

Стеван Б. БРАДИЋ*
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет

Оригинални научни рад
Примљен: 23. 4. 2018.
Прихваћен: 23. 4. 2018.

КАРНЕВАЛИЗАЦИЈА У ПОЕЗИЈИ НОВИЦЕ ТАДИЋА

Полазећи од Бахтинове анализе феномена карневализације, у овом раду се анализира на који начин се у песништву Новице Тадића конституише слика материјалне стварности. У његовом стваралаштву може се уочити специфична форма извртања карактеристична за карневалске форме представљања. Оно полази од претпостављене „званичне гозбе”, односно од слике света која своје основе има у натчулном, да би савремену стварност приказала као нарушавање и пародирање оваквог устројства, према принципима карневалске гротеске. Описана логика се поставља у интертекстуалну релацију са романом *Браћа Кармазови* Ф. Достојевског, како би се указало на постојеће паралеле религијско-карневалских конструкта. У складу са тиме, рад ће покушати да одговори на питање у којој мери се у Тадићевом песништву карневализација успоставља као стратегија отпора, а у којој мери она остаје на позицијама које су код ранијих аутора и саме биле предмет критике.

Кључне речи: карневализација, званична гозба, метафизика, теологија.

Ноћ, у којој су, како се каже, све краве црне
(Хегел 1986: 9)

Поезија Новице Тадића садржи у себи значајне елементе карневалског, у толикој мери да бисмо могли да кажемо како је процес карневализације један од носећих за читаво његово стваралаштво (о чему је раније писао Радивоје Микић).¹ Овај процес, међутим, није једнозначан, тако да се његови елементи не јављају непосредно, као што их је Бахтин у својим анализама изложио, односно као што су их средњовековни и ренесансни аутори записали, већ представља инверзију одређених његових момената, како би се изградила специфична перцепција модерне стварности. Да бих изложио Тадићев однос

* stevan.bradic@ff.uns.ac.rs

¹ У тексту „Песник тамних ствари” Микић тврди како је једна од основних равни Тадићевог песништва „она која од мита и фолклора иде ка традицији [...] и коју је тако добро описао Михаил Бахтин, посебно у књизи посвећеној Раблеу” (Микић 2009: 10).

према карневалском, неопходно је да прво изнесем његове одлике које за ову анализу сматрам релевантним.

Полазиште карневала је пре свега његово ритуално порекло, којим се успоставља бинарна опозиција коју подразумева. Карневал је изворно „ritualno ismevanje bogova” (Бахтин 1978: 9), дионизијска или сатурналијска светковина, која се кроз консолидацију предмодерних друштвених заједница постепено потискује, „postaje neoficijelan” (Бахтин 1978: 13), будући да као предмет смеха има саму *светост почела* (ст. гр. *hieros arche*), односно хијерархијско устројство заједнице.² Наспрам карневала се уздиже званична светковина, светковина поретка, која проповеда сопствену вечност, непромењивост и неоспорност (Бахтин 1978: 16).³

Средишњи карневалски догађај је специфични карневалски смех: општеноародни, универзалан и амбивалентан (Бахтин 1978: 19). Он се разуме као превазилажење страха, кривице и светости, победа над владавином оностраниности и њених представника.⁴ Извор смеха је управо „изокретање” форми официјелне светковине (Бахтин 1978: 18), њених институција и носилаца, свештенства и аристократије. Карневал слави

[...] Istoriju jedne zabludeprivremeno oslobađanje od vladajuće istine i postojećeg poretka, privremeno ukidanje svih hijerarhijskih odnosa, privilegija, normi i zabrana. To je bio istinski praznik vremena, praznik nastajanja, smenjivanja i obnavljanja. On je bio protiv svakog ovekovečenja, završetka i kraja. Bio je okrenut budućnosti koja se ne završava (Бахтин 1978: 17).

