштина: Институт за српску културу.
- Брајовић, Т. (2009). *Крајња историја преобила: криптички бедкер кроз савремену српску поезију и прозу*. Зрењанин: Агора.
- Goodwin, C. and Duranti A. (1992). *Rethinking Context: Language as an Interactive Phenomenon*. Cambridge University Press.
- Дамјанов, С. (2013). Периодизације српске књижевности на почетку XXI века. У: М. Радуловић (2013). *Српска књижевна критика друге половине XX века: историјска проучавања* (397–412). Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Делић, Ј. (2012). Непрестани плач као непрестана молитва. У: Ј. Делић (2012). *Кад помислим на себе, кришом се прекрћим* (7–8). Нови Сад: Orpheus – Плужине: Центар за културу.
- Ђорђевић, С. (2003). Поезија Новице Тадића. *Књижевна историја*, год. 35, бр. 120/121, 503–512.
- Ђорђевић, С. (2015). *Иреалистичко доба – српска књижевност од 1990. до 2010.: критичка пролегомена*. Београд: Службени гласник.
- Eliot, T. S. (1991). Tradicija i individualni talenat. У: Р. Milosavljević (1991). *Теоријска мисао о књижевности* (469–475). Novi Sad: Svetovi.
- Игњатовић, С. (1993). Понорна и вртложна семантика Новице Тадића. У: Н. Тадић (1993). *Крај године: изабране и нове песме* (249–258). Нови Сад: Културни центар Новог Сада.
- Компањон, А. (2001). *Демон теорије*. Прев. М. Козић, В. Капор, Б. Ракић. Нови Сад: Светови, 2001.
- Лаковић, А. Б. (2008). Између ђавола и бога. *Књижевни магазин*, год. 8, бр. 90, 33–36.
- Лешић, З. (1986). Појам развоја књижевности и принцип периодизације. У: П. Палавстра (1986). *Теорија историје књижевности* (51–62). Београд: САНУ.
- Lukić, J. (1985). *Drugo lice: prilozi čitanju novijeg srpskog pesništva*. Beograd: Prosveta.
- Микић, Р. (1989). *Песма и мит о свету*. Јединство: Приштина.
- Микић, Р. (2010). *Песник тамних ствари*. Београд: Службени гласник.
- Pavković, V. (1988). Zla buka zla. У: М. Pantić i V. Pavković. *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije* (54–67). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Павковић, В. (1989). Из мрачног века. *ЛМС*, год. 165, књ. 443, св. 3 (март 1989), 448–450.
- Pantić, M. (1988). Demonska antipoema. У: М. Pantić i V. Pavković. *Šum Vavilona: kritičko-poetska hrestomatija mlađe srpske poezije* (46–53). Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada.
- Петковић, Н. (1990). *Огледи из српске поезије*. Београд: Завод за уџбенике.
- Протић, П. (1975). Новица Тадић: Присуства. *Књижевност*, год. 30, књ. 60, бр. 6, 661–662.
- Радојчић, С. (2009). Свет и анти-свет: Динамика значења, интенција и вредности у Тадићевој негативној поеми. У: Д. Хамовић (2009). *Новица Тадић, песник* (77–87). Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани“.

- Радуловић, С. (1981). Пјесник сурове сензибилности: Новица Тадић. Ждрело. *Књижевне новине*, год 33, бр. 631 (3. септембар 1981), 32.
- Симић, Ч. (1995). *Незайослени видовњак: есеји и сећања*. Прев. В. Рогановић. Вршац: Књижевна општина Вршац - Панчево: Ментор.
- Тадић, Н. (2012, I-IV). *Сабране њесме 1-4*. Прир. Д. Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник).
- Тадић, Н. (2012, О). *Оставштина*. Прир. Д. Хамовић. Подгорица: Матица српска – Друштво чланова у Црној Гори (Београд: Службени гласник).
- Татаренко, А. (2013). *Поетика форме у прози српског њостимодернизма*. Београд: Службени гласник.
- Hasan, I. (1983). Pristup pojmu postmodernizma. Prev. Z. Ciana. *Polja*, god. 29, br. 297-298 (nov-dec. 1983), 455-458.

Jelena S. Mladenović

LITERARY-HISTORICAL CONTEXT AS A MEASURE OF POETIC INDEPENDENCE IN NOVICA TADIC'S POETRY

Summary

The poetry of contemporary Serbian poet Novica Tadic has been epitomized as “indigenous” and “distinctive”. The autonomy of poetics was asserted only in the literary-historical context and expressed through a partial or complete absence of correspondence with different poetic currents. The aim of this paper is to point out the importance of studying literary-historical context in order to clarify more clearly what can be considered poetic authenticity. We will present various literary-historical periodizations of Serbian poetry of the last quarter of the 20th century (M. Pantić, V. Pavković, J. Lukić, T. Brajović, S. Đorđić etc.) focusing on the poetry of Novica Tadić. Considering the (im)possibility of completely attributing a particular poetic characteristic to an existing literary-historical current, we will discuss the question of determining what is truly distinctive in poetry. Based on the conducted research, we will demonstrate that the literary-historical contextualization of an opus, which results in the recording of partial—but never complete—belonging to certain poetic systems (contexts), is “authentic” or “distinctive”. As the literary-historical context always entails the consideration of tradition, based on Eliot’s famous definition of the term, we will consider both Blum’s theory of influence and Bart’s understanding of the history of literature as a series of typical phenomena, and in these frameworks consider the relation of authenticity and belonging to a particular literary-historical context.

jelena.mladenovic@filfak.ni.ac.rs