Једноставно говорећи, карневал је био светковина којом се прослављало колективно материјално постојање. Ово се пре свега види на субјекту карневала, карневалском гротескном телу, које се кроз њега самообнавља и самоорганизује. Разјапљена уста, „otvorena vrata što vode u donji deo [...] tela” (Бахтин 1978: 341), прождирање и једење, копулирање и делатности „donjeg dela tela” су у самом његовом средишту (Бахтин, 1978: 35). Гротескно тело „nije odvojeno od ostalog sveta, nije zatvoreno, nije završeno, nije gotovo, prerašta samo sebe, izlazi iz svojih granica” (Бахтин 1978: 34). Изобличеног је лица, деформисано, анимализовано, муца, а говор му је пребачен у абдомен. Носилац „materijalno-telesnog načela ovde nije ni izdvojena biološka jedinka, niti buržoaska individua, nego narod, i to narod koji u svom razvitku većito napreduje i obnavlja se” (Бахтин 1978: 27). У том смислу, карневал је синтеза негације и афирмације, а бесмртност колектива на којој почива омогућава сагледавање арбитрарности сваког поретка, владара и владавине.

² Званични празник је „osveštavao nejednakost. Nasuprot tome za vreme karnevala svi su smatrani jednakim” (Бахтин 1978: 17).

³ Званични празници средњег века „nisu odvodili nikuda iz postojećeg poretka sveta i nisu stvarali nikakav drugi život. Naprotiv, oni su osveštavali, sankcionisali i učvršćivali postojeći poredak [...] Zvanični praznik je [...] pojačavao stabilnost, nepromenljivost i večnost celog postojećeg svetskog poretka: postojeću hijerarhiju, postojeće religiozne, političke i moralne vrednosti, norme i zabrane” (Бахтин 1978: 16).

⁴ Бахтин наводи: „Materijalno-telesno načelo ovde se ispoljava [...] nasuprot [...] svakoj apstraktnoj idealnosti, svim pretenzijama na značaj odvojeno i nezavisno od zemlje i tela” (Бахтин 1978: 27).

У поетичком смислу, званичној гозби припада оно што се у класичној реторици назива узвишени или високи стил, а што, како нас Рансијер обавештава, подразумева примарност предмета у односу на језик приказивања.⁵ Другим речима, узвишеним стилем приказују се протагонисти „званичне” гозбе који су нужно припадници високог друштвеног сталежа (феудалци, свештенство), њихов говор је украшен, они су, како Аристотел наводи, „бољи него ми просечни” (Аристотел 2002: 48), носиоци онога што се у датом поретку разумева као врлина и лепота (хармонија, целовитост, симетрија). Наспрам њега јавља се ниски стил, коме припада карневалско (али које га такође превазилази), чији протагонисти су припадници ниског сталежа, говоре вулгарним говором,⁶ а са становишта датог поретка су морално посрнули, деформисани, лошији од „нас”. Описана хијерархија припада ономе што Рансијер назива „репрезентативним режимом уметности” путем кога се одржава нормативна слика стварности, у коме се ниски стил јавља као поетичко и, слободно можемо рећи, политичко оправдање високог стила и његових протагониста. Они који владају по својој природи (врлини) су предодређени да владају над онима који врлину не поседују.⁷ Проблем настаје, наравно, када врлину, као почело владавине и језика представљања, треба образложити, оправдати и засновати.

Већ у овом кратком опису можемо да препознамо форме перцепције Тадићевог песништва. Јасно је да он дате форме комбинује на начин који припада модерном стваралаштву, али, као што ћемо показати, репрезентативни режим ипак прати његово песништво као сенка. Шта се у његовој поезији показује у карневалским категоријама? Једноставан одговор био би *свет* – у песми „Пасја прескакала”, на пример, каже се „истински наказни свет” (Тадић 2009а: 81). То не значи да је читава материјална стварност обухваћена овом констатацијом, већ пре свега свет у коме опстаје лирски субјект, а то је заједница каква се формирала у модерном добу, и пре свега, простор града.⁸

Описе града и оних који у њему обитавају налазимо у бројним Тадићевим песмама. Он је по правилу деформисан, загађен, нечист: „Над крововима плаветнило и дим / Наказно дрвеће / Зградурина у ваздуху вечерњем [...] / Као пуне чаше / На углу скупљене канте за смеће” („Из лога”, Исто: 75); „Тротоаром уздрхталим / траг оставља, уље, измет / катран и стаклену вуну”

⁵ У класичној поезији представљено мора да се усклади и са правилима жанра, што је битан принцип репрезентативности. Оно што сачињава један жанр није, као што се то обично мисли, скуп формалних правила, „већ сама природа онога што је представљено, предмет приче” (Рансијер 2011: 44). На основу предмета представљања формира се и хијерархија жанрова, која за ефекат има стварање хијерархије самих предмета, односно хијерархијско устројство искуства стварности. Опширније у: Брадић 2015: 299–320.

⁶ Бахтин наводи: „Novi tip opštenja uvek rada i nove forme govornog života [...] pojavljuju se pogrdni izrazi [...] slabe govorna etikacija i govorne zabrane, pojavljuju se nepristojne речи i izrazi i slicno” (Бахтин 1978: 24).

⁷ Начин на који ће одређени субјекти „бити репрезентовани у простору видљивог, разумљивог и делатног, на овај начин је строго опосредован жанровским процедурама и представама, које подржавају и обнављају полицијски поредак” (Брадић 2015: 307).

⁸ Ово констатују и други интерпретатори – в. Микић (2009: 273), Радојчић (2009: 80) и Стојановић Пантовић (2009: 68).

(„Саграило”, Исто: 100). Испуњен је гротескним, деформисаним телима, која се крећу, посрћу, шапају: „Ругоба последња, изобличење / Свих изобличења ја сам” („Призивање ноћи”, Исто: 73); „Из воде излази тело, / здепасто и тешко. / Оформљује се глава; / великом брзином, неспретно, / удови се / по тлу крећу. / Рибља уста, појудно, / срчу ноћни ваздух. / Чује се кркљање новог створења” („Облутан”, Исто: 114). Као и у Бахтиновим анализама, овим телима доминирају уста, толико да је понекад читав свет зјапећа челусти, ждрело: „У Граду у великом вражјем Ждрелу” („Призивање ноћи”, Исто: 73); „Богата једна уста / Кезилова уста / Отворила су се / Видим: / Чешљеве и четке / Куке и ченгеле” („Уста Кезилова”, Исто: 58); „Из уста извуче да окамењена лептира” („Кезилова ноћна игра”, Исто: 60). Говор који долази из гротескних тела је, као што видимо, муцање, бука, непознати језик, неразумљиви говор, а уколико то није случај онда он допире из ниског регистра: „Кроз предвечерњу измаглицу, чађ, дим и вику, / Стођаво један ћерета (Призивање ноћи, Исто: 73); „И у досади вечној грокћу, стењу, зевају” („Најтеже и најлакше”, Исто: 148); „Ноћас сам на старим новинама стајао [...] / Стајао говорио језиком непознатим / Мрмљао мрачне слокове / Рачвастим језиком палацао [...] / Пиштао пенио / Као да је демон у мене ушао / Стоглави / Згурени” („Говорник”, Исто: 159).

Описане телесне деформације, у наведеним и неким другим стиховима, са једне стране су биолошке (киклопи, грбавци, репати, многоуди, анимализовани итд.), а са друге последица преплитања живих и неживих бића (чешљеве и четке као зуби, људи-кесе, жилет-језик, ствари-чула, бића утопљена у флаше, порцелан итд.). Овде немамо простора да објашњавамо како долази до формирања модерне слике целовитог тела,⁹ али све дате деформације говоре нам о нарушавању неке претпостављене целовитости. Зато бисмо са правом могли говорити о Лакановој концепцији „огледалног стадијума”, у коме се формира идеални его, са којим фрагментарни субјект не може да се идентификује, те бива осуђен на неурозу (Лакан 1983: 5–15), очигледну код Тадићевог лирског субјекта, али чини се да је у литерарном смислу занимљивија референца на војводу Драшка, и његову посету Млецима, из Његошевог *Горског вијенца*.

Напуштајући предмодерну, племенску заједницу која му пружа нормативни оквир погледа на свет, Драшко долази у савремени европски град, кака је Венеција, и доживљава низ трауматских искустава. Све што преноси својим саплеменицима представљено је кроз призму карневалског хумора управо зато што се сусретом различитих конвенција и једна и друга показују као арбитрарне. Све што види за Драшка је одступање, деформација, абнормалност, било у физичком или моралном смислу. Тадићев субјект се

⁹ Проблем је дакако далеко комплекснији, везан за концепт хомо сапијенса произведеног у оквиру западног комплекса знања-моћи: „Ако је, у машини модерних, спољашњост произведена кроз искључење унутрашњости, а нељудско произведено анимализацијом људског, овде је унутрашњост произведена искључивањем спољашњости, а не-човек произведен хуманизацијом животиње: човек-мајмун, *enfant sauvage* или *Homo ferus*, али такође, и више од свега, роб, варварин и странац као животиња у људској форми” (Агамбен 2004: 37).

такође обрео у великом европском граду, у Београду, и, једнако као и Драшко, он свуда види деформацију, било у телесном, просторном или духовном смислу, али код њега не можемо говорити о карневалском хумору којим се релативизују различите норме, већ напротив, његово полазиште представља перцепција унутар које нема процепа, тако рећи – апсолутизована перцепција. Насупрот Драшку, који на питање какви су Млеци одговара „Ка остали – не бјеху рогати” (Његош 2005: 111), другим речима, људи, једнаки као и ми, само других обичаја, норми понашања, Тадићев субјект управо види око себе искључиво „рогате” фигуре које испуњавају изврнути деформисани свет.

Облик појавности бића, према томе, постаје означитељ његове искварености, његовог одступања од претпостављеног апсолута. Спољашњост бића према овој логици на директан, непосредан начин, сведочи о његовој унутрашњости. Очигледно је да се карневалско тело овде појављује у сопственом наличју, са свим својим поменутиим карактеристикама, али им се не суди према њиховим сопственим мерилима, већ са неке претпостављене спољашње тачке. Разумљиво је онда да се у овако описаном Тадићевом карневализованом свету не може сусрести тријумфални карневалски смех, у класичном смислу те речи. Смех је уопште редак, а уколико га и можемо наћи, пре свега је знак пораза, смех којим се целат смеје жртви, или којим се субјект смеје сопственој несрећи, као својеврсни „смех под вешалима”.¹⁰

Може се, према томе, рећи да Тадићева поезија употребљава карневалске структуре, али да их друкчије вреднује. Да би то учинио, он мора да прође мање-више јасну путању – његов лирски субјект пориче материјални свет, окреће се онострани, проглашава је за објективно постојећу, а оно што опажа консеквентно изводи као обману, илузију, (деформацију, трансгресију и абнормалност), односно, у овом случају карневализацију.¹¹ То се управо и констатује у песми „Ти који се појављујеш”:

У долину низ муњино уже спусти [глас]
 Овде ти је пак сенка одебљала
 Тако да си стваран
 А све друго утварна вејавица
 (Тадић 2009а: 68)

Ово је типично метафизичко мишљење, као заснивање чулног света у некој натчулној стварности. Карневалско у Тадићевој поезији према томе није ништа друго до слика света када се он посматра са становишта апсолут-

¹⁰ О хумору код Тадића пишу Р. Микић и Ј. Делић, обојица се концентришући на песму „Разговор”, али тешко је заиста констатовати хуморну димензију овог текста, осим можда на језичком нивоу, кроз употребу деминутива (Делић 2009: 62), будући да се поставља питање: шта би био предмет смеха у наведеној песми – монструозност бића, телесни деформитети или полна неодређеност?

¹¹ У *Сумраку идола*, Ниче описује овај процес као „Istoriju jedne zablude”, која почива на неповерењу према чулној стварности: „Mora da je neka iluzija, obmana u tome što ne oражamo bivstvujuce: gde se krije varalica? – ‘Našli smo ga, kliču oni radosno’ to je čulnost! Ova čula, koja su i inače tako nemoralna, obmanjuju nas o pravom svetu. Moral: osloboditi se obmana čula, postojanja, istorije, laži – istorija nije ništa drugo do vera u čula, vera u laž. Moral: negirati sve što veruje čulima” (Ниче 1985: 22).

не норме. Бахтиновим речима, деформисане, гротескне појаве су „наказне и чудовишне и рузне са становишта сваке класичне естетике, то јест готовог, завршеног постојања” (Бахтин 1978: 36). Ово постојање представља сам основ званичне гозбе, односно поретка који полаже право на оностраност. У очима Тадићевог лирског субјекта читав свет се јавља као одступање од њега.

Проблеми који овако настају су бројни.

Пре свега, у највећем броју песама, начин на који његов лирски субјект констатује материјалну стварност говори нам о пресуди коју је о њој увек већ донео: у његовом погледу она је увек већ преображена у паклену стварност, или барем у предворје пакла, карневал који се у његовим стиховима одиграва је демонски карневал, а окренутост чулности и материјалном постојању практично исто што и „обожавање нечастивог”. Али како Ниче запажа:

Та мржња према људском [...] та одвратност према чулима, према самом уму, тај страх од среће и лепоте, та чежња да се побегне од сваког привида, промене, постајања, смрти, жеље, од саме чежње — све то значи [...] вољу за оним *ништа*, зловољу према животу, побуну против најосновнијих претпоставки живота, али то јесте и остаје воља! (Ниче 1993: 375).

Тај двоструки корак његовог песништва, порицање засновано на имплицитаном почелу морамо, дакле, видети као облик интервенције у постојећој стварности. Истовремено, принцип онога што испоставља као зло остаје релативно нејасан, будући да се његове назнаке често јављају као саморазумљиве шифре позајмљене из фолклорног или библијског регистра, тако да уистину остаје неразјашњено како да у датој ситуацији буду спроведене у дело.

Једно од ретких места на коме се експлицитно говори о принципу на коме зло почива су следећи стихови из песме „Свеколика”:

Свет потмули
пажљиво само пажљиво
Пожелеће већ небо без облака
Воду без неба
Далеку шкрињу у којој је пребивао
Огледало без пламена
Зашивени рукав светлости

(Тадић 2009а: 50)

Поезија дакако није филозофски систем и стихови једне песме не морају нужно да важе као извор интерпретације за читаво дело, али се из наведеног одломка може видети како окретање материјалној стварности можда и не би било знак зла када би се у њој прихватила натчулност као основ (пламен, шкриња, вода, светлост). Једина кривица „света” је то што жели стварност без основа. Поричући натчулни основ, међутим, свет се не ослобађа за себе, не своди се на оностраност, већ се предаје у руке злу. У Тадићевом песништву на делу је релативно ригидна бинарна опозиција добра и зла, која као да искључује сваки међупростор.

Подсетимо се сада *Браће Карамазових*, романа у коме Достојевски покушава да разреши проблеме модерне цивилизације, која се одлучно запутила у правцу материјализма. Његова критика није једномерна, већ је усмерена и у правцу религиозности која се поставља наспрам материјализма модерног доба. Лик који је њен носилац је отац Ферапонт. У једној од сцена романа он износи следеће запажање:

Ја сам игуману лањске године о Духовима одлазио и од то доба нисам тамо био. Видео сам тамо где ђаво неком на прсима седи, под мантијом му се крије, само му рошчићи вири; код неког из цепа вири – очи му играју, боји ме се; у неког се у утроби населио, у нечистом трбуху његовом, а неком се просто о врат обесио, ухватио се, тако га и носи, а не вири (Достојевски 2006: 176).

Погледајмо сада одломке из Тадићеве поезије:

Жгадијо
весела жгадијо
Ви слепе кртице
и ви репати
Ви са крвавом планетом
(„Прозлио сам се, прозлио“; Тадић 2009а: 86)

[Видим] Сивог скота многоудног
како на узици псећој
дуж зидова јагње проводи [...]
(„Саграило“, Исто: 100)

Нови станар уселио се у мој стих
и тамо отворио девет очију.
(„Нови станар“, Исто: 214)

Оба ова говорника, дакле, чулну стварности виде као место испуњено ђаволима. Њихова перцепција почива на мерилу које у извесној мери деле, али коме остали људи немају једнак приступ. Обојица се према томе јављају као издвојени у односу на заједницу у којој обитавају и унутар које се крећу.¹² Ни један ни други, говорећи у религиозним категоријама, нису ни пустињаци ни киновете. Василије Велики, оснивач општежитељне монашке традиције у источном хришћанству, упозоравао је на опасности издвајања, које „учење о милосрђу не допушта“ (Василије 1996: 32). Није овде реч о захтеву да Тадићев субјект поступа према мерилима подемоњеног света (што он уосталом на неколико места чини, као нпр. у песми „Прозлио сам се, прозлио“), већ о потпуном одсуству било какве релације са потенцијалном заједницом која

¹² Тадић наводи у својим записима: „Коме ћу се, пак, ја обратити, у усамљености, кад се све утиша, и док све буде чекало да проговорим?“ (2009б: 25). Михајло Пантић у његовом лирском субјекту препознаје песнике који „увек остају усредсређени на подношење сопственог 'ја', једино и само на то“ (Пантић 2009: 43). Стојан Ђорђић наводи: „Тадићев лирски субјект модерне провенијенције разликује се од свог далеког претка [...] по томе што није само искушеник [...] већ и изопштеник, неко против кога су сви остали као против отпадника, неко ко је одбачен и осуђен на потпуно равнодушност других [...] Напуштен и од Господа, превиђен и одбачен усред свеопште равнодушности своје сабраће“ (Ђорђић 2009: 129).

би делила његову перцепцију, чиме би увео могућност унутарсветског одговора на зло које опажа. Његова издвојеност, уместо тога, чини га неделатним и, као што ћемо видети, лишеним милосрђа. Уместо да види човекову делатност уоквирену комплексним и динамичним координатама историјског постојања, и тако се суочи са појавом зла у свету, и он и Ферапонт нам нуде кодификовану појавност, ружно, ниско, вулгарно – за које се онда подразумева да су појавност зла. Другим речима, представе које нам преносе питање зла померају из домена моралног у домен естетског.

Тадићева поезија нам се зато обраћа тако што непрестано нарушава модерни уметнички режим захтевајући доминацију предмета приказивања над језиком приказивања, захтевајући да се ружно препознаје као означитељ зла. Овако нешто може се разумети као жеља за класично кодификованом хијерархијом представљања (високи и ниски стил), која ни код њега ипак више није могућа. Одсуство Бога из света, које у коначном и сам констатује („Свет је божански / празан простор / мрачно ждрело”; Тадић 2009а: 91) онемогућава поновно успостављање принципа репрезентације, чији његов лирски субјект жели да буде носилац и који непрестано руководи његовом перцепцијом. Зато и посеже за фолклорним и библијским референцама, које потичу из времена у коме је језичка вертикала била функционална. Ови регистри могу се читати и као означитељи правца у коме треба тражити разрешење проблема које констатује његово стваралаштво. Оно је носталгија за предмодерним устројством света, односно за неком врстом теократске заједнице која би недвосмислено била заснована на принципу божанске милости. Као и одређени романтичари, он у основи своје поетике има утопију будућности-у-прошлости. Да овакав закључак није произвољан, сведоче нам следећи стихови:

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

Ми одасвуд приспели
Старци и старице
Кепеци и наказе.
(„Отишли су сви свети”, Исто: 262)

Свет који је изгубљен, нормативна фикција његове поезије, свет је јасног принципа владавине (светости), наспрам кога данас влада анархија, свет малих руралних заједница,¹³ наспрам којих је град пакао, свет јасне поделе рада и родних улога, наспрам којих данас влада арбитражност („Жена лопта”), свет чистоће и здравља, наспрам којих данас доминира деформисаност,

¹³ Зато, на пример, можемо да се сложимо са Микићем, који наводи како је Тадић песник „урбаног амбијента” (Микић 2009: 273), али не и да је урбани песник. Једнако не можемо да се сложимо са Радојчићевом тврдњом: „за разлику од неких других савремених српских песника који [...] модерни ужас намеравају да излече противмодерном идилом, код Тадића се не тражи да се напусти Град-ждрело” (Радојчић 2009: 80). Осим тога, и сам песник тврди: „Окосница моје поезије није град: ја не описујем град. Град је за мене позорница” (Тадић 2009б: 18).

лудило и болест. Сви ови изгубљени принципи виђени су просто као еманација божанског средишта којег смо се одрекли и зато „праведно страдамо” („Веома се разгневио наш Отац. / Веома се разгневио / и казнио нас праведно”; Тадић, 2009а: 265). Овакав исказ указује на недостатак милосрђа његовог лирског субјекта, који *доминира* његовим стваралаштвом и пре свега се манифестује као одбојност према „гротескним телима” која испуњавају његов свет.

У складу са тиме једино присуство Бога у испражњеном свету види се као страдање, односно као његово спровођење заслужене казне.¹⁴ Зато лирски субјект и призива сопствено страдање у „Антипсалму” и осећа мутну насладу у песми „Спотакох се Боже, падох”.¹⁵ И ово је можда најпроблематичнији део Тадићеве поезије – нужно повезивање страдања са праведном казном. Читав свет је испуњен ђаволима и насиљем које они врше на бројним пољима (од приватног до јавног простора) што се пројектује као заслужена казна за одметање од Бога. Али ова свеобухватна демонизација света последица је незнања које Хегел, у сасвим другом регистру, препознаје код Шеллинга и Новалиса:

То једно знање, наиме да је у апсолутном све исто, противставити saznanju које поставља разлике и које је испуњено или које тражи и захтева испуњење, — или издати његово апсолутно за ноћ, у којој су, како се обично каже, све краве црне, то је наивност која потиче из незнања (Хегел 1986: 9).

Свет Тадићеве поезије је углавном свет ноћи, у коме су све краве црне, сви људи ђаволи, а свако страдање означитељ праведне казне. Овако нешто просто представља симплификацију нашег постојања из којег се у целости одбацује његов објективни ниво, ниво друштвене делатности, ниво заједништва. Његово песништво се дакако појављује управо на овом нивоу и тиме пориче сопствену садржину.

ЛИТЕРАТУРА

- Агамбен 2004: G. Agamben, *The open: Man and animal*, Stanford: Stanford University Press.
- Аристотел 2002: Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд: Дерета.
- Бахтин 1978: M. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea: i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, Београд: Nolit.

¹⁴ Нешто слично ће запазити Бојан Јовановић: „У односу на хришћанско схватање које на разлици између греха и грешника гради стратегију човековог спаса, тако што се грех прогања а грешник милује и воли, песник једино ослобађање од греха види као уништење грешника, јер је срастао са грехом и постао његово оличење” (Јовановић 2009: 121).

¹⁵ Тадић експлицитно и каже: „Кроз патњу се стиже до очишћења и вере” (2009б: 29), док интерпретатори у његовој поезији виде „мртира, мученика [...] доказ пострадавања” (Хамовић 2009: 39).

- Брадић 2015: С. Брадић, Неми говор и опасност писања: Рансијерово разумевање књижевности, *Летопис Матице српске*, Год. 191, књ. 495, св. 3 (март 2015), 299–320.
- Василије 1996: Василије Велики, *Правила светог Василија Великог*. Књ. 1, Сремски Карловци: Српски Сион.
- Делић 2009: Ј. Делић, Гротеска у лексици, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 51–65.
- Достојевски 2006: Ф. М. Достојевски, *Браћа Карамазови*, Београд: Новости.
- Ђорђевић 2009: С. Ђорђевић, Библијски мотиви у поезији Новице Тадића, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 125–136.
- Јовановић 2009: Б. Јовановић, Демонско у поезији Новице Тадића, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 111–124.
- Лакан 1983: Ž. Lakan, *Spisi*, Београд: Prosveta.
- Микић 2009: Р. Микић, Песник тамних ствари; Ђаво и песнички облик, *Изабране песме*, Н. Тадић, Београд: Завод за уџбенике, 7–36; 273–291.
- Ниче 1985: Ф. Ниће, *Sumrak idola ili Kako se filozofira čekićem*, Београд: Grafos.
- Ниче 1993: Ф. Ниче, *Генеалогичка морала, С оне стране добра и зла*, Београд: Српска књижевна задруга.
- Његош 2005: П. П. Његош, *Горски вијенац/Луца микрокозма*, Београд: Народна књига.
- Пантић 2009: М. Пантић, О злу и осталим очигледностима, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 41–47.
- Радојчић 2009: С. Радојчић, Свет и анти-свет, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 77–87.
- Рансијер 2011: J. Rancière, *Mute speech*, New York: Columbia University Press.
- Стојановић Пантовић 2009: Б. Стојановић-Пантовић, Актуелност експресионистичке естетике у поезији Новице Тадића, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 67–75.
- Тадић 2009а: Н. Тадић, *Изабране песме*, Р. Микић (прир.), Београд: Завод за уџбенике.
- Тадић 2009б: Н. Тадић, Искази, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 15–31.
- Хамовић 2009: Д. Хамовић, Песник страшне унутрашње борбе, *Новица Тадић песник*, Краљево: Народна библиотека „Стефан Првовенчани”, 35–40.
- Хегел 1986: G. V. F. Hegel, *Fenomenologija duha*, Београд: Beogradski izdavačko-grafički zavod.

Stevan B. Bradic

CARNIVALIZATION IN THE POETRY OF NOVICA TADIĆ

(Summary)

Starting from Bakhtin's analysis of the phenomenon of carnivalization, this essay examines the way in which poetry of Novica Tadić constructs the image of material world. It shows how he consistently conducts the specific form of inversion typical of the carnivalesque, but remains tied to the "official feast", i.e. the image of the world founded in the transcendent, in order to present the contemporary reality as a distorted through the use of parody and grotesque. Described logic is then compared with the novel *Brothers Karamazov*, by F. M. Dostoyevsky, in order to further expand the connection between the religious and the carnivalesque. Essay concludes with an analysis of the manner in which these moments of Tadić's poetry function as a resistance to the certain aspects of the modern world, and explores whether they surpass positions already criticized in the works of the earlier authors